

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA GALVÃO MARQUES MINAS

**DO FIM AO RECOMEÇO: UM ESTUDO DO CONTO “O VASO AZUL”,
DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**

VITÓRIA
2017

JULIANA GALVÃO MARQUES MINAS

**DO FIM AO RECOMEÇO: UM ESTUDO DO CONTO “O VASO AZUL”,
DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Salgueiro

VITÓRIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Minas, Juliana Galvão Marques, 1976-
M663d Do fim ao recomeço : um estudo do conto “O vaso azul”, de João Anzanello
Carrascoza / Juliana Galvão Marques Minas. – 2017.
105 f. : il.

Orientador: Wilberth Salgueiro.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Carrascoza, João Anzanello, 1962-. 2. Literatura brasileira.
3. Contos brasileiros. I. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-.
II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

JULIANA GALVÃO MARQUES MINAS

**DO FIM AO RECOMEÇO: UM ESTUDO DO CONTO “O VASO AZUL”,
DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2017.

Comissão Examinadora:

Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Orientador e Presidente da Comissão - UFES

Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Membro Titular Interno - UFES

Dr^a. Vania Maria Baeta Andrade
Membro Titular Externo - PUC Minas

DEDICATÓRIA

Para o tio Elcio, meu exemplo de amor à arte.

In memoriam

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Joselma, e ao meu pai, Luiz Helvécio, por estarem sempre presentes em todos os momentos da minha vida.

À Gabriela, pelas boas lembranças de irmãs.

À Helena, mais que uma amiga, uma irmã.

Ao João Carrascoza, pela solicitude com que sempre me atendeu, em sua imensa cordialidade e generosidade.

À Capes, pelo fomento à Pós-Graduação.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa.

Ao meu orientador, o “Bith”, pela atenção e pelos valiosos ensinamentos.

A todos os meus professores e colegas.

Aos servidores da Ufes; em especial, ao bibliotecário Saulo Peres e à equipe da Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação (SIP) do CCHN.

Às companhias de Toninho Horta, Uakti e Dibigode no fone de ouvido quando havia barulho de construção.

Aos amigos Maurizio Manzo e Alexandre Machado, grandes incentivadores.

À querida Patrícia Barros, pelas considerações sobre o projeto.

À Cida, pela alegre parceria na leitura das três versões do conto.

À Vania Baeta, pela escuta, pela palavra, pela onipresença.

Ao Dr. Caio Teixeira Heleno.

Ao Maurício, por tanto amor.

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

RESUMO

Esta pesquisa tem como eixo o estudo do conto “O vaso azul”, do escritor paulista contemporâneo João Anzanello Carrascoza. Estrutura-se em três momentos: apresentação crítica da obra do autor, cotejo das três versões existentes do conto, com reflexões acerca das operações efetuadas no processo de reescrita e, por fim, uma interpretação do texto, em que se buscaram diálogos, não apenas literários, como também interartes.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, prosa, conto, João Anzanello Carrascoza

ABSTRACT

This research is a study of the short story “O vaso azul”, written by contemporary Brazilian author João Anzanello Carrascoza. It is divided in three parts: a critical presentation of the author’s works; a comparison of the three existing versions of the short story, with reflections on the interventions made during the rewriting process; and finally an interpretation of the text, seeking to establish dialogues, both literary and interart.

Keywords: contemporary Brazilian literature, prose, short story, João Anzanello Carrascoza

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 – Hilal Sami Hilal. *Instalação RH*, 2003. Cobre, tamanho variado. 52
- Figura 2 – Hilal Sami Hilal. *Sherazade*, 2003. Papel e encadernação, tamanho variado. 53
- Figura 3 - Hilal Sami Hilal. *Livro Redondo*, 2005. Cobre, 25 cm de diâmetro. 54
- Figura 4 - Hilal Sami Hilal. *Instalação*, 1998. Celulose, pigmentos, resina, pó de ferro, pó de alumínio, tamanho variado. 55
- Figura 5 – Capa do livro *O vaso azul* (1998). 89

SUMÁRIO

PREÂMBULO	10
SOBRE A OBRA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA	14
ELABORAÇÃO DO INACABADO: COTEJO ENTRE AS TRÊS VERSÕES DO CONTO	23
UMA INTERPRETAÇÃO DO CONTO	43
O vaso e os <i>vazios</i>	43
Interfaces literárias	56
Devir	58
Narrador	68
Espaço e Tempo	73
Cruz e asas	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	85
ANEXOS	89
ANEXO A – Conto “O vaso azul”	89
ANEXO B – Entrevista com o autor	100

PREÂMBULO

Breve nota da trajetória literária

João Luis Anzanello Carrascoza nasceu em 08 de maio de 1962 na cidade de Cravinhos, interior de São Paulo. Escreve para o público infantil e juvenil desde o início dos anos 1990. As *flores do lado debaixo* (Melhoramentos, 1991) e *De papo com a noite* (Scipione, 1992) são as primeiras dessas obras. Realizou também adaptações de clássicos da literatura para esse público, na primeira década dos anos 2000. Em 1994, publicou o primeiro livro de contos, *Hotel Solidão*, pela editora Scritta, o qual recebeu o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Contos do Paraná. Daí até 2012, lançou mais sete obras contísticas, tornando-se mais conhecido do leitor adulto. Neste ínterim, em 2006, a editora Cosac Naify organizou uma antologia de contos de vários de seus livros, incluindo um conto inédito (“Dora”, vindo a integrar *Espinhos e alfinetes* em 2010).

O volume do silêncio (Cosac Naify, 2006) contou com seleção e posfácio feitos por Nelson de Oliveira e texto de orelha escrito por Alfredo Bosi. Ali, Oliveira recorda-se das composições de Carrascoza nos anos 1980, ainda experimentais e radicalmente diversas, segundo nos conta, daquela primeira coletânea vinda a público, em 1994, porque marcadas pela presença de elementos à Rubem Fonseca. Certamente uma face carrascoziana a nos despertar surpresa e curiosidade. Foram dezenas de narrativas avulsas espalhadas em jornais e revistas e outras tantas inéditas. *Hotel Solidão* fixou, nas palavras do posfaciador, organizador e crítico, seu “timbre e tom” atuais.

O primeiro romance, *Aos 7 e aos 40*, veio também pela Cosac em 2013 e recebeu o prêmio FNLIJ, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, na categoria Jovem, o que demonstra a afinidade do texto do autor com esse leitor. *Caderno de um ausente*, segundo romance, publicado no ano seguinte pela mesma editora, obteve o 2º lugar da categoria no 57º Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Além de terem recebido importantes premiações nacionais e internacionais, seus livros foram traduzidos para diversas línguas. Carrascoza participou também de programas de escritores residentes, como o Château de Lavigny, na Suíça, e a Ledig House, nos Estados Unidos. Em 2016, lançou um volume de micronarrativas, *Linha única* (SESI-SP Editora), um livro colaborativo, *Diário das coincidências* (Alfaguara), e, de volta ao conto, *Tempo justo* (Edições SM). João Carrascoza é docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), tendo empreendido

pesquisa de pós-doutorado sobre a interface entre publicidade e literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A escrita e a edição

Seus contos partilham aspectos em comum e desaguam em *Aos 7 e aos 40* (2013) e *Caderno de um ausente* (2014), primeiros romances de Carrascoza, embora aquele não se encaixe estritamente nas características paradigmáticas do gênero, podendo ser entendido e lido como um volume de histórias independentes. Ambas as obras reiteram as marcas recorrentes de seu modo de dizer e fazer literário, como que arrematando o laço que envolve sua maneira de lidar com a realidade contemporânea, o que nos leva a refletir acerca da escrita ficcional em consonância com o seu tempo e sua sociedade. Cabe abriremos um parêntese para que não deixemos de considerar a mudança ocorrida em termos de projeto editorial a partir do livro *Aquela água toda* (2012), obra que recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Não houve mudança no tom literário do autor; ao contrário, a potencialização desta escrita. Conforme dito, a obra, que já era sólida em estilo no conjunto de contos, reafirmou-se nos romances. Entretanto, estes incorporam de modo mais visceral e explícito o componente da arte gráfica. Estamos falando aqui de livros publicados pela Cosac Naify, editora paulistana fundada em 1997, conhecidamente engajada na feitura de livros que se querem tanto como produtos de conhecimento cultural, quanto como objetos estéticos e de design. Algo tão difícil de se sustentar no Brasil, que talvez tenha contribuído para o pesaroso e lastimável fechamento da casa em 2015, felizmente deixando um relevante legado. Essa é uma discussão não só política, mas de espectral dimensão e complexidade, a qual poderá ser feita em outro espaço, dada a necessidade de delimitação de nossa análise. Podemos notar que a primeira obra de Carrascoza pela então já renomada casa editorial, *O volume do silêncio* (2006), sob coordenação editorial de Alexandre Barbosa de Souza, possui projeto gráfico enxuto: letra preta sobre papel branco, sem vinhetas, sem diferentes tipos de papel, capa e quarta capa trazendo a mesma foto, enfim, um projeto minimalista, se assim podemos dizer, que privilegia, naturalmente, o texto literário do estreador na casa e que recebeu o reconhecimento dos leitores, da crítica e da controversa, mas ainda mais importante premiação da literatura brasileira, o Jabuti. Já *Aquela água toda* (2012), publicação que se seguiu e último livro de contos que antecede os romances, traz toda uma ampliação de linguagens para dentro (e fora) da obra. O livro

vem com uma sobrecapa em papel – lê-se no colofão: “greasepel 37 g/m²” – desenvolvido para alimentos, por ser resistente à gordura, que lembra o papel de seda ou o vegetal, estampada com desenhos de Leya Mira Brander. Esse papel está nas páginas do miolo, suporte para a narrativa visual, entremeadado às páginas de texto escrito, verbal, configurando o diálogo entre as duas narrativas. Tal processo se dá como uma coautoria, por isso falta o nome da artista ilustradora na capa da obra. Mais um assunto para outra hora. Também outros detalhes deste cuidadoso projeto entrelaçam a dimensão visual tipográfica ao conteúdo, tal como o impactante tamanho da fonte dos títulos dos contos em contraste com o da fonte das linhas seguintes, sem distanciamento entre título e exegese. É o próprio autor quem sustenta esta nossa breve tese, ao responder a uma pergunta que lhe fiz a respeito (Anexo A). Ele diz:

Eu atuei muitos anos no campo publicitário, como redator, que, em geral, trabalha em dupla com um diretor de arte – o profissional especialista na instância visual dos materiais gráficos. Aprendi, então, que o texto, como uma teia sígnica, ganha outro significado junto à imagem que o entrelaça. Esse significado costuma ser tautológico ou vazio, se o texto e a imagem se repetem ou não dialogam de forma criativa. Por outro lado, se há uma junção, que pode ser obtida até pelo tensionamento entre ambas as esferas, o significado se alarga, se revela metafórico – o que resulta, portanto, num “objeto” mais expressivo.

No ano seguinte, a mesma editora lança *Aos 7 e aos 40* e, o que já foi bastante comentado em artigos de jornalismo especializado e em vídeos postados por leitores na internet e lembramos rapidamente aqui, é impresso em papel de cor verde, em que a parte superior da página, de um verde mais claro, leva a narrativa do menino, enquanto a porção inferior, de um verde acinzentado, a do homem. Os capítulos, então, são espelhamentos ou anversos/reversos das fases da vida ali focalizadas, até mesmo em seus títulos: depressa/devagar; leitura/escritura; nunca mais/para sempre; dia/noite; silêncio/som; fim/recomeço. A elaboração por parte da editoria de arte, portanto, uma vez mais desempenha um papel essencial na concepção da obra, somando significados. Por fim, *Caderno de um ausente* (2014) carrega a personalidade da Cosac Naify, definitivamente. A começar pelas dimensões do livro, incomuns para um romance (17cm de altura x 12cm de largura), o que o torna uma espécie de “bibelô” para os amantes do livro como objeto estético e abre (e fecha) portas para novas levas de leitores, afinal, como leitor, também se formam “famílias literárias” escolhidas por afinidade. Como em Maria Gabriela Llansol, em que traços são parte da escrita, espaços em branco presentificam o silêncio. Em *Caderno de um ausente*, de Carrascoza,

esse recurso também já vem na escrita, como pudemos comprovar tendo acesso ao original do livro, que gentilmente nos foi enviado pelo autor. Há que se registrar que, no trabalho de diagramação, os espaços retangulares em branco, qual fitas de corretivo nos textos a caneta, foram introduzidos em virtude da cor do papel, segundo nos conta o escritor.

Sabemos que na música, por exemplo, as pausas em que nenhum instrumento é intencionalmente tocado, ou mesmo os breves intervalos entre os sons, dizendo grosso modo, são, em princípio, a realização do silêncio, não obstante John Cage tenha rompido esta separação com a peça 4'33'', composição de 1952, em que o silêncio é o protagonista e não apenas coadjuvante durante as brechas, causando a percepção dos barulhos ao redor e, mais, fazendo repensar a experiência não só da música, como também da arte¹. Arnaldo Antunes, sempre de ouvidos e olhos bem abertos, lidou bastante com essa questão por meio do (seu) silêncio em músicas e poemas: “astro pelo céu em movimento / e o som do gelo derretendo / e o barulho do cabelo em crescimento”²; “Silêncio não se lê”³. Da mesma forma, os recursos gráficos, traços, fitas ou pequenos retângulos brancos representam a possibilidade do silêncio na literatura, que tem a palavra como instrumento, o fluxo verbal como gerador da escrita, especificamente na prosa. Assim, fechamos o parêntese que busca dar um *close* na produção editorial das obras de Carrascoza gestadas na Cosac Naify, anotando que as três últimas obras mencionadas – *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013) e *Caderno de um ausente* (2014) – tiveram coordenação editorial de Isabel Lopes Coelho, contando, é claro, com equipe, que pode ser conhecida na ficha técnica ao final de cada uma delas, e têm a característica de incorporar à dimensão verbal elementos de design gráfico que de fato estabelecem uma relação não-hierárquica com o texto literário, fazendo parte de sua forma; assim, em uma convergência de linguagens, há uma ampliação, uma expansão que propicia ao leitor a extrapolação da camada de superfície da obra e o aprofundamento em suas possibilidades interpretativas.

¹ Disponível em: <www.johncage.org>. Acesso em: 01 nov 2015.

² Trecho da canção “O silêncio”, composição de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, gravada em três diferentes versões (original, remix e acústica) no disco homônimo de 1996.

³ Poema do livro *Tudos*, cuja 1ª edição data de 1990, pela Iluminuras.

SOBRE A OBRA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

O conto “O vaso azul” foi enviado ao Concurso da Radio France Internationale, quando, entre quase dois mil contos, recebeu o Prêmio Guimarães Rosa, no ano de 1993. O texto abriu o livro autoral de mesmo título em 1998 pela Editora Ática, o segundo livro de contos do autor cravinhense, o qual obteve as premiações Eça de Queiroz, da União Brasileira de Escritores, e Projeto Nascente, uma parceria USP/Editora Abril, ambos em 1996. Em 2006, compôs a antologia *O volume do silêncio*, pela Cosac Naify, obra vencedora do Prêmio Jabuti. Ao longo de seu percurso, o texto passou por reformulações, por isso, há três versões da história: a inédita, a do livro *O vaso azul* e a da antologia de Carrascoza, considerada por ele, em uma das conversas a mim concedida⁴, a versão mais “acabada”. Por este motivo, será a que tomaremos por base de nossa análise.

O primeiro trabalho acadêmico sobre a obra literária de João Carrascoza deteve-se neste conto; trata-se de monografia de pós-graduação *lato sensu* – Especialização em Literatura – da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), elaborada por Tatiana Fulas e concluída em 2008. O trabalho toma a segunda versão como fonte de estudo, por ter sido a que foi publicada em livro pela primeira vez. No capítulo 1, “Fortuna crítica: a recepção da obra e do autor”, Fulas destaca, além de matérias especializadas publicadas em jornais de todo o país, o respaldo que Carrascoza obteve dos autores que escreveram as orelhas das obras que se seguiram a *O vaso azul*: Luiz Ruffato, em *Duas tardes* (Boitempo, 2002) e Cristovão Tezza, em *Dias raros* (Planeta do Brasil, 2004), expressivos representantes da literatura brasileira contemporânea. Porém, foram as palavras de José Paulo Paes, de acordo com a autora, que selaram a chegada de Carrascoza. O texto publicado no *Discurso Editorial/USP/Unesp/Folha de S. Paulo*, em 10 de outubro de 1998, fala das epifanias encontradas na prosa do escritor e afirma que, por meio deste recurso, troca-se o melodramático pelo sugestivo.

O conto apresenta e potencializa, como veremos nesta leitura que ora realizamos, as características essenciais da prosa de Carrascoza, quer em seu estilo de escrita, em sua poética,

⁴ A pesquisadora e o autor mantêm correspondência via email desde maio de 2014. Antes de conhecer sua obra, presenciou uma mesa memorável entre ele e Bartolomeu Campos de Queirós – no IX Jogo do Livro, evento bienal da Faculdade de Educação da UFMG – mediada por Celia Abicalil Belmiro. Foi a professora quem emprestou à então bolsista do GPELL (Grupo de Pesquisa do Letramento Literário), tomados de seu acervo pessoal e com dedicatória, dois livros de Carrascoza. Em 2015, a então mestrande da UFES teve a oportunidade de conversar pessoalmente com o escritor, durante a FLIP, em Paraty, graças ao empurrãozinho da mãe coruja, nada acanhada.

quer nos temas com os quais ele se debate. O escritor paulista demonstra um obstinado interesse em momentos breves da vida familiar cotidiana, principalmente entre pai e filho – do gênero masculino, como sublinha José Luiz Passos em seu exato e belo “A servidão das lembranças”, posfácio de *Caderno de um ausente*, publicado pela Cosac Naify em 2014, em que Passos refere-se às personagens de Carrascoza como “seus meninos”. O adjetivo “obstinado” tem razão de ser por causa da volta empreendida pelo autor a esses momentos, que se dão de modos diferentes em cada par pai e filho; mãe e filho; irmão-irmã; irmão-irmão, pois cada personagem tem sua história, porém sempre em torno de algum sentimento que vai no íntimo dessas pessoas e que permanece latente, sem ser dito. Assim, seria não mais uma volta ao tema das relações familiares, o qual carrega consigo outras temáticas e outros elementos constituintes da narrativa em questão, como identidade, alteridade, silêncio e simbolismo; seria a permanência de tais traços, estabelecida por meio da reiteração insistente, feita por essa escrita, de que o momento presente, focalizado nos contos, se constrói pelas friáveis emoções e dores que o laço inerentemente traz e que permanecem em latência, aparecendo sob a forma de silêncio, portanto abaladas interiormente, mas não ditas. Esse nó na garganta das personagens ou no divagar de seus pensamentos acaba por gerar descobertas, “estalos” de maturidade, catalisados pelo contato, ou melhor, pelo choque com a realidade. Exemplos desse processo de passagem por experiências formadoras da identidade podem ser encontrados nos contos “Tango”, de *A vida naquela hora*, editado pela Scipione em 2011, e “Adão”, de *Espinhas e alfinetes*, lançado pela Record em 2010. Naquele, um menino vai à fazenda do tio e lá, entre outras vivências, conhece um cavalo, “o mais vistoso deles, imenso com suas ancas negras” (p. 17), Tango, o mais bravo, de sangue nobre, sobre o qual nenhum peão conseguia montar, pois ele resistia aos coices e pinotes, a relinchar. Então, numa certa manhã, o tio anuncia um passeio de charrete à cidade; o menino percebe, nesse momento, que nunca mais seria aquele que deixou a casa da mãe e do pai rumo à fazenda.

Estava assim, içado a essa emoção, quando percebeu o esforço do cavalo: quase não se via o animal, na sua inteireza, o dorso coberto pela cilha, até os olhos iam tapados com as viseiras, as patas cravadas com ferraduras, o suor já a brilhar no pelo negro. O pelo negro. O menino estremeceu. De repente, o coração numa fronteira, e os olhos, grudados às ancas do cavalo, descobrindo o que ele não queria. A voz do tio tirou o seu último grão de esperança, *Eia, Tango!* (CARRASCOZA, 2011, p. 22).

No segundo conto mencionado, o menino Adão reflete sobre os significados das palavras enquanto canta; Carrascoza traça a percepção do protagonista sobre as coisas por meio da música, atentando para a construção de uma leitura de mundo a partir da manifestação artística musical. Vejamos:

Ele a ouvia, embevecido, mesmo sem saber o significado de muitas palavras que nasciam de sua voz. Já desconfiava que o som delas atraía-o; a palavra dor, tão bela, não dava conta de tudo o que restara nele quando a mãe se fora; a palavra cruz, não lhe doía pronunciá-la, mas, ele sabia, tão pesada era de sentidos... (CARRASCOZA, 2010, p. 46-47)

Boêmia...

Aqui me tens de regresso

E suplicante te peço

A minha nova inscrição...

e, se não sabia o que era a palavra boêmia, Adão sabia que era uma palavra, e, se palavra era, não podia ser maior que o seu entendimento. (CARRASCOZA, 2010, p. 49-50)

Adão, no *Gênesis*, primeiro livro da *Bíblia*, é o primeiro homem; criado por Deus, ou seja, tornado homem pela vontade Divina, portanto, um ser humano sem passado. No conto de João Carrascoza, Adão, um menino engraxate, vivencia o mundo por meio das palavras, mas não por meio, apenas, de sua dimensão comunicativa, como também de seus componentes imagéticos, sonoros, afetivos, entre outros. Assim, o leitor o acompanha em seu percurso de achados sensitivos ligados à memória, em especial sobre a mãe já falecida, que ele ouvia cantar, e ao tempo presente, que corre enquanto ele (Adão) se cria (GALVÃO, 2016).

Nota-se que as músicas presentes nas primeiras cinco páginas do conto “Adão” pertencem a um momento da Música Popular Brasileira-MPB em que a vida mundana, boêmia, é frequente tema das letras das canções. Liga-se a isso o fato de que a maioria desses compositores eram de origem pobre e viviam na periferia do Rio de Janeiro, como Pixinguinha, que morou em um bairro de população majoritariamente negra, e Cartola, que se mudara para o Morro da Mangueira, uma então nascente favela, ou haviam tido uma vida marcada por problemas de doença – como a tuberculose de Noel Rosa e o caso do baiano Assis Valente, levado ao suicídio por desilusões com a carreira. Quando vem “o tempo em que dispensavam a graxa nos sapatos” e “pediam só a canção” (CARRASCOZA, 2010, p. 50), a realidade parece melhorar, já que agora bastava Adão fazer o que lhe dava prazer para que ganhasse seus trocados, apesar de que ainda se encontrava “curvado em reverência aos fregueses” (CARRASCOZA, 2010, p. 51). Neste momento, a MPB também havia

passado por mudanças. As canções agora mencionadas no conto são de artistas que trazem em sua obra o legado do samba, o qual já havia se estruturado e se afirmado como estilo musical. São eles Dorival Caymmi, Tom Jobim, Paulinho da Viola. Adão se sente “suave” ao cantar, “como se vivesse a vida dos que haviam criado as músicas” (CARRASCOZA, 2010, p. 51). Apesar da esperança de *Amanhã*, nome da música de Guilherme Arantes, a vida continua dura e surge mais serviço de engraxar. As canções oscilam entre aquelas que sofreram repressão pela censura do período da ditadura militar no país, composições de Chico Buarque (*Gota-d'água*) e Caetano Veloso (*Baby*), e a vencedora de um concurso do carnaval de 1964, *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa, também inspirada nos tipos populares das cidades. Ao final do conto, o narrador descreve o sentimento da personagem ao ouvir a palavra felicidade na música de Tom Jobim, associando essa palavra à completude (“tudo”) e à mãe (CARRASCOZA, 2010, p. 58).

A experiência elaborada por meio dos sons é, de fato, tema central do texto do escritor paulista, como podemos atestar com os trechos de letras de músicas populares brasileiras reproduzidos ao longo de todo o conto, mas também na seguinte passagem: “Em casa, à noite, o vozerio no bar de seu Jonas. E o ronco do pai. E a cantoria dos grilos. E o zunir da ventania. E o radinho de pilha que Adão sonhava comprar.” (CARRASCOZA, 2010, p. 51). A noite, período em que não trabalhava, em que havia quietude em casa, sua atenção concentra-se nos barulhos que pode ouvir e no rádio que compraria do cobrador de ônibus, objeto que lhe traria ainda mais experiências com a música e a voz.

Por fim, Adão desliga os sons exteriores, passando à mudez de uma silenciosa introspecção: “Desligou o rádio, como se recolhendo de uma só vez todos os sons num saco de silêncio.” (p. 58). Conforme Steiner (1988), no “Prefácio” (1966) à obra *Linguagem e silêncio*, a linguagem explícita a identidade e a presença histórica do homem, restrita em sua limitação em abarcar a totalidade da experiência humana.

Steiner (1988), no ensaio “O repúdio à palavra”, de 1961, desenvolve a ideia de que houve, após o século XVII, um afastamento da esfera de manifestação verbal em diversas áreas de estudo, dando lugar a símbolos e modos próprios de codificação com os quais o lógico simbólico substituiu as gastas palavras. Assim, o autor incursiona ao oposto do Verbo e a uma impressão sobre a arte moderna:

A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio. [...]

parece-me claro que o abandono da autoridade e do âmbito da linguagem verbal desempenha extraordinário papel na história e no caráter da arte moderna. (STEINER, 1988, p. 40)⁵

Referindo-se, logo adiante, à pintura, sugere que a transposição de sentimentos “pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela.” (p. 41), e menciona um “idioma específico da organização do espaço e da cor” (p. 41, grifo nosso). Pensando sobre essa expressão, podemos lembrar a comunicação estabelecida pelos músicos durante uma performance, o que para o leigo parece não fazer sentido, já que não é alfabetizado naquele idioma. Apesar disso, é capaz de apreciar a música. Nos elucida, então, Steiner: “Na verdade, ela [a música] é, junto com a matemática, a principal linguagem da mente quando esta encontra-se num estado de sentimento não-verbal.” (p. 41). Desse modo, há, além da linguagem verbal, outras maneiras de apreensão da realidade e da sensibilidade, que fogem ao alcance comunicativo da palavra e que o ser humano requer, dos quais ele necessita. Esse fato abala a hegemonia da verbosidade na literatura ocidental, levando ao repúdio à palavra, uma vez que nos tornamos menos dependentes dos recursos da linguagem para ordenar a experiência.

Além da mencionada dependência menos pronunciada do homem em relação à linguagem verbal, há o fato de que a barbárie causou danos à linguagem. No texto “O poeta e o silêncio”, de 1966, o autor levanta as questões da desumanidade política do século XX e elementos brutalizantes na sociedade tecnológica de massa, fazendo referência a Theodor Adorno e sua célebre afirmação de que é impossível fazer poesia depois de Auschwitz. Toma como paradigma, agora, Kafka, associando-o ao uso de palavras com propósito, entendidas em novos significados de modo particular, encontrando expressão metafórica para as alternativas de que dispunha para justificar o ato de escrever, para ele, um “profundo escândalo” (p. 70).

Ainda nesse ensaio do final dos anos de 1960, Steiner lembra que o homem libertou-se do silêncio da matéria, o que representava sua distinção do mundo animal e da planta. No entanto, porque a língua nos falha, o artista vai além, ao que está fora da língua, transgredindo as fronteiras do discurso, para conseguir realizar a sua vital expressão. Nesse sentido, empreende uma volta (por escolha) ao silêncio, que é também discurso. Desta vez, o legado de Hölderlin é motivo de apreciação.

⁵ Nas próximas citações dessa referência, serão indicadas apenas as páginas.

O silêncio de Hölderlin tem sido interpretado, não como uma negação de sua poesia, mas, em certo sentido, como seu desdobramento e como sua lógica soberana. [...] Sua vida [...] em uma concha de quietude similar à de Nietzsche, representa a palavra superando-se a si própria, por sua realização não em outro meio, mas naquilo que é sua antítese ecoante e sua negação definidora, o silêncio. (p. 68)

Como alternativas, portanto, à organização da experiência e à constituição da identidade – tanto pessoal quanto artística –, podemos inferir, com Steiner, que existem planos ainda acessíveis, embora também confinados em nossa conformação humana, dialetos intercambiáveis entrelaçados em uma linguagem universal de percepção: os estímulos sensoriais; além do espaço vazio e da ausência de som.

A abordagem das primeiras experiências, no período da infância, ao lado das relações-tensões familiares configura-se, até aqui, na obra de Carrascoza, como a fonte, em que ele sempre vai beber, de seu universo ficcional. Tanto é assim que, em entrevista à UNIVESP TV⁶, o autor comenta que, quando crianças, estamos lendo o mundo e quando adultos, embora ainda leitores, já temos uma escritura própria. Desse modo, o livro *Aos 7 e aos 40* (Cosac Naify, 2013) traria uma metáfora de leitura e escritura: aos 7, o tempo de leitura, aprendendo com outras pessoas, ao vê-las, ao assisti-las agirem, a ler o Outro e, assim, a conhecer a si mesmo e a interpretar os acontecimentos, distinguindo as diferenças entre o “eu” e o que lhe é estranho. Já aos 40, o tempo de escritura e de leitura; a conjugação dos dois tempos, uma vez que a leitura é permanente, nunca estamos prontos, mas em constante mudança, deixando de ser quem somos já no instante presente, dada sua inexorável fugacidade. Nesse título e em *Caderno de um ausente* (Cosac Naify, 2014), também repleto de catarses, o autor revisita o passado e pessoas da família. E utilizamos aqui “o autor”, embora sejam (também) “os narradores”, porque, conhecendo brevemente a história de Carrascoza, presente nas orelhas dos livros, nos apêndices ou paratextos “Sobre o autor” e sempre mencionada por ele em entrevistas, portanto, sabendo que ele passou a infância no interior de São Paulo e que o pai vendia cereais, percorrendo as propriedades rurais próximas, podemos sugerir um traço autobiográfico em seus textos literários considerados acima. Toda literatura é em alguma medida expressão de subjetividade. Porque é uma linguagem que não tem compromisso documental. Ela é realizada, elaborada pela capacidade humana de simbolizar. Então, ficcionalizar,

⁶ Canal da Universidade Virtual do Estado de São Paulo (UNIVESP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zp36_3Aps7c>. Publicada em: 13 ago. 2014. Acesso em: 20 jan. 2016.

compor um texto ficcional, se relaciona às experiências pessoais do artista realizador, entendendo aqui “texto” em um sentido mais amplo, abarcando o cinema e as artes visuais como um todo. Em fotografia, por exemplo, diz-se que, a partir do momento em que o olho é colocado sobre a lente, já se introduz a subjetividade ali na imagem. Analogamente, eu me atreveria a dizer que – qualquer que seja o assunto –, uma vez que se começa a escrever no papel (ou na tela), um traço autobiográfico (e essa palavra em si tem a ver com esta ideia: auto/bio/gráfico), algo do autor, que seja seu olhar sobre o mundo, e não necessariamente sua vida, se inscreve ali.

Passemos, então, primeiramente, a acompanhar o homem que viaja até a sua cidade natal onde o irmão mora com a família na casa que fora dos pais, em *Aos 7 e aos 40*. Nesse capítulo, “Recomeço”, notamos várias palavras e expressões com significados semelhantes a “retrospectiva”⁷, dentro do contexto que temos em vista. São elas: “retroceder”, “voltar” (p. 133); “reencontro”, “rever” (p. 134); “retorno”, “lembranças” (p. 135); “passado”, “recordações”, “de costas” (p. 136); “reviver”, “reconhecer”, “regressar”, “retornava” (p. 137); “repovoava”, “memória”, “renomeasse”, “reconquistaria”, “lembraria” (p. 138); “histórias”, “reacendessem”, “reiluminadas”, “antigas-novas lembranças” (p. 141); “época”, “rumo contrário” (p. 142); “fonte”, “volta”, “lá trás”, “velha infância” (p. 143); “seus anos todos”, “reconhecia”, “antes”, “prévia”, “menino ontem” (p. 144); “reencontrava”, “reviver”, “repetição”, “reinício”, “placenta”, “novo velho menino” (p. 145); “tempo”, “virou-se” (p. 146); “vivido”, “novelo de linha” (p. 147); “recuperou”, “resumo”, “retrocedia”, “guardados” (p. 149); “novas saudades”, “antigas” (p. 150); “estertor”, “pele velha”, “ressuscitasse”, “morrer”, “viver” (p. 151); “cinzas”, “reavivasse”, (p. 152); “esquecer”, “momentos só seus, irrecuperáveis”, “rebobinar”, “antiga alegria” – expressão que fecha o capítulo (p. 153). Nos demoremos ainda um pouco mais na apreciação de um trecho da mesma parte do livro:

Na rodovia, cintilante pela luminosidade do Sol, ele
dirigia com prudência, atento aos grossos contor-
nos do mundo exterior,
à medida que,
por dentro,
ia desencaminhando os seus receios, o de não se
reconhecer naquele que ele fora, ou não poder mais
regressar a si.

⁷ Algumas dessas palavras ocorrem mais de uma vez, como “passado”. Essas palavras que se repetem estão citadas apenas na primeira página em que aparecem.

O carro avançava no asfalto, comendo velozmente a
distância,
e o menino que retornava nele era outro, assim como
as lavouras à beira da estrada,
o milho, a cana, o café, a soja, que aprendera com o pai
a distinguir naquela viagem à casa do tio Zezo;
elas ali, além das cercas, as mesmas, viçosas, mas
morrendo aos poucos, o tempo a lhes retirar espigas,
gomos, grãos de vida, a cada safra que davam.
(CARRASCOZA, 2013, p. 137)

Tomamos, agora, certa dimensão da ideia permanente e reiterada na literatura carrascoziana, perceptível nessa obra, *Aos 7 e aos 40*, a de que o ser humano carrega o que deixou de ser e todas as perdas que o constituem. Para reforçar a validade desse caminho pelo qual enveredamos, propomos incursionar pelo romance *Caderno de um ausente*, tendo como foco o elemento “pessoas da família”, analisando apenas um excerto da obra, mas, naturalmente, considerado em elo com o seu todo. Escolhemos o trecho dos nomes:

[...] vais ouvir falar de gente que te antecedeu, e com quem nunca poderás conviver, uns nomes bonitos e sonoros, Mateus, André, João, Sara, Luíza, Tiago, Marisa, e, então, eu vou te apresentar a eles, porque haverá, certamente, algo de um e de outro na cor de teus cabelos, no teu jeito de sentir a pele das horas, na constituição de tuas glândulas e no enredo de teus sonhos. [espaço em branco]
(CARRASCOZA, 2014, p. 37)

A passagem extraída é introdutória a uma certa parte da narrativa em que o pai falará bastante à filha recém-nascida, Bia, sobre os outros membros de sua linhagem, os outros ramos desta árvore genealógica já formada quando ela, Beatriz, chega para aumentá-la. É tanto uma apresentação quanto uma advertência, podemos dizer. Porque o pai não a poupa, querendo cuidar dela. Então, ele conta como os avós da bebê vieram da Espanha para trabalhar como lavradores de café em São Paulo, como era o jeito de amar da bisavó Sara e da avó Luíza e do avô André. Conta da labuta e da tradição de celebrar com encontros festivos, iniciada pelo bisavô João, o que, no momento em que o pai escreve, quase não acontece mais, ele diz. Mostra, ainda, fotografias em que aparecem o irmão, a tia, o primo Tiago, juntos ou sozinhos: “e a tua avó Luíza, veja como está enlaçada à tua tia Marisa” (p. 42); “e, nesta maior, a tua tia Marisa novamente, agora acompanhada deste rapaz, se não me engano, um namorado dela, e o primo Tiago de mãos dadas com o tio Frederico” (p. 47). Novamente, o registro – em forma de escrita, foto, ausência – do que há na filha que ele pode supor, semelhantemente ao homem que revisita a cidadezinha natal e se revê ali, mas sentindo-se

todo despedaçado, constatando que foi deixando ou perdendo involuntariamente fragmentos da ordem do mais íntimo. Adiante, quando se inicia uma enumeração de palavras que designam coisas, lemos: “Dentro: estado bruto do silêncio. [...] Nós: nós e todos os outros.” (p. 68-69). Desse modo, compomos um panorama da poética sobre a qual nos interessamos, fixando pontos para nos ancorarmos no mar literário de Carrascoza.

ELABORAÇÃO DO INACABADO: COTEJO ENTRE AS TRÊS VERSÕES DO CONTO

De acordo com os textos de Mitsue Morissawa, ex-preparadora e ex-revisora da Edusp, integrantes da referência *Editoração: arte e técnica*, organizada por Sônia Queiroz (2015):

O original do autor representa, numa editora, a matéria-prima que ela irá transformar em produto, provavelmente um dos produtos de elaboração mais complexa de que se tem conhecimento, aspecto esse que se estende à função do editor. Afinal, é justamente esse o aspecto justificador da existência das casas editoras. (p. 13)

Portanto, o original é o texto entregue pelo autor à editora, o qual, uma vez aprovado pelo editor ou editores, passará pela preparação para seu aperfeiçoamento e arremate, para que se faça a produção do livro.

Já para o termo “versão”, o *Glossário de termos de edição* traz o seguinte: “Em editoração, versão significa uma variante do texto pré-original ou original” (QUEIROZ, 2008, p. 18). Por “pré-original”, entende-se o manuscrito ou documentos de processo (rascunhos, esboços etc.). A propósito, por “datiloscrito”, a fonte traz um significado objetivo: “Original datilografado” (p. 12).

A primeira versão do conto “O vaso azul”, não publicada, difere significativamente da segunda; esta, sutilmente em relação à terceira. Cotejamos, inicialmente, a primeira versão, avulso enviado ao Concurso da Radio France Internationale, vencedor do Prêmio Guimarães Rosa, com a segunda, publicada em livro homônimo. Há no avulso, datilografado em máquina de escrever, algumas marcações como traços abaixo de palavras, pequenos riscos na margem direita, pontos de interrogação (p. 9; p. 19), a correção de uma letra “a” para “o” em “da amor/do amor” (p. 10), a correção de um “i” para “e” em “decidi/decide” (p. 12), a inserção de uma letra “m” a “cozinhasse/cozinham-se” (p. 17). São marcas feitas por Raduan Nassar (conhecido por seu perfeccionismo detalhista no trato com a matéria verbal), que leu o texto e o preparou para que ficasse mais palatável. De fato, é interessante notar que nas linhas onde estão os risquinhos (como aqueles que fazemos quando checamos itens em uma lista) foram feitas modificações: substituição ou eliminação de palavras ou expressões. Isso mostra que as sugestões do veterano Raduan, escritor mais experiente, foram acolhidas.

Partiremos, agora, para o registro e, quando considerarmos relevante, a descrição das alterações pelas quais passou o datiloscrito deste conto.

Os quatro primeiros pontos a destacar são: o título, a epígrafe, o nome da personagem central e a divisão do conto em partes. “Vaso azul” é o título, sem o artigo definido “o”, diversamente das versões posteriores. A presença do artigo será analisada no próximo capítulo desta pesquisa. O ponto seguinte que deve ser observado é a epígrafe de Santo Agostinho, ausente nas outras duas versões. Os versos extraídos das *Confissões* (397 d.C.)⁸ revelam a constatação da existência de Deus no interior do ser humano que O procurava. Isso dá ao texto que se seguirá um peso religioso. Já nas versões posteriores, depuradas, o conto tem, como paratexto, a dedicatória a Raduan Nassar. Aliás, em *O vaso azul* (1998), todo o livro é dedicado a Raduan; na antologia *O volume do silêncio* (2016), a dedicatória acompanha apenas este conto, que é o segundo na ordem proposta pelo organizador. O primeiro é “Caçador de vidro”, de *Hotel Solidão* (1994), a obra de estreia de Carrascoza na literatura. O terceiro ponto que sublinhamos é a troca de nome da personagem: originalmente Pródigo; depois, Tiago. Ao simbolismo dos nomes dispensaremos cuidados no subcapítulo “Devir”. Por fim, destacamos a divisão do texto em três partes, o que não ocorre em suas outras duas versões. Na parte I, o narrador está a criar algo a partir de cacos ou reminiscências; na parte II, ele conta a história, preenche, dá forma ao seu texto e, na parte III, o protagonista está imerso em sonho, enquanto a mãe está ativa no interior da casa; ao final, em todas as três versões, ele abre os olhos, o vaso gira, em silêncio, antes que ele reate o sonho.

Chamamos aqui de “original” a primeira versão, por ser um conto isolado, potencialmente publicável em uma coletânea, ao qual se impuseram alterações de edição quando de sua publicação em livro. No trabalho de leitura simultânea das duas primeiras versões, contei com a ajuda da amiga Cida Ramaldes, que leu o original em voz alta enquanto eu acompanhava no livro. Ela me sugeriu a criação de um código para melhor trabalharmos. Assim, temos, a seguir, os símbolos e o que querem dizer:

* substituição

eliminação

+ acréscimo

⁸ Em nota, na 11ª edição das *Confissões*, os tradutores observam: “Alguns eruditos preferem o ano 400 como data da composição das *Confissões*. Nós preferimos o ano de 397” (AGOSTINHO, 1984, p. 15). A justificativa é dada na parte 5 da “Introdução” dessa edição: “Pelas vagas referências que Santo Agostinho faz deste livro, nos outros seus escritos, pode concluir-se que as *Confissões* foram compostas nos fins de 397” (AGOSTINHO, 1984, p. 15).

A parte I vai da página 1 à página 3. Será um bom modo, porque breve, de exemplificar nosso método. Então, vejamos as marcações realizadas, considerando-se a aproximação entre a primeira e a segunda versões do conto:

alvar

*nuvem fumosa/névoa

*etérea/indefinível

#um

#é verdade

*produza/tenha

*túnica/história

*livro/homem

#Recordar-lhe...umbral de uma casa.

Logo na primeira linha, a palavra “alvar” foi eliminada, deixando o adjetivo substantivado “vazio” sem adjunto: “A primeira coisa que se revela em meio ao vazio ~~alvar~~ é um vaso, cristal da Boêmia, azul, sem serventia” (CARRASCOZA, 1998, p. 9).

Na linha seguinte, “nuvem fumosa” foi substituída por “névoa” e, na terceira linha, “a etérea superfície” também foi trocada: “Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível” (CARRASCOZA, 1998, p. 9, grifo meu).

O artigo indefinido “um”, assim como a expressão “é verdade”, foram retirados na frase “Ao menos, tem-se um ponto, ~~um~~ fiapo de nada, ~~é verdade~~, mas ao qual logo se acrescentará outro” (CARRASCOZA, 1998, p. 9).

O verbo “produza” e os substantivos “túnica” e “livro” foram substituídos, respectivamente, por “tenha”, “história” e “homem”: “Até que se tenha uma história, um homem, uma vida” (CARRASCOZA, 1998, p. 9). Portanto, na primeira versão, líamos: “Até que se produza uma túnica, um livro, uma vida” (CARRASCOZA, 1993, p. 1).

Os seis parágrafos que se seguem foram totalmente eliminados, passando a parte I a restringir-se, na versão estabelecida para o livro *O vaso azul*, a um parágrafo apenas. Essas passagens têm grande carga metafórica e algo de metaficcional. Mostramos o terceiro parágrafo para ilustrar o que afirmamos:

Sim, porque se os olhos deram-lhe existência, só pelas mãos o vaso saiu da miragem, pleno de ar, pronto para acolher água – e logo uma braçada de flores. Agora, no silêncio, continua a girar, moroso e azul, na diáfana poeira, sonho diluído no chumaço da realidade. Por que não um vaso de barro, alguém indagaria, se Deus enfim escolheu essa massa, grosseira, para moldar o homem? Um erro de dedos inábeis, responderíamos, ou uma provocação. (CARRASCOZA, 1993, p. 1-2)

Algumas imagens escolhidas, como “miragem”, “moroso e azul, na diáfana poeira, sonho diluído no chumaço da realidade” levam o conto a uma dimensão cósmica, onírica, inconsciente, a um pano de fundo ou uma túnica, como escrito no primeiro parágrafo, no qual o vaso está envolto. Porém, toda essa carga, todo esse excesso foi desbastado na versão posterior do texto, condensado em menos de 10 linhas, e ainda mantendo a atmosfera onírica da introdução do conto. Quanto ao discurso metaficcional, na versão reexaminada, como veremos adiante nesta pesquisa, é elaborado em torno do próprio significado do vaso; não aparece tão diretamente como aqui. O autor prevê o questionamento do leitor crítico e justifica-se por ter escolhido um vaso de cristal e não de barro, o material primitivo que moldou o homem, a matéria-prima do oleiro. Então responde, enigmático, que a escolha teria se dado por causa de sua inabilidade com a escrita ou por uma atitude provocativa.

Há um aspecto importante que será mais detidamente apreciado nas considerações acerca da parte II e no subcapítulo sobre o narrador. Trata-se da inclusão do leitor ao ponto de vista da diegese. O narrador da primeira versão quer, o tempo todo, envolver o leitor – e refere-se a ele diretamente: “Engana-se o leitor [...]” (p. 2) – para que percorram juntos o caminho de construção da história. Então, tendo abertamente o leitor em vista, expõe seus pensamentos sobre o que conta. “Ação só tivemos ao mesclar-se os planos: o vaso, o homem, nós todos” (p. 2). Esses trechos não fazem parte da segunda versão do conto.

A parte II estende-se das páginas 3 a 19. Mostraremos todas as marcações realizadas, mas faremos apenas os apontamentos que consideramos mais importantes neste estudo de cotejo:

*deu-lhe/lhe deu	*tal/esta	*poderá/pode
*Pródigo/Tiago	*possa existir/existe	*certas/uma
*Não por maldade/Por maldade ou não	*léxico/vocabulário	#alameda
*vem ele a subir/ele vem subindo	#mesmo negando...filhos.	#adiante
#pois	+Tiago	*em questão de minutos/logo
	*Pior/E	#não obstante
	*sobretudo/ainda mais	

*esteja/está
 *,/.
 #a cada passada
 #curiosamente
 *com esmero/bem
 #o filho...mãe
 *Pródigo/Tiago
 #apenas, como se diz
 #naturalmente
 #está
 #mas não abanando
 #também
 *reconhece/mede
 *,/.
 #a coragem...perdida
 #com efeito...estante
 #portanto
 *o anjo/as asas
 *,/.
 *Pródigo,
 ofegante/Ofegante, Tiago
 *o/seu
 *,/.
 *,/.
 #onde...demônios
 #três palavras, somente
 *Pródigo/Tiago
 *já chegou/chega
 *estira-se/estende-se
 *cimentado/de cimento
 *fará/faz
 *escalou toda a
 alameda/vem de tão longe
 *,/.
 #desde o centro da cidade
 *,/.
 #melhor dizer, em verdade,
 #mas cortados pelo
 cimento
 #destacam-se as roseiras,
 levemente
 *rútilas/vermelhas
 *,/.
 #galhos...Pródigo
 + à esquerda, amores-
 perfeitos

*ele lança um olhar/Tiago
 olha
 #árdua...jovem
 *atingiu/chegou
 *ofegante/opressa
 *não é/é menos
 *mais de uma vida
 séssil/mas da vida
 sedentária
 #mas
 *pobre mulher/ela
 *num só dia/e desce
 #é a nossa vez de pensar
 *um anjo cujas asas/as asas
 de um anjo
 *pode erguê-la/para erguê-
 la
 #a qualquer hora
 #ao mesmo tempo
 #com um dedo
 #e vê a cidade esfumaçada
 *coincidência
 também/acaso
 *entre os/dos
 *agora já pisa/pisando
 *nos dois flancos/dos dois
 lados
 #distraído...geradora
 +ela
 *azáfama/alvorçoço
 #já
 #desta vez
 #quem diria
 *o/seu
 *pela/sob
 #um ato...anjos
 #para...uni-los
 *E, como/Tiago
 #arfando
 *a descobrir/descobindo
 *de/do
 *ainda pode olhar/olha
 *lépida/rápida
 #de tal forma que
 *estará baixando/baixará
 *abrir-lhe/lhe abrir

+é um
 *a aurora/o início
 *da mesma maneira/assim
 +ela
 #nem
 #um pano de prato, agulha
 e linha de crochê
 #até
 #mas
 *cingir/enlaçar
 *o desejo/a vontade
 #até que é
 *no entanto/mas
 #verdade seja dita
 #Pródigo
 #ocorreu apenas que
 #molificada
 *deixa escapar/diz
 #e mudando de tom
 *está/tá
 #por aqui
 +ela explica. E pergunta:
 *acaba cansando/cansa
 *tenta mentir/mente
 #afinal veio sentado
 *das/as
 *que lhe demos/de um anjo
 *toda/inteira
 #a si mesma
 *transitar quase/entrar e
 sair
 #os planos se sobrepõem
 *tarde/lama
 #por que
 *na/sobre
 *toma
 imediatamente/apanha
 *vai levá-los ao/os leva
 para
 #também
 #agora
 #bem
 *cerrados/fechados
 *normalizada/normal
 *deleite/gosto
 #úmida

*rastros da chuva ainda no ar/no ar ainda há um rastro de chuva
#lânguida e
#encostou-a a uma parede
#um momento fugaz, todavia, pois
#já
*ele/o filho não
*fresca/limpa
+da estrada
#mas
#isso
*esticando/em esticar
*tem agora/agora tem
*alguém para/com quem
#curiosa a atitude dessa mulher
*longo/tanto
#finalmente
#em seu coração...os atá
*a se divertir/se divertindo
*ergue-se/se ergue
*partiu/foi embora
*Finas demais suas meias/Suas meias são finas demais
*recordar-lhe/lhe recordar
*brincava ali/ali brincava
*volta a sentar-se/senta-se novamente
#embora saibamos
*justamente pela imperfeição/por ser imperfeito
*soltando-se/se soltando
#que o ladeiam
*a rasgar-se/a se rasgar
#nos dois planos
*declinar/declinando
#tão tênue, tão
+de suas
#da quietude
#que irrompe
#asa...da vida
*cheiro/odor

*impregnou o ar/se impregnou no ar
*odor/cheiro
*conhecida/velha
#tantas
*mais/tão
*experimenta/(+ele) sente
#já
#pois
#vejam...criança
*pedaço/fragmento
*tal qual/como
*vamos ouvi-los falar/vão falar
+se
#eterna contradição
*anda fazendo/tem feito
#e descer
*alameda íngreme/ladeira
#tanto
#sim
*receiem/temam
#hipótese melhor
*impossível versar unicamente sobre o que é importante/não se pode falar só de coisas importantes
*apenas/só
#as
#os
#também a grama, o cimento
#as
#os
#os insetos invisíveis
#as
#que seria do paraíso...o nada?
#habilmente
*como se/tenta
#sabemos todos
*olhos/ombros
*pouca diversão às crianças oferece a cidade/a

cidade oferece às crianças pouca diversão
*os eflúvios/o cheiro
#se espalhou...do jardim
*ergueu-se/se ergue
#recordando-se de que
*bem/muito
*instantes/minutos
*horas escassas/algumas horas
+ela
+ali
*solitária/sozinha
#com a saída dela
*volta/retorna
*ele atenta/o filho observa
#e embaçados
*a um tempo difuso/outra vez ao passado
#de cintilância...estilhaços
*acima/em cima
*intrusos agora/agora intrusos
*alma/memória
#no entanto
*na/sobre
#em verdade
#ao menos
*ela/a mãe
#diante da tela...enquadram
*comprou-o/ele o comprou
#regalo precioso
*adoraria/o apreciaria
*tilintar/retinir
*inquirir/perguntar
*a razão por que/por que
*ornava/enchia
*deslize/erro
#apesar de raro
*serventia/utilidade
*matá-las/colocá-las
*ferida/dor
#um erro de medida, sem dúvida
#profético...mundo
+Tiago

#mas
 *contemporizar/esperar
 *que ela lhe apanhou/que a mãe trouxe
 +às escondidas
 #foi ali...necessidade
 #evanescente
 #ainda
 +o
 #como se...sofá
 #um fragmento da
 #enlameada
 *a declinar/que desce
 #haja paciência
 *brincam ainda/ainda brincam
 *paulatinamente/vagarosamente
 *no céu cinzento raios de sol rutilam as nuvens/raios de sol perfuram as nuvens no céu cinzento
 #inclusive
 # tão
 *folhagem/pétalas
 #vento solerte
 *como uma lágrima/pela folhagem
 *a guimba/o cigarro
 #se é
 * façamos sua mão/ele puxa
 #pronto
 #ele já
 *em tarde de sábado/sábado à tarde
 #Pergunta já respondida...veneno
 +com o dedo indicador
 *suave/amena
 *um diálogo/vozes
 *entretanto/mas
 #apenas
 #de acordo com a programação
 *nenhuma imagem/a tela permanece no escuro

*tenta buscar/busca
 +mas
 #apenas o som não satisfaz
 #um
 #bilha quebrada
 *Anda/Tá
 #mas
 *disse/diz
 #agora sim
 *meneia/move
 *em sinal
 afirmativo/afirmativamente
 *afirmou/diz
 *redarguiu/resmungu
 *pressionou/pressiona
 #novamente
 #sibilino e crescente
 *permaneceu/permanece
 #na sala
 *a/para
 #Num instante, porém
 *vai descobrir/descobre
 *invadirá/invade
 #outra lasca...passado
 #Claro
 *o filho/ele
 *não saberá nunca/nunca saberá
 *está/tá
 *indaga/pergunta
 *a sorrir para/observando
 *fingindo reanimarse/finge se reanimar
 *pergunta/afirma
 #as
 *responder/dizer
 #aqui do lado
 #pelo rosto
 #resistência milagrosa
 # -se
 #então
 +um
 *a iluminar-lhe/a lhe iluminar
 #de seu interior
 +de prato

#um fio a se desprender
 *Diz, timidamente: / – diz, timidamente.
 #lá
 *não tenho mais idade para/não posso mais
 #Deus...simples?
 #já dissemos
 *,/.
 #vale lembrar...quebrados
 *silvar/assoviar
 *fragrância/cheiro
 #já débil
 *da/de
 *depõe/coloca
 #não
 #cedo
 #mas
 *em suas/de suas
 #já
 *jamais/não
 #sim
 #irreveladas ou não
 *doce cedeu/deu
 #Até Deus...Diabo
 *demais/um pouco
 *ofertar/oferecer
 #uma forma...amadurecer
 #então
 *em cujo centro/onde
 #já
 *está aqui/aqui está
 #leves asas
 *detém-se um instante/para
 #tão pertinho
 +agora
 #igualmente os assobios
 +pequena
 #flamante
 #já
 #cozinham-se...ânfora
 *na ombreira/no umbral
 *e já descobre/vê
 #sola sem barro
 *a secar/secando
 *coberto/dos fundos

*sabemos/se sabe	+e aperta o interruptor para	#debruçada
*temos uma hora de	ver se acende	+o
história/ele chegou há	#voltemos...casa	*adora/gosta
menos de uma hora	*embora fosse mais	#sim uma árvore...charco
*embora/e	aprazível se ficássemos	*concentrar-se/se
*tenha realizado/já realizou	aqui fora/seria mais	concentrar
*do nosso homem/desse	agradável ficar ali fora	#estão
homem	*degustando/desfrutando	*se bem que nos
*agora a	#então	agradaria/seria bom se
arrastar/arrastando agora	*descobrir/rever	*a intenção da mãe/que a
#enquadrado	#opalescente	mãe deseja
*espere/espera	#essas coisas	*preciosidades/belezas
*deixe/deixa	banais...olvidadas	*roseiras/rosas
#de fato	*ouvirá/ouve	#e
*que encima/fica bem	#até porque	#mas
acima	*foi/é	#à sua frente
#do lado de fora fica bem	*estira-se/se estira	*no caso/própria
no alto	#no oceano	*dolorosa/dilacerante
*supor/pensar	#uma	*escandalosamente...disso-
*que houve alteração/que	*uma sujeira	luta/mais viva
os planos se alteraram	ínfima/sujeiras mínimas	*envolvem-no/o envolvem
#bem...perigosa	#pingo...milhares	#deleitoso
*esgueira-se	#linhas negras das	#com suavidade
agilmente/passa	#entretanto	*suas vistas/os olhos
rapidamente	*ainda/contudo	#densa
*roçando-o/tocando-o	#e talvez nem note	#dos vazios
#com a lâmpada...acende	*hoje/agora	

Nesta parte II da primeira versão, o nome da personagem central aparece pela primeira vez; já na primeira frase: “A mãe deu-lhe o nome de Pródigo” (CARRASCOZA, 1993, p. 3). Como foi dito, o nome mudou para “Tiago” quando da publicação do conto: “A mãe lhe deu o nome de Tiago” (CARRASCOZA, 1998, p. 9). Podemos observar também que o pronome oblíquo mudou de lugar, emprestando um tom mais coloquial ao narrador. De acordo com a Gramática Normativa, nesse caso emprega-se a forma “deu-lhe”, pois o nome “mãe” não é termo que “atrai” o pronome. Entretanto, o uso já popularizado, dito consagrado, de “lhe deu” torna a leitura literária menos penosa e mais espontânea. Essa operação, que subverte a norma padrão culta da língua, foi realizada com frequência ao longo da reescrita, o que sugere que o autor procurou deixar o texto menos formal, menos cerimonioso. Confirmemos essa hipótese com mais alguns exemplos: abrir-lhe/lhe abrir; ergue-se/se ergue; recordar-lhe/lhe recordar; soltando-se/se soltando; ergueu-se/se ergue; fingindo reanimar-se/finge se reanimar; estira-se/se estira; concentrar-se/se concentrar.

Nesse esforço de simplificar (tomando o sentido positivo do termo, de descomplicar) a linguagem, foram feitas, ainda, numerosas substituições de palavras e expressões. São elas: léxico/vocabulário; rútilas/vermelhas; flancos/lados; azáfama/alvoroço; lépida/rápida; aurora/início; cingir/enlaçar; deleite/gosto; partiu/foi embora; eflúvios/cheiro; horas escassas/algumas horas; inquirir/perguntar; que ela lhe apanhou/que a mãe trouxe; a declinar/que desce; paulatinamente/vagarosamente; rutilam/perfuram; redarguiu/resmunga; indaga/pergunta; silvar/assoviar; depõe/coloca; esgueira-se agilmente/passa rapidamente; embora fosse mais aprazível se ficássemos aqui fora/seria mais agradável ficar ali fora; uma sujeira ínfima/sujeiras mínimas. Formas imperativas tornaram-se informais, mais apropriadas ao diálogo entre mãe e filho no contexto do século XX: “espera” em lugar de “espere” e “deixa” em vez de “deixe”, na seguinte passagem: “– Espere, deixe que eu ajude a senhora!” (CARRASCOZA, 1993, p.17) atualizada para: “– Espera, deixa que eu ajude a senhora!” (CARRASCOZA, 1998, p. 20). Alia-se a isso a adoção da forma contraída do verbo “está”– “tá”– por duas vezes em todo o conto e a mudança no par anda/tá, no seguinte trecho: “Anda com defeito” (CARRASCOZA, 1993, p. 14) por “Tá com defeito” (CARRASCOZA, 1998, p. 17). Decisões como essas reduzem o distanciamento entre a modalidade escrita da língua e a falada, assim como trazem as personagens para o tempo atual da escrita de suas ações.

Nesse sentido, algumas expressões formadas por duas ou mais palavras foram reduzidas; na maioria das vezes, a uma só palavra. Esse enxugamento do texto aconteceu em: possa existir/existe; em questão de minutos/logo; com esmero/bem; já chegou/chega; ele lança um olhar/Tiago olha; pobre mulher/ela; coincidência também/acaso; entre os/dos; agora já pisa/pisando; ainda pode olhar/olha; estará baixando/baixará; da mesma maneira/assim; deixa escapar/diz; acaba cansando/cansa; toma imediatamente/apanha; alameda íngreme/ladeira; a razão por que/por que; um diálogo/vozes; tenta buscar/busca; em sinal afirmativo/afirmativamente; vai descobrir/descobre; a sorrir para/observando; em cujo centro/onde; detém-se um instante/para; e já descobre/vê; escandalosamente real, sanguínea, dissoluta/mais viva. Pode-se perceber que os elementos supérfluos ou acessórios foram dispensados e as locuções regressaram ao seu ponto de partida, um único verbo; ao seu sinônimo mais curto e objetivo. A mesma ideia pôde ser transmitida com mais fluência e menos resíduo. Apontamos, apenas, a mudança de “cimentado” para “de cimento”, a qual não nos parece fazer muito sentido na caracterização do “caminho até a porta” da casa da mãe. Lembramos também a alteração de “tenta mentir” para “mente”; porém, colocamos

este caso à parte, por considerar que há não apenas uma economia de palavras, mas uma pequena mudança de sentido, proposital. Tentar mentir é diferente de mentir porque a tentativa pressupõe que o narrador já saiba sobre o fracasso. Mentir, por sua vez, sobretudo conjugado no presente do indicativo, é uma ação afirmativa e concluída com êxito. Assim, a fala de Tiago, seguida da notícia do narrador, fixa-se: “– Cinco horas de viagem, a gente cansa – ele mente” (CARRASCOZA, 1998, p. 12). Dessa forma, a mãe provavelmente não desconfiará, ao passo que, se ele apenas tentasse mentir, poderia denunciar a si mesmo.

Com relação aos tempos verbais, notamos que as substituições ocorreram privilegiando-se o presente do indicativo. Ora o futuro, ora o pretérito era trocado, por exemplo: poderá/pode; fará/faz; pressionou/pressiona; permaneceu/permanece; invadirá/invade; ouvirá/ouve; foi/é.

Podemos, ainda, notar a mudança de uma construção mais europeia, de Portugal, comum nos países lusófonos de África, para sua variação brasileira: “vem ele a subir” passou ao gerúndio “ele vem subindo”; a descobrir/descobrimo; a se divertir/se divertindo; a declinar/declinando. Duas exceções a essa regra devem ser mencionadas: “a rasgar-se” e “a iluminar-lhe” não se trocaram em gerúndio, apenas houve a mudança de lugar dos pronomes “se” e “lhe”: “a se rasgar” e “a lhe iluminar”. Vejamos as colocações pronominais em seu contexto de escrita, já na versão de 1998: “Ergue as duas almofadas e descobre o tecido também a se rasgar no assento.” (p. 14); “[...] imagine vê-la assim, um enorme sorriso a lhe iluminar os olhos?” (p. 20).

A propósito das inversões, que tenderam a levar os termos à ordem direta, desemaranhando a escrita e, conseqüentemente, a leitura, consta-nos marcar “brincava ali”, alterado para “ali brincava”, num movimento inverso, de levar o advérbio “ali” para a ordem indireta, antes do verbo. Escolhamos qual delas preferimos:

[...] dá pra sentir a frialdade do assoalho nos pés e recordar-lhe os tempos em que brincava ali, zuummm, deslizando alegremente pelo corredor até o quarto (CARRASCOZA, 1993, p. 9)

ou

[...] dá para sentir a frialdade do assoalho nos pés e lhe recordar os tempos em que ali brincava, zuummm, deslizando alegremente pelo corredor até o quarto (CARRASCOZA, 1998, p. 13-14).

Insta observar que, ao aproximarmos as três versões do conto, nos deparamos comentando o que deixaríamos, o que concordamos em retirar etc., quase a reeditarmos o texto, prazerosamente.

Na passagem em questão, também houve a sutil troca entre “pra” e “para”, novamente, na contramão da tendência a tornar o discurso coloquial.

A metanarrativa também está presente neste que é o desenvolvimento do conto, assim como na introdução, conforme indicamos. O fragmento que melhor explicita essa operação é:

Para um observador acomodado, estão em planos distintos, mãe e filho, ele numa cena, ela em outra. A história obrigaria, pois, a um corte para melhor defini-los. Mas, aqui, entre as folhas brancas, já manchadas de barro, temos um em cada mão. Basta, apenas, um movimento para uni-los. (CARRASCOZA, 1993, p. 6)

O autor performa uma direção de cena; mais uma vez, explicando-se ao leitor, faz um comentário sobre os planos em que as personagens se encontram e, remetendo-se à folha de papel em branco na qual escreve, chama para si o poder sobre o destino delas. O barro que mancha a folha é a tinta da máquina de escrever, que dá vida às pessoas ficcionais.

Caminhando para o fechamento da análise da parte II, indicamos questões relevantes para a compreensão da substancial mudança pela qual passou este conto, ao ser preparado para publicação em livro. A saber, o deslocamento de perspectiva narrativa, da primeira pessoa do plural, nós, a qual inclui o leitor, para a terceira do singular, ele, Tiago, ou a terceira do plural, eles, Tiago e a mãe, e, ainda, para a impessoalidade, o que coloca o leitor mais como espectador. Vejamos algumas ocorrências nesse sentido: vamos ouvi-los falar/vão falar; façamos sua mão puxar/ele puxa; sabemos/se sabe. Os trechos que citaremos foram todos removidos na transição para a versão de 1998. Nesta, o “nós” se dispersa, apesar de ainda aparecer, como no final, com “escutamos”, último verbo conjugado na primeira do plural. O início do quinto parágrafo desta parte II apressa os dedos que batem as teclas, preocupando-se em entregar algo ao leitor:

Com efeito, se Pródigo não andar logo, se as pernas da história não o apressam, só teremos o instantâneo de um homem em ascensão, nada mais. Flor nenhuma o leitor colherá para queimar-lhe os olhos ou decorar a estante. (CARRASCOZA, 1993, p. 4)

Podemos verificar que na primeira versão as pessoas do discurso alternam-se, mas predomina esse tom inclusivo. Constatamos, por outro lado, que a maior parte dessas construções que reivindicam a cumplicidade do leitor foram eliminadas na versão de destino; ainda aparecem, mas apenas em dois momentos. Um deles, na chegada de Tiago, quando ele sobe a ladeira que leva à casa: “Deixemos na árvore os galhos ideais para fazer sua cruz [...]” (CARRASCOZA, 1998, p. 10, grifo

meu). O outro, na abertura da última página do conto: “Num dueto com ele, escutamos a mulher tossir uma vez [...]” (CARRASCOZA, 1998, p. 22, grifo meu). Voltamos à primeira versão, para que se tenha uma visão mais ampla sobre o quanto desse recurso havia e como foi realmente apurado, deixando clara a decisão de deixar menos óbvia e mais implícita esta manipulação do leitor pela voz que narra.

Passaremos a algumas amostras do texto analisado, as quais, reiteramos, foram eliminadas:

[...] é a nossa vez de pensar, [...] (p. 5);
[...] sabemos todos [...] (p. 11);
[...] sejamos exatos [...] (p. 13);
[...] se desejamos uma pitada de veneno [...] (p. 13);
[...] já dissemos [...] se é o luzir pleno da verdade que procuramos [...] (p. 16);
[...] louvemos [...] (p. 16);
Bem, desçamos, se mais intensa é a sensação no alto, também mais perigosa. (p. 18);
Voltemos logo ao interior da casa [...] (CARRASCOZA, 1993, p. 18).

Pelo fato de terem sido retirados esses convites à coadjuvação, a história ficou menos devassada.

Outro aspecto importante diz respeito ao tom religioso que o original carregava e como foi pronunciadamente atenuado, desde a retirada da epígrafe de Santo Agostinho. Exemplificamos: adoraria/o apreciaria; ofertar/oferecer; adora/gosta. Os termos “adorar” e “ofertar” fazem parte das orações religiosas e estão presentes na cerimônia da missa católica, como símbolos de entrega a Deus e aos santos. Assim, foram encontrados verbos mais brandos, com semelhante sentido: “apreciar”, “oferecer” e “gostar”. Constatamos que o peso da cruz alivia-se, não só pelas alterações mencionadas, mas principalmente pelos extensos cortes realizados. Há, em tais excertos, uma densa carga mística, que, retirada ou, por vezes, condensada, em nada prejudicou o resultado final do conto, haja vista sua seleção para a antologia de 2006 pela Cosac Naify, em que é considerado uma obra-prima por Alfredo Bosi.

Finalmente, apreciaremos o que se passou na parte III, que compreende as páginas 19 a 21, o final da primeira versão deste conto. Começaremos reproduzindo uma dessas passagens a que nos referimos há pouco, a que abre esta parte:

Agora, sim, parece que regressamos à imensidão dos abismos cósmicos, à tristeza sideral, aos primórdios das idades, a uma terra desordenada que ainda não atingiu o sexto dia para Deus atolar-se no barro e esculpir o primeiro homem. E o homem, arguto, uma vez ereto e vivo, descobrir-se vaso, côncavo para receber a luz e a

verdade – essas flores raras, orquídeas diáfanas, perdidas na selva inicial.
(CARRASCOZA, 1993, p. 19)

O parágrafo foi integralmente excluído e o que corresponderia à parte III na segunda versão, sem divisões marcadas, inicia-se em: “A tarde declina lá fora e espanta os meninos, que ainda brincam alegremente sob a árvore centenária, hora de enfrentar as mãos com barro na cara” (CARRASCOZA, 1998, p. 21). Para se chegar a esta frase tão simples foi feito o corte de “abafa a euforia das sombras na cidade”, na página 20 da primeira versão; adicionou-se “que ainda brincam alegremente sob a árvore centenária” e substituiu-se “lama” por “barro”. Vários rearranjos num exercício de aperfeiçoamento textual. Como podemos ver na relação de alterações, esta parte final sofreu mais eliminações de palavras, expressões e trechos do que acréscimos ou substituições. Destas, destacamos: cricrilar/ruído; hábeis são as mãos da mulher/as mãos da mulher são hábeis; mover-se/se mover. Já tivemos a oportunidade de discutir as razões que levaram às modificações.

As opções do escritor tomam uma direção coerente em busca da “limpeza” do texto, com cortes drásticos de longos trechos e redução de locuções a uma única palavra. Procuram também a simplicidade em vez do rebuscamento, optando por re colocação de pronomes e sinônimos mais conhecidos para diversos vocábulos um tanto quanto sisudos ou obscuros, embora as mudanças não tenham sido estritamente iguais o tempo todo, conforme nos mostram os casos de exceção apontados. Diante do exposto, pode-se dizer que o resultado da reescrita do original de “O vaso azul” é um texto mais enxuto e fluente.

Retomando fôlego, avancemos para a análise comparativa entre a segunda e a terceira versões do conto. Antes, listaremos as alterações ocorridas para se chegar à versão mais recente.

#cristal da Boêmia
#a (avisou)
#antes
*medo nunca teve/nunca teve medo
*muito (andar)/tanto
*fresca sombra/sombra fresca
#elas
*alheias, continuam/continuum, alheias,
#tão (suaves)
*Não/Nem
#ele sim, ramagem de seu destino
#além dos calos
#mas (herdou)

#mesmo usufruindo as asas de um anjo
 # – Ufa!
 *frialdade/frio
 *A tarde, dentro e fora da casa, / Dentro e fora da casa, a tarde
 #ervas daninhas
 +também
 *cacoete/mania
 #ao lado, não tão antiga
 #o (comprou)
 *até/para (a cidade)
 *ali fora/aqui fora
 *desfrutando o/desfrutando do
 #um respingo de sol entre seus galhos
 #prendendo-a
 *confraria/hierarquia
 *à espera/os espera
 #estão como cavalos obedientes
 *para serem apoiadas novamente/para serem novamente apoiadas
 *A cruz de cada um, ambas perfiladas, estão como cavalos obedientes, à
 espera, para serem apoiadas novamente nos ombros. / A cruz de cada um
 os espera, ambas perfiladas, para serem novamente apoiadas nos ombros.
 #cristal da Boêmia

“A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, cristal da Boêmia, azul, sem serventia”. Essa frase de abertura do conto seria idêntica nas duas versões mais recentes, de 1998 e de 2006, não fosse pela expressão que delimita o material de que é feito o vaso e sua região geográfica de origem: “cristal da Boêmia”. Na primeira versão, recordemos, além dessa identificação do vaso, há ainda o adjetivo “alvar”, caracterizando o “vazio”. Houve, então, uma gradação do excesso à economia de palavras até a forma “mais acabada”: “A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia”. A expressão “cristal da Boêmia”, na terceira versão do texto, só aparece uma única vez, quando vimos a saber que Tiago o trouxe de uma viagem, na pergunta feita pelo narrador: “O vaso, ele comprou em uma de suas viagens, cristal da Boêmia, quem não o apreciaria?” (CARRASCOZA, 1998, p. 27). Já na versão anterior a essa, é repetida três vezes. Isso nos leva a concluir que, além de deixar o texto mais simples e mais coloquial, o autor o aliviou de repetições, o que, neste caso específico, esconde um pouco mais o dado sobre o objeto, deixando-o não tão acessível, como na primeira frase do conto, ou na última, da qual também foi retirado, mas em meio ao desenrolar dos acontecimentos, quase casualmente revelado.

As inversões que visam à espontaneidade da leitura, mantendo a ordem da sintaxe tradicional, foram realizadas, do mesmo modo como vimos na análise da primeira ao lado da segunda versão. Exemplos: medo nunca teve/nunca teve medo; fresca sombra/sombra fresca; alheias, continuam/continuam, alheias. Dois trechos, porém, mostram um movimento contrário a esse: A tarde, dentro e fora da casa, / Dentro e fora da casa, a tarde; para serem apoiadas novamente/para serem novamente apoiadas. Exceções como essas estão presentes na reescrita que partiu do original à versão seguinte, como visto. Talvez, em casos particulares, tenham soado melhor aos ouvidos do autor. Em “A tarde, dentro e fora da casa, continua declinando” (CARRASCOZA, 1998, p. 14), nos parece que se quer dar destaque à tarde, enquanto em “Dentro e fora da casa, a tarde continua declinando” (CARRASCOZA, 2006, p. 26), os espaços, interno e externo, ganham realce.

Da segunda até a mais recente versão, foram 17 eliminações, 15 substituições e apenas um acréscimo de palavra. Os cortes que retiram as arestas foram menos drásticos como os feitos no original, pois a segunda versão já se encontrava bem mais acabada. Porém, o texto ainda pedia mais concisão. Assim, apagaram-se enfeites considerados desnecessários, como: ele sim, ramagem de seu destino; além dos calos; mesmo usufruindo as asas de um anjo; ao lado, não tão antiga; um respingo de sol entre seus galhos; estão como cavalos obedientes. Na finalização do texto, portanto, retiraram-se metáforas mais evidentes, não tão elaboradas, talvez porque o conto contenha vários simbolismos nos próprios elementos que dispõe e com os quais se configura (vazio, silêncio, cruz, asas).

Arrematando esta análise, tomamos nota das ocorrências de primeira pessoa do plural na voz narrativa. As páginas indicadas são da segunda e da terceira versões, respectivamente: nossos olhos, p. 9/21; sabemos, p. 9/21; Deixemos, p. 10/22; escutamos, p. 22/33. Assim como na passagem do original à segunda versão, aqui optou-se por um modo de narrar que convoca o leitor indiretamente, por meio de impressões tendenciosas acerca dos fatos, que vão levar o leitor a construir uma visão e um julgamento sobre Tiago, e não mais utilizando demasiadamente o “nós”, reduzido às quatro ocorrências citadas.

Após a abordagem processual do conto, buscamos respaldo em Cecilia Almeida Salles (2008) sobre Crítica Genética, campo de estudos que visa à compreensão do processo de criação artística, não apenas literária, vale lembrar. Pudemos ampliar o entendimento sobre as operações empreendidas por Carrascoza, suas interferências e compensações, com o fim de causar o melhor

efeito do texto no leitor. Com a autora, aprendemos sobre o percurso do artista em direção à sua obra.

Ao longo de uma pesquisa de Crítica Genética, convive-se com o desenvolvimento de buscas estéticas. Essa procura vai se revelando, por exemplo, nos critérios que regem as opções com as quais o artista se defronta no decorrer de seu processo de criação. Esses critérios estão presentes, para um poeta, por exemplo, na substituição de uma palavra, no corte de um trecho, na adição de um poema ou na eliminação de uma vírgula. (SALLES, 2008, p. 33)

O material utilizado pelo crítico genético é bastante vasto: rascunhos, diários, anotações. Mesmo lidando especificamente com literatura, encontram-se também fotografias, músicas, esboços de desenhos, isto é, “vestígios” de processo de criação em linguagem não-verbal. Assim, o termo “manuscrito” não se limita ao que é escrito à mão. Quando os estudos voltam-se para as artes, a diversidade fica ainda maior, pois há maquetes, roteiros, experimentação com matérias-primas etc. Acompanhemos a lição de Salles (2008) sobre o termo:

Dependendo do escritor, podíamos deparar-nos com documentos escritos à máquina, digitados ou provas de impressão que receberam alterações do próprio autor. Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. [...] Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. *Documentos de processo* pareceu cumprir essa tarefa. [...] Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária. (p. 37-38)

Tendo em mente que os manuscritos abarcam todos os recursos de que o escritor lança mão para criar, chamados de documentos pelo pesquisador, é importante a afirmação da autora de que os documentos de processo não explicam tudo: o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros.

Em nosso trabalho, não lidamos com os documentos de processo d’ “O vaso azul”, aos quais não tivemos acesso, pois nem mesmo o autor ainda os tem, após várias mudanças de endereço. O processo de criação é anterior à primeira versão, portanto, lidamos com o processo de reescrita. A primeira versão do conto é um datiloscrito avulso. Eu, pesquisadora, o faço parecer um documento de processo (em relação às versões posteriores) quando escrevo nele, a lápis, os sinais de exclusão, substituição e adição, ações não aparentes que descubro ao cotejá-la com as outras versões. Entretanto, o texto continua sendo a primeira versão do conto, não publicada, mas

participante de um concurso literário como produto final, ainda que sempre “precário”, no sentido de provisório – como se fosse um átomo instável, disposto a receber ou ceder elétrons em sua última camada e estabilizar-se temporariamente.

Valemo-nos, uma vez mais, das palavras de Salles; desta vez, sobre a reescritura:

É sempre possível corrigir, modificar, anular, enriquecer o enunciado já produzido. Essas correções são mais efeito da leitura do que da escritura propriamente dita. A gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente, escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescritura: rasuras e novas versões. É o escritor colocando-se na posição de um leitor suposto que procura pesar o efeito produzido nele pela leitura do texto; assim, uma nova redação procura produzir um melhor efeito nesse leitor especial. (2008, p. 110)

Após passar pelo crivo da comissão julgadora que o premiou, além da releitura do próprio autor, o conto teve a leitura do veterano Raduan Nassar, cuja obra estava consolidada desde os anos 1970 (“obra” entendida como projeto ético-estético, visto que *Lavoura arcaica*, por exemplo, também passou por revisões do autor em edições seguintes, reforçando a ideia da provisoriedade e inacabamento), e foi essa “correitura” a que teve maior peso e determinou mudanças para que o texto fosse mostrado ao público. A incompletude inerente ao processo liga-se à inquietação do artista, inquietação que é também a do pesquisador, o qual quanto mais investiga, mais descobre que há mais por conhecer. Liga-se, também, à impossibilidade de o artista materializar tudo aquilo que imaginou, todos os intrincamentos entre ideias que passou pela sua mente no intervalo entre seu gesto e o que foi possível mostrar como “resultado”. Desse modo, a obra está sujeita a ser revisitada pelo criador.

A respeito das drásticas mudanças por que passou a primeira versão do conto, cabe uma colocação. À minha pergunta “Tendo sido esta primeira versão vencedora do Concurso Guimarães Rosa, da RFI, por que mudá-la tanto para publicar em livro?”, o autor respondeu: “Tentei aprimorar o conto, que ainda era inédito, já que o concurso da RFI não oferecia publicação. Ninguém conhecia o conto na sua primeira versão, senão os jurados”⁹. Pensamos que, além do que foi explicado por Salles (2008), sobre o fato de cada releitura gerar uma reescritura, neste caso, há outros motivos envolvidos. A segunda versão veio à luz cinco anos depois da primeira, portanto, é fundamental o

⁹ Mensagem recebida por e-mail em 08 ago. 2016.

papel do tempo na maturação do texto. Em 1998, ano de publicação de *O vaso azul*, o texto era outro porque o autor era outro. Ele já possuía, inclusive, seu primeiro livro, desde 1994, o que lhe fornecia *feedbacks* sobre sua escrita. Uma outra questão é que, ao operar os cortes na primeira versão e reduzi-la em quantidade de caracteres, Carrascoza, ao contrário do que se possa imaginar, não restringe o texto. Ele abre mais espaço. É nessas lacunas deixadas na primeira versão que a experiência de leitura da segunda avançará. “O corpo físico da obra modifica-se lentamente e seu sentido cresce incorporando novos elementos e descartando antigos” (SALLES, 2008, p. 116). O texto é modelado pela mão criadora, como o vidro, que, por meio do instrumento soprado pelo artesão, toma forma de vaso e é “rascunhado” com marcações à caneta que guiam a localização das ranhuras e reentrâncias dos desenhos em sua superfície, confeccionados manualmente, em combinação com a tecnologia, nas peças¹⁰.

Antes de passarmos à elaboração de nossa interpretação do conto, faremos uma ponderação sobre a escolha da terceira versão como fonte referencial.

Aprendemos que é sempre bom ler os textos nos livros de seus autores. Ao estudar um conto, um poema ou uma crônica, isso é ainda mais importante: buscá-los na fonte de onde o compilador os retirou; por mais cuidadoso que este seja, podem estar em jogo, no trabalho de seleção, critérios pessoais e internos à casa editora.

No ano de 2001, foram organizadas, no Brasil, duas publicações de reunião de contos: *Os cem melhores contos brasileiros do século*, por Ítalo Moriconi, e *Geração 90: manuscritos de computador*, por Nelson de Oliveira. Na “Introdução” da primeira, Moriconi explica que separou os textos por períodos (décadas do século XX, assim dispostas: 1900 aos anos 30; Anos 40 e 50; Anos 60; Anos 70; Anos 80; Anos 90), de maneira a dar uma rápida e eficaz ideia da evolução do gênero ao longo do século. Sobre o último período, no qual João Carrascoza começa a publicar, o professor e organizador do volume registra:

Nos anos 90, não apenas o conto como gênero esteve muito em evidência, como também ficou patente a existência de uma tendência à diversificação estilística e temática, claramente apontando para novos caminhos estéticos, distintos dos que prevaleceram desde os anos 60 até os 80. Por isso, julguei apropriado criar uma seção (“Estranhos e intrusos”) composta apenas por contos da década recém-encerrada. Na prática, essa seção constitui uma antologia-dentro-da-antologia, a

¹⁰A técnica pode ser observada no vídeo Umění sklářských mistrů (Mestres da arte do vidro). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PSYJre0k7DI>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

primeira seleção de melhores contos dos anos 90 apresentada ao público leitor brasileiro. (MORICONI, 2001, p. 14)

Moriconi assinala, ainda, que a escolha de contos se deu segundo critérios soltos do sistema conceitual acadêmico, para que a seleção agradasse não só o leitor especializado, mas qualquer leitor interessado “apenas numa boa história, bem contada e bem escrita”. Carrascoza não aparece nessa seleção, mas na de Marcelino Freire, *Os cem menores contos brasileiros do século* (Ateliê Editorial, 2004), e na de Oliveira, que esclarece na “Apresentação”:

Esta não é a antologia dos melhores contos da década de 90, mas dos melhores contistas surgidos na década de 90. O que não significa que as narrativas ora apresentadas não possam ser incluídas entre as melhores que essa moçada já produziu. (2001, p. 11)

Isso, de fato, ocorreu quando Oliveira organizou *O volume do silêncio*, selecionando o melhor da produção de Carrascoza. Cada uma dessas antologias, como se vê, seguiram rumos diversos. Um dado interessante do texto de apresentação de *Geração 90*, que extrapola o escopo deste capítulo de nosso trabalho, mas que vale mencionar, é o de que se publicaram duas vezes mais coletâneas de estreantes na década de 1990 do que na de 70, quando houve o *boom* do conto brasileiro, com diversos autores de referência para os novos. Segundo Oliveira (2001), isso se deveu a obstáculos como censura militar e sequelas dos planos econômicos (desde Cruzado I a Collor II) que tentavam controlar a inflação. Portanto, os anos 1990 foram pródigos em contistas, dos quais talvez nem todos apareçam nas antologias citadas e dos quais alguns passaram a dedicar-se ao romance.

Na resenha “A beleza e os riscos da antologia”¹¹, Gilda Santos (1999) faz considerações sobre a antologia poética de vários autores. Ela lembra palavras de Manuel Bandeira, organizador de *Poesia do Brasil*, com as quais ele declara os defeitos das antologias e o fato de não ser fácil escolher autores e, nestes, os melhores textos. Do mesmo modo, os organizadores do livro resenhado por Gilda Santos falam sobre omissões, hesitações, desacertos e injustiças, que tornam a antologia inacabada. Nelson de Oliveira (2006), no posfácio “Aumente o volume do silêncio”, compartilha das mesmas angústias que eles, explicando, em síntese, a sua tarefa:

¹¹ Resenha do livro *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea – um panorama*, publicada no n. 1 da Revista da ABRAPLIP, Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa.

Reunir alguns dos melhores contos de Carrascoza não foi trabalho fácil. [...] Se Carrascoza fosse um autor irregular, com altos e baixos, o trabalho do organizador seria mais tranquilo. Mas ele é um dos autores mais rigorosos e disciplinados que eu conheço. [...] cada página de sua prosa publicada foi vista e revista muitas vezes, pelo autor e pelos amigos do autor. Isso impediu que peças pouco elaboradas ou destoantes chegassem a circular. Resultado óbvio: quase não dá para falar do mel do melhor. A grande maioria dos contos que não estão aqui nada fica a dever a estes eleitos. (OLIVEIRA, 2006, p. 207-208).

Gilda Santos, após abordar outros aspectos que fazem das antologias edições de importância para levar autores ao conhecimento do público leitor, termina sua resenha com uma assertiva crucial: a de que a aspiração dos compiladores quanto aos efeitos dos volumes é de que, ao acabar de lê-los, alguém queira ir à livraria em busca dos autores. A organizadora de *Quarenta poemas de Jorge de Sena* (Sette Letras, 1998) diz: “Posto isto, a antologia – até então ‘para quem a fez, inacabada’ – achará, com a cumplicidade do (bom) leitor, os meios para completar-se” (SANTOS, 1999, p. 376).

Desse modo, tomamos, por base de nossa análise, a versão d’ “O vaso azul” com a qual tivemos o primeiro contato, na antologia de Oliveira pela Cosac Naify, mas tendo expandido a experiência de leitura de Carrascoza para suas demais obras contísticas (e também de romances), tendo como motivação para tomar esta versão como objeto o fato de o autor, em conversa a nós concedida, considerá-la a mais “acabada”. Isso quer dizer que é a mais próxima do que o escritor desejava de seu texto naquele momento.

UMA INTERPRETAÇÃO DO CONTO

O vaso e os vazios

*Os parentes me falam
uma língua só deles.
Eu entendo a linguagem
das pedras sem família.*

Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo III*
(*Esquecer para lembrar*)

“A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia.” (CARRASCOZA, 2006, p. 21)¹². Com essa frase o conto começa, e assim iniciaremos nossa análise do texto, pelo objeto que lhe dá título. Buscamos com esta metodologia atentar para tantos elementos relevantes incorporados pelo autor quanto nos for possível perceber, para que se elabore uma leitura estruturada sob a perspectiva dos Estudos Literários, em diálogo com outras áreas do conhecimento, como a Psicanálise, e com outras Artes. Essa primeira imagem desenhada ao leitor certamente demanda apreciação, pois instaura um clima, uma atmosfera um tanto enigmática ao que vai se desenrolar dali adiante. Ao vaso o narrador atribui um ponto a partir do qual se formará uma história, um homem. Antes de estabelecer esse marco, sensações indefinidas são descritas, o vaso está perdido na névoa sobre uma superfície que não se distingue; gira no espaço ou nós é que giramos ao redor de sua base? “não se sabe.” (p. 21), o narrador afirma. Desse modo, o cerne desta leitura proposta aí está. O ponto principal, a essência: o vaso azul e os simbolismos que pode representar.

Vejamos o trecho em seu todo:

A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia. Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível. O vaso, obra tão delicada, gira, gira vagarosamente no espaço, ou são nossos olhos que o contornam, não se sabe. Ao menos, tem-se um ponto, fiapo de nada, mas ao qual logo se acrescentará outro. E outro. E outro. Até que se tenha uma história, um homem, uma vida. (p. 21)

¹² Nas próximas citações de trechos do conto “O vaso azul”, serão indicadas apenas as páginas.

A descrição do momento em que algo se revela, em sua cor, em seu modo de aparecer e de se mover, é o indício de uma metáfora possível em função do contexto: a da escrita. O vaso se revela em meio ao vazio, como a primeira palavra que surge no ato da criação artística literária para inaugurar a página em branco. A ela, palavra, assim como ao objeto, o vaso, se acrescentarão outras partes de uma engrenagem que fará o conto se mover, configurando-se como tal, como texto potente de efeitos e de sentidos, feito por meio da composição de personagens, espaço, tempo, que, elaborados, junto a outros aspectos, como as referências e as experiências, relacionam-se, produzindo um objeto estético. Segundo Casa Nova (2008, p. 107), “afetos e percepções sobre os textos guiam nossas leituras, da mesma forma que geraram a produção”. Essa escolha se dá pela força de interferência que um texto exerce sobre cada pessoa, autor ou leitor, aliada à rememoração e à experiência atual.

A atmosfera que se delinea não é apenas um tanto enigmática, como mencionado; é obviamente onírica. “Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível.”: a imagem nebulosa do sonho, desconcertante ao acordarmos porque indistinguível e, *a priori*, incompreensível, é a que reveste o vaso. Portanto, não estamos diante de um recurso objetivo de causar o suspense, lançar um enigma, mas de um modo de representar sensações visuais e de vertigem que se assemelham ao inconsciente em atividade. Segundo Freud (1987), o sonho, carregado de reminiscências da vigília – *restos diurnos* apropriados pelo inconsciente –, alegorias e simbolismos, possui significado. Para ele, as experiências banais e indiferentes da vida diária são as que reaparecem nos sonhos. O símbolo inconsciente, diferentemente do símbolo linguístico, caracteriza-se por uma disjunção de sentido entre símbolo e simbolizado, em um espaço potencial de interpretações. Como observou o criador da Psicanálise, o simbolismo não é específico do sonho, mas está também no mito, no ritual religioso. Sustentando-nos nessa ideia, lidamos com os seguintes termos que dispusemos até aqui: sensação, representação, significado, simbolização.

Do trecho de abertura do conto, pode-se inferir que a voz é do narrador, que aliás usa “nossos olhos”, seduzindo o leitor a se tornar cúmplice, ao passo que o fechamento do texto também é feito com a mesma cena, mas os olhos são da personagem. Ele abre os olhos, vê o vazio e depois o vaso azul, que rebrilha e gira: “Gira, e gira, derramando o silêncio, antes que ele feche os olhos, outra vez, e reate o sonho.” (p. 33). Assim, podemos dizer que o vaso azul possui significado fundamental para a leitura da obra e, por aparecer envolto em sonho, possui uma grande concentração de simbolismos. Entre as duas pontas, o início e o fim, o vaso reaparece. Seria uma

terceira ponta a mostrar outras faces do texto. Passemos a algumas considerações sobre tais circunstâncias. Para tanto, leremos os três trechos das páginas internas do conto, de seu miolo, em que o vaso azul é recuperado.

O silêncio retorna e o filho observa vagarosamente os móveis da sala. Arcaicos todos, soturnos, remetem-no outra vez ao passado. Os bibelôs sobre a estante, os parcos objetos em cima da mesa, tão conhecidos, parecem agora intrusos em sua memória.

Não lhe causam a mesma impressão o vaso azul que faísca sobre a cristaleira e a TV. Ambos destoam da sala sombria. A TV é uma companhia, o mundo perigoso que o tem nas mãos, a mãe sem saber aplaude. O vaso, ele comprou em uma de suas viagens, cristal da Boêmia, quem não o apreciaria?

[...] Tiago continua a considerar o vaso. Ia perguntar por que ela não o enchia de flores, mas segurou as palavras antes de cometer o erro, plantar outra mágoa. Deus, só agora se dava conta de que, naquela casa, o vaso não teria outra utilidade além de peça decorativa. A mãe amava as flores, jamais as arrancaria dos canteiros para colocá-las no vaso. Trouxera-lhe uma dor, não uma lembrança como até então supunha. Julgara preencher o vazio, quando já o transbordara. (p. 27-28)

Atira o pano de prato sobre a cristaleira, onde rebrilha o vaso azul, e abre uma de suas gavetas. (p. 31)

O vaso azul faísca sobre a cristaleira, desviando-lhe a atenção para outra história, a sua própria, menos dilacerante que a do livro, porém mais viva. Os assovios da panela de pressão o envolvem num torpor, os músculos se afrouxam, os olhos mergulham na escuridão. (p. 32-33)

Ora, em todos eles, é simples notar, o vaso é metáfora da história particular de Tiago; assim como a TV, a peça *destoa*, isto é, difere, contrasta com os demais ornamentos da sala. No verbete “destoar”, encontramos, ainda, o sentido de “não estar conforme” e, em “destoante”, os sentidos “inadequado, impróprio; divergente, discrepante” (BORBA, 2004). Isso quer dizer que o vaso, como metáfora da vida de Tiago ou, em outras palavras, como metáfora de sua presença, de si próprio, de sua identidade, simboliza mais que o “eu”, pois ao “eu” pode-se atribuir mais sentidos, como o oposto que o constitui: o “Outro”, o intruso que diverge de seus ascendentes. O passado, por sua vez, lhe parece intruso. O vaso é metáfora, ao mesmo tempo, de sua presença e de sua ausência naquela casa-ninho.

Voltando ao título do conto, consideremos com especial atenção o que sinaliza Fagerlande (2011) com relação à presença do artigo definido “o” – no caso de seu trabalho, tal análise diz respeito ao título do poema drummondiano “Caso do vestido”. Nele, a palavra “caso” vem desacompanhada do delimitador, o que, segundo o autor, “parece sugerir maior ênfase à palavra,

que prescinde de adjuntos adnominais” (p. 22); já o vocábulo “vestido” vem precedido de “do”, contração da preposição “de” + artigo definido “o” e se observa que “a presença do artigo definido aponta para a especificidade deste vestido dentre os demais. [...] não é um vestido qualquer, mas o vestido, aquele que marca definitivamente a trajetória da família representada.” (p. 22). Portanto, podemos fazer uma observação análoga a respeito do título “O vaso azul”. Trata-se de um vaso azul determinado, entre tantos vasos azuis disponíveis nas lojas, feiras, mercados etc. onde vendem-se cristais da Boêmia. Isso liga-se à individualidade de Tiago, já que concluímos que o vaso é símbolo do homem, do filho. Isto é, *o vaso azul é este* homem que está no conto e não outro.

Detendo-nos ainda um pouco mais ao título, notamos haver, ao nível de sonoridade, uma aliteração no sintagma “vaso azul”, uma junção entre o substantivo e a cor que o adjetiva, remetendo ao som de uma só palavra: “vazio”. Há, nesse som, algo de vapor, de esfumaçamento, por conseguinte, de sonho, como destacamos há pouco. O próprio Tiago atribui sentido ao vaso. “Trouxera-lhe uma dor, não uma lembrança como até então supunha. Julgara preencher o vazio, quando já o transbordara.” (p. 27-28). O objeto representa uma dor (e o vazio). Não tem serventia para a mãe que gosta de flores livres na terra em vez de arrancadas e arranjadas. Ainda além, o vaso pode estar vazio para ser preenchido com algo. Seria com a interpretação? Se sim, ele também pode ser uma metáfora da leitura.

A cor azul possui significados na cultura ocidental, apresentados despretensiosamente por Pastoureau (1993) por meio de itens. Um par deles nos interessa: “2) Cor do infinito, do longínquo, do sonho [...] Cor da evasão” e “3) Cor da fidelidade, do amor, da fé [...] Cor da renúncia [...] Humildade do azul, que não agride” (p. 23-24). No conto “Ponteiros”, do livro *Dias raros* (Planeta do Brasil, 2004), há uma pitada de azul na viagem de carro de famílias amigas à praia: “[...] eis ali um posto, Lago Azul o seu nome, antes do oceano revolto, um lago sereno para o espírito” (CARRASCOZA, 2004, p. 39), indicando a identificação da cor com a noção de um estado de serenidade. Isso é reafirmado no conto “Domingo”, do recente *Amores mínimos*: “[...] todas com aqueles olhos azuis de doer os nossos ao mirá-los, a calma dos lagos, mas no fundo o agito dos oceanos [...]” (CARRASCOZA, 2011, p. 79). Aqui, a cor também é calma, embora as crianças sejam agitadas pelo tanto a descobrir no mundo.

O olhar de Tiago, ao perder-se no objeto vítreo, lança-o a um devaneio, a um escape, justamente como na citação destacada, “cor da evasão”, como se aquele ponto fosse o referencial ou a porta de entrada em um estado inconsciente, bastante pessoal, em que, talvez, Tiago mescle

as vivências que teve na infância, vivida naquela casa, ao que se tornou. Israel Pedrosa (2002) observa o que ocorre quando o olhar está diante do azul:

Uma superfície pintada de azul dilui-se na atmosfera, causando a impressão de desmaterializar-se como algo que se transforma de real em imaginário. [...] Diante do azul, a lógica do pensamento consciente cede lugar à fantasia e aos sonhos que emergem dos abismos mais profundos de nosso mundo interior, abrindo as portas do inconsciente e pré-consciente. [...] Um ambiente azul acalma e tranquiliza, mas, diferentemente do verde, ele não tonifica, uma vez que fornece uma evasão sem vínculo com o real [...]. (p. 114)

O pintor e pensador acrescenta que “o azul expressa mais diretamente uma disposição introversiva das funções emocionais e intelectuais – pode ser racionalização ou sublimação e capacidade de intuição” (p. 100). Algo semelhante ocorre com a menina personagem de “Chamada”, também de *Dias raros*, como podemos notar quando ela tenta concentrar-se na aula pela qual tanto ansiava:

Mergulhou numa névoa de sonhos, desejos e lembranças, distanciando-se tanto dali, que, ao se dar conta, a lousa estava toda preenchida a giz, e as folhas de seu caderno vazias, o branco sugando-a para o centro de uma ameaça (CARRASCOZA, 2004, p. 21).

Apesar de não possuímos a indicação de que ela olhava para algo de cor azul, temos a imagem azulada do devaneio. Sentindo remorso por estar ali tão feliz, ao não precisar faltar à escola, pois, naquele dia, o pai ficaria em casa com a mãe doente, ela perde-se em suas “dúvidas que lhe fervilhavam a mente” (CARRASCOZA, 2004, p. 21). Tal qual Tiago, Renata vai longe em pensamento, sem se mover da cadeira em que está sentada. Isso demonstra uma atração que as atividades do inconsciente exercem sobre o autor, ao fixarem associações e lembranças passadas.

A personagem mãe, por sua vez, liga-se aos significados contidos no item 3 de Pastoureau (1993), uma vez que é composta por meio da reconfirmação da imagem paradigmática da *mãe*, aquela que padece no Paraíso, priorizando o filho em detrimento de si mesma. Do mesmo *Dias raros*, extraímos mais um exemplo desse paradigma, em “Umbilical”, que traz o filho derrotado na procura por emprego e a mãe que dissimula não se importar. Na cena em que ela lhe oferece o pão, percebemos o posicionamento de renúncia da mulher.

[...] pois toda tarde eu descia a ladeira e atravessava a rua de terra e ia do outro lado esperar na fila da padaria a última fornada e comprava as duas bisnagas que ele devoraria, arrancando o miolo, roendo a casca crocante, o pão quente que, às vezes, com o embrulho de encontro a meu peito, eu sentia queimar-me, como os lábios dele me ardiam quando o amamentei, e eu sabia que o pão também enchia sua boca de saliva e dizia, *Hoje vou comer um só, pega esse outro, mãe*, e ela mentia, *Não, filho, pode comer, não quero, não, comprei pra você*, e eu me sentia feliz em poder dar a ele o que eu mais queria, e vê-lo saciar sua fome, enquanto a minha não era difícil de enganar (CARRASCOZA, 2004, p. 32).

Neste momento nos lembramos de vários textos de diferentes autores, tomando “texto” em uma acepção mais ampla, considerando não apenas textos verbais, e começamos a elaborar, mentalmente, aproximações, comparações, fricções entre eles e nosso objeto de estudo. Tal operação permitirá compreender a qual ou quais “famílias literárias” o escritor brasileiro contemporâneo em pauta está filiado, que tendências inaugura e, especificamente, compreender operações intertextuais realizadas por João Anzanello Carrascoza, quer gerem desdobramentos que enriquecem sua criação ou que ela transgride. Wilberth Salgueiro (2002) sintetiza bem essa questão já no subtítulo “Pares & ímpares: o passado a limpo (heranças e recusas)”, do capítulo “Os anos 70: breve história de um tempo”, do livro que resultou de sua tese. Isto é, a produção literária sempre guarda e rejeita. Cabe ao leitor crítico interpretar esses nós e tensões e ter em mente, ainda, que uma determinada obra com características, por exemplo, de cotidiano e lirismo, elementos aventados pelo pesquisador no referido trabalho, não quer necessariamente dizer que ela despreza elementos marcantes de outro estilo ou movimento. O que se dá são articulações dialéticas. A propósito, consideremos a acepção de Vera Casa Nova (2008) para o termo “friccionar”:

Operação que a partir da materialidade da língua ou do objeto remete de um signo a outro, guardando a provisoriade como premissa, e traça as redes intertextuais. Corpos em fricção, textos que se tocam, tangenciam-se, derivam, erram: outras dicções, outras teorias. (p. 111)

Interessada nas relações entre Artes visuais e Literatura, Casa Nova (2008) estrutura seu pensamento sobre os processos interacionais que configuram o objeto ou, em suas palavras, “o tecido (texto)” artístico.

Retomamos, então, duas obras utilizadas em nossa monografia de graduação em Letras¹³: a *Instalação RH e Sherazade*, do artista capixaba Hilal Sami Hilal (FIG. 1; FIG. 2)¹⁴. Naquela, letras em cobre formam nomes próprios e vocábulos. As palavras “obra”, “textos”, “contato”, ali presentes, são quase que palavras-chave das atividades da leitura e da escrita. Na outra, livros em branco cujas páginas desembocam em outro livro, cujas páginas desembocam em outro livro, cujas páginas desembocam em outro... formam uma rede de interligações entre textos, entre informações, tendendo ao infinito. As obras estabelecem interlocuções com a literatura, via significantes, recortados do metal, e via labirinto de livros, cujo título é o nome da narradora das histórias das *Mil e Uma Noites*. Assim, poderíamos dizer que as duas obras representam a imagem da *intertextualidade*, a imagem desse conceito. Além de convergir tradição e contemporaneidade, Hilal incursiona de forma particular no universo da linguagem verbal. Esse diálogo nos interessa, uma vez que nos dá a oportunidade de desvendar conexões intertextuais *interartes*.

Em seu trabalho sobre o livro-objeto, a artista Cida Ramaldes (2015) fala acerca do *Livro Redondo* (FIG. 3), de Hilal, peça que fez parte da instalação *Biblioteca* (2000): um livro esférico modelado pela trama de fios de letras em cobre, que formam nomes de familiares e amigos, e se dobram em uma escrita flexível. Segundo ela, como o desdobrar de nossa linguagem, que se faz em camadas de intertextualidades. Essa linha de pensamento relaciona-se tanto com as conexões que mencionamos, quanto com a estrutura do conto que estudamos, pois este parte de um ponto e retorna ao mesmo ponto, perfazendo um movimento circular, porém, incompleto, uma vez que a criação artística está sempre por fazer-se e a se refazer. A pesquisadora atenta, também, para a associação entre círculo e ciclo; a volta à origem, assim como nas cenas inicial e final do conto, em um *looping* infinito. O ciclo da vida, ou, poderíamos pensar, o ciclo do ofício do escritor e do ofício do artista, a rotina diária, a repetição, o embate com a palavra e com os materiais, a persistência, até a inscrição da obra de arte na memória e no tempo, tudo isso portam essas duas obras, dispostas lado a lado, aqui. Seguindo esse fio, sob uma perspectiva *interartes*, propomos trocar reflexões acerca do vaso azul vazio com o campo das artes plásticas.

O crítico de arte e curador inglês Guy Brett (2001), entusiasta do trabalho de artistas latino-americanos, especialmente brasileiros, e um dos responsáveis por sua divulgação no exterior,

¹³ *Uma leitura de Lancelote & Lancelote*, de Fernando Vilela; trabalho realizado sob a orientação da Prof. Dra. Celia Abicalil Belmiro, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG em 2010.

¹⁴ As imagens das obras de Hilal Sami Hilal foram gentilmente cedidas pela OÁ Galeria, na pessoa de Thais Hilal.

escreve sobre a potência do vazio na arte dos anos 60/70/90 do século XX. Refletindo sobre a obra de Mira Schendel, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros, ele pontua sobre o vazio e a relação dialética entre a ausência total e seu oposto, o potencial total. O paradoxo da arte reside nesse fato, isto é, o objeto de arte, material, torna visível o vazio.

As “rendas” de Hilal, chamadas *Instalação* (FIG. 4), consistem em valorizar, simultaneamente, o material produzido pelo artista – uma pasta feita de celulose extraída de trapos de algodão à qual misturam-se outros componentes, fruto de suas pesquisas sobre o papel artesanal – e o vazio. O delicado manto formado pela pasta e pelos buracos produzidos pelo gesto caligráfico de Hilal gera a sensação de esvaecimento, em seus cheios e vazios. Como observa Ramaldes (2014), que o chama de “película-escrita” (p. 81), “um propicia a existência do outro” (p. 100). Segundo ela, ainda, Hilal atribui importância aos debates, dos quais podem surgir ideias para resolver impasses técnicos e estéticos. Foi em um desses momentos de troca com colegas e críticos sobre seu processo de criação que ele compreendeu os rendados como textos escritos. “Com o exercício do gestual caligráfico nas rendas, Hilal percebeu que poderia iniciar uma escritura, de fato, e não apenas sugerir uma escrita” (RAMALDES, 2014, p. 83).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), a transparência do cristal é um exemplo da “união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora. Representa, assim, o plano **intermediário entre o visível e o invisível**” (p. 303, negrito dos autores). Então, o vaso azul de cristal da Boêmia – sem serventia – que nos provoca para além de sua utilidade, para que o “transbordemos”, pode aludir a esse vazio ativo de que fala Brett (2001), potente de interrogações, inquietações, representações da realidade, assim como o silêncio no conto de Carrascoza, e outros elementos inter-relacionados: a profunda solidão, o nada. Remetemos a alguns momentos do texto literário: “– Ora, nada é o que mais faço por aqui” (p. 24); “O silêncio entrou com os dois e, indolente, se espraia pela sala, como a poeira sobre os objetos. Visitante mais assíduo por aqui, o silêncio” (p. 25). Tais elementos, ligados à noção de ausência, marasmo, comportam também uma força de resistência tal, que deslocam o vago para a eloquência. Desse modo, a linguagem obscura e evasiva da literatura leva ou desvia justamente para o ato que é arriscado e transgressor: decifrar, frente a frente com o texto, apropriando-se de seus sentidos e ecos, assim como o faz, diante do espectador, a obra de arte e seus vazados. Continuamos, com Brett:

A atração do vazio na arte brasileira me parece expressar de modo particularmente claro a contradição, o conflito – mas também o convívio íntimo, o desejo intenso – existentes entre o cósmico e o tópico, o filosófico e o político, o metafísico e o material. (2001, p. 71).

Entendemos, a partir dessa proposição, que o artista criador lida com o universo, o pensamento, a abstração, no embate com o real, mas imbricando-se com ele, com a vida, pois produz suas criações a partir de um posicionamento político que assume, em face da realidade que o (nos) agride, a qual reverbera na obra de arte.

Voltando aos cortes por que passou a primeira versão do conto e à minha pergunta (“Tendo sido esta primeira versão vencedora do Concurso Guimarães Rosa, da RFI, por que mudá-la tanto para publicar em livro?”), faço novas considerações. Diante das discussões acerca do ponto de convergência entre a literatura e as artes plásticas, no escopo de minha pesquisa, o vazio, eu mesma a responderia, após pensar melhor sobre a questão da ausência potencial. Ao desbastar o texto da primeira versão, ele cria os espaços de silêncio, reduz a “verborragia”, ao retirar blocos de palavras. Ao esvaziá-lo, ele não consolida a última versão, posto que o conto se reescreverá nas leituras que dele se fizerem, pelo público leitor e pelo próprio autor. Isto é, o texto se reescreve de modo constante, mesmo que o autor tenha elegido a sua versão “mais acabada”, segundo palavras dele. O que ocorre é que, assim como a escrita produzida com fios de cobre e com pasta de papel, em que a obra só existe por causa dos vazios – sem eles, há apenas a chapa de cobre e a massa –, também a escrita da primeira versão d’ “O vaso azul” de Carrascoza – a literatura, enfim, mas especificamente o conto em tela – aprimora-se com a falta. Dar acabamento ao “tecido (texto)” equivale a retirar suas sobras. Sob esse prisma, as composições de Hilal e Carrascoza são escritas que o vazio permite.



Figura 1 – Hilal Sami Hilal. *Instalação RH*, 2003. Cobre, tamanho variado. Foto: Sagrilo.



Figura 2 – Hilal Sami Hilal. *Sherazade*, 2003. Papel e encadernação, tamanho variado. Foto: Edson Chagas.



Figura 3 - Hilal Sami Hilal. *Livro Redondo*, 2005. Cobre, 25 cm de diâmetro. Foto: Edson Chagas.



Figura 4 - Hilal Sami Hilal. *Instalação*, 1998. Celulose, pigmentos, resina, pó de ferro, pó de alumínio, tamanho variado. Foto: Yiftah Peled.

Interfaces literárias

Em perspectiva comparatista, penso “O vaso azul” ao lado do romance *Lavoura arcaica* (1975), motivada em especial pelo fato de que o livro *O vaso azul* é dedicado a Raduan Nassar. É importante notar que *Caderno de um ausente*, romance mais recente de João Carrascoza neste momento, tem epígrafe retirada dessa obra. Primeiramente, então, estamos atentos a esses paratextos, índices de uma linha comum de pensamento, temática, entre outras conexões. Num segundo momento, a leitura do trabalho inaugural de Fulas (2008) nos fez saber que “O vaso azul” teve a leitura crítica de Raduan Nassar. Ele aconselhou Carrascoza com suas ponderações, sugerindo aprimoramentos que levaram à limpeza do texto. O estreante enviou a Raduan um exemplar de seu primeiro livro, *Hotel Solidão*. Ele apreciou a obra e o convidou para conversarem sobre ela em sua casa. Carrascoza passou a frequentá-lo, e, como admirador de sua obra, ganhou a sua amizade e o privilégio de tê-lo como leitor crítico durante três ou quatro anos. Desse modo, parece estar se firmando um vínculo, do qual fala Vera Casa Nova (2008), entre nomes de autores, com relação a Raduan e João.

Depois, escolhemos – na modulação desse fluxo, dentre tantos escritores e textos interessante possíveis – o poema “Três garrafas de cristal”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro de teor memorialístico *Boitempo* (1968). Assim, dialogamos inicialmente com o que a própria obra de Carrascoza nos aponta e, depois, com um dos textos ao qual nossa vivência, repertório e inferências pessoais nos levaram. As escolhas se justificam, ainda, pela problematização das relações familiares existente nesses textos e por outras razões a serem expostas.

Parto do poema:

Três garrafas de cristal

Na sombra da copa, as garrafas
escondem sua cintilação.
Esperam jantares de família
que nunca se realizarão.

A verde-clara, a rósea, a que refrange
todos os tons da transparência,
sem vinho que as anime, calam
o menor tinido de existência.

Cristais letárgicos, como as belas
nos bosques, e as jóias nas malas,
antiquários ainda não nasceram
que virão um dia buscá-las.¹⁵

Três objetos de cristal centralizam o enquadramento da cena do poema. O espaço é um dos compartimentos da casa, a copa. Esse cômodo já não existe tão comumente nas construções arquitetônicas residenciais como antes, sendo ainda encontrado apenas nas casas e apartamentos mais “antigos”. É um cômodo destinado às refeições da família, anexo à cozinha, diferentemente da sala de jantar, usada para receber convidados, por ser maior e situar-se na área social da casa.

Ali, as garrafas acanham-se, na primeira estrofe do poema. Cintilantes por natureza (vítrea), esperam para estrelar. Porém, os jantares de família “nunca se realizarão”. Por isso, cheias de potencial para exibirem toda a sua beleza na refração da luz, têm de permanecer à sombra. Os versos “sem vinho que as anime, calam / o menor tinido de existência” oferecem a ideia do vazio da casa, do vazio das taças, da tristeza, da solidão. Sem vinho em seu interior, as garrafas ficam inanimadas e, ainda que haja alguém na casa, ou uma família, não há vida, no sentido de vivacidade, ânimo. Assim, os objetos calados calam também “o menor tinido de existência”, o mínimo ruído de vida.

O objeto que dá título ao conto “O vaso azul”, “a primeira coisa que se revela em meio ao vazio” (p. 21), é algo sem serventia em uma casa cuja moradora não o orna de flores. Feito do mais fino cristal, confeccionado manualmente, por meio da técnica do sopro da cana de vidro, e depois polido e entalhado nos tornos de acabamento, cristal da Boêmia, tão valioso, o vaso destoa na sala sombria. “Naquele silêncio de cristaleiras”, como na expressão usada por Nassar (1989, p. 44), sem flores que o anime, o vaso transborda o vazio.

De modo semelhante, os cristais – as três garrafas e o vaso – caem numa apatia que leva, no caso de Tiago, a um torpor. A voz poética os compara às belas nos bosques, imagens das pinturas de mulheres em posturas lânguidas, completando a letargia que os objetos representam. Depois, surgem as joias (de família, por acréscimo nosso), as quais estão dentro das malas e não nos pescoços, pulsos, dedos e orelhas, como estariam se animadas. Levando para longe qualquer

¹⁵ O poema faz parte da seção “Percepções” do livro *Boitempo I*, publicado pela primeira vez em 1968. Optou-se por manter a grafia encontrada na edição de 1985 na palavra “jóia”.

possibilidade de que venham a ser adquiridas e voltem a ter alguma função ou viço, o poeta fecha a última estrofe: “antiquários ainda não nasceram que virão um dia buscá-las”.

Os objetos de família são peças recorrentes na poesia de Carlos Drummond de Andrade, como as licoreiras e tantos outros. De fato, há sempre algumas coisas das casas em que moramos, ou nas dos parentes, que nos marcam a lembrança. Um quadro, uma mesinha de telefone, uma cadeira com encosto de palha, um relógio de parede, um piano. E aquele único e simples objeto pode remeter a tantas sensações, boas, ruins, contraditórias, melancólicas, enfim. Na parte 10 (p. 62-63) de *Lavoura arcaica*, há algumas palavras que se ligam a esse exercício que fazemos entre os textos escolhidos: “sono”, “filtro fosco”, “pó rudimentar”, “fragmentos”, “fosso”, “coisas da família”. Em uma lista de objetos, o fluxo de pensamento da personagem André – “fundindo os vidros e os metais da minha córnea” (NASSAR, 1989, p. 62) – enumera as coisas da família, revolvendo o porão da memória. Ele agrega a densidade de sua experiência subjetiva ao que nada mais é do que um utensílio. Uma pedra de moenda, um pilão etc., assim como garrafas e um vaso de cristal.

Devir

O devir de cada um está no som do seu nome.

Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*

Como já sublinhado acerca da interação que se estabelece com o outro na prosa contística carrascoziana, há um sentido de compaixão nessa troca, marcado pelo calar, silenciando os sentimentos mais subterrâneos e obscuros; com isso, adormecendo-os, ao menos aparentemente, uma vez que continuam a borbulhar no confinamento da introspecção. Fato é que as personagens de Carrascoza já estão a um passo do enfrentamento. Postura essa, assumida por André, de *Lavoura arcaica*, desde a partida, em relação ao irmão Pedro e à irmã Ana. Primeiro em rédea curta, tendo a si mesmo sob controle, depois no pelo, a galope. Recuperemos três momentos:

foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito ‘não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem

demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa’, mas me contive (NASSAR, 1989, p. 15)

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda (NASSAR, 1989, p. 33)

que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacos, que atropelos na minha língua! (NASSAR, 1989, p. 139)

Ainda em confronto, agora com o pai, notamos semelhança entre o agudo conflito de André e a desconfortável aproximação entre Tiago e sua mãe, n’ “O vaso azul”. Essa é uma situação que ainda não se agudizou, não se agudiza no conto. No entanto, a semente do silêncio e a “turbulência na cabeça” já existem, embora sem atropelos na língua. Avaliemos o excerto nassariano:

Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?

– Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos. (NASSAR, 1989, p. 165)

Acompanhando, agora, Tiago em seu destino, vamos lembrar, então, que ambos, mãe e filho, são tímidos e pouco dados a tocar um ao outro; uma convivência na qual não cabem extravagâncias. No romance de Raduan, o limite é rompido, enquanto aqui, em Carrascoza, cultivam-se canteiros com o instrumento, genuíno ou forjado, da paz.

Detendo-nos nesse enlace, fulcral no conto analisado, ainda em *Lavoura arcaica*, vamos coar a família e obter a mãe e o filho, filtrados. Ajustaremos o foco para essa micro-história que há no romance, e seus pontos de contato com o núcleo do conto carrascoziano. Assim percorreremos aproximações entre as personagens filhos, nomeados sob base bíblica apostólica, Tiago e André¹⁶, com identidades próprias incorporadas, e as personagens mães, apenas mães.

O autor de uma das epístolas bíblicas chamadas menores – ou universais, porque destinadas a todas as igrejas – identifica-se como “Tiago, servo de Deus e do Senhor Jesus Cristo” (Tg 1:1)

¹⁶ Acerca da simbologia dos nomes em *Lavoura arcaica*, fizemos a leitura de SILVA, Regina Céli Alves. A tra(d)ição dos nomes na *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, Ano 9, n. 25. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9\(25\)03.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9(25)03.htm)>. Acesso em: 11 mar. 2016.

no prefácio e saudação da Epístola Universal de S. Tiago (BÍBLIA SAGRADA, p. 263). Segundo o apóstolo Paulo, Tiago é “irmão do Senhor” (Gál 1:19).

Se lembrarmos de São Francisco de Assis e sua mensagem de doação ao Outro – procurar mais consolar que ser consolado, mais compreender que ser compreendido, mais amar que ser amado, bem como sua afinidade com a natureza, expressa em “fratello Sole, sorella Luna / irmão Sol, irmã Lua”, do *Cântico das Criaturas* –, veremos o quanto de compassivo¹⁷ há no significado de “irmão”, palavra ligada a fraternidade, amor fraternal, amizade (há amigos que possuem uma ligação tão forte que se sentem como irmãos), união em um mesmo propósito ou na mesma fé. É bom lembrar que, na crença cristã, “irmão” não é apenas aquele com quem temos um laço sanguíneo, como se costuma dizer, mas qualquer pessoa, mesmo desconhecida. Trata-se de um princípio de indistinção e igualdade. Em sua epístola, Tiago escreve ensinamentos acerca da profissão de tal princípio. Ou seja, ser o servo de um Deus, ser irmão desse Deus é ser alguém tolerante e disposto a atendê-Lo.

A propósito da comunhão também com os elementos da natureza, entre eles os vegetais, este traço faz parte da personalidade da mãe neste conto. A todo momento os canteiros de flores são lembrados e participam de figurações de descendência, dores e dificuldades da vida, como nesta frase: “[...] as mãos dessa mulher são boas para cuidar de plantas, nunca teve medo de espinhos, ninguém pode culpá-la se uma semente não criou raízes.” (p. 21-22). Na “Exortação à paciência”, São Tiago recolhe o exemplo do agricultor: “Eis que o lavrador espera o precioso fruto da terra, aguardando-o com paciência, até que receba a chuva temporã e serôdia.” (Tg 5:7).

Tiago, personagem do conto “O vaso azul”, demonstra semelhante disposição. Aqui, na situação analisada por este trabalho, tal disposição ocorre em relação à mãe. Vejamos: “Mas, não, ele já descansou um pouco, prefere atendê-la agora mesmo, é uma das formas que aprendeu de lhe oferecer carinho, servir de imediato a quem a vida inteira o tem servido.” (p. 31). O filho regressa após um longo tempo para uma visita e, ao que tudo indica – sobretudo sua disponibilidade –, deseja aproveitar a companhia da mãe, extrair dela seus não ditos, aproximar-se, saber, na verdade, do que ela precisa e, tornando-a alegre nem que seja por um momento, ele retribuirá o que recebeu dela até ali, quando já deixara de ser menino.

¹⁷ Conforme Borba (2004), essa palavra tem como sinônimos: penalizado, piedoso, tolerante; como antônimo: indiferente.

Por sua vez, a mãe, sem nome, demonstra a mesma postura compungida, condoída, enternecida em relação ao filho. Acompanhemos alguns passos desta personagem pelo espaço da casa, o microcosmo do conto.

[...] a mãe olha ao redor, verifica se tudo está em ordem na casa e, rápida, efusiva, dirige-se ao corredor. Quando ele erguer os olhos e atingir a soleira, ela baixará os seus para lhe abrir a porta. É um gesto tão inesperado que Tiago se assusta, como se ela estivesse ali, à sua espera, desde o início dos tempos. E se outras mil vezes ali chegasse, fosse qual fosse a hora, dia ou noite, ele a encontraria assim, abrindo-lhe a porta, a sorrir, como agora. (p. 23)

A mãe coloca a maleta sobre a mesinha, apanha os sapatos das mãos do filho e os leva para o tanque, enquanto ele já se atira no sofá. (p. 24)

[...] o pensamento já tece as ações futuras, coar o café e preparar o bolo que ele mais gosta. (p. 32)

A mesa está preparada, a melhor toalha estendida, o café na garrafa. O forno aceso, untada a assadeira, resta bater as claras para o bolo. As mãos da mulher são hábeis, num instante as claras vão engrossar, é preciso ver se o filho ainda dorme, não o perturbará o barulho do garfo no fundo da tigela? (p. 33)

De início, tomamos nota de que a mãe não está individualizada sob um nome. Ela é *mãe*, ou seja, exerce esse papel e é chamada por essa função. Isso reforça o sentido de resignação, ligado à ideia de “padecer no paraíso”. É possível notar a aflição e angústia dessa mulher em relação a Tiago, misturado à satisfação em tê-lo perto.

Nesse ponto, a mãe de André, de *Lavoura arcaica*, pode ser colocada em paralelo à personagem da qual aproximamos o olhar. Ambas não têm um nome que as individualizem e deixam transparecer uma dilacerante agonia interior, mascarada pelos afazeres de casa e pelo cuidado com os filhos. Algumas ações demonstram o afeto que se incorpora em alimentos servidos após a espera para que o fermento e o trigo neles exerçam sua ação, sob o forno quente, e cresçam – “preparar o bolo que ele mais gosta” (p. 32); “amassar o pão doce que ele gostava tanto” (NASSAR, 1989, p. 36). A imagem maternal de aproximar-se da cama do filho, outro gesto de zelo, está presente nos dois textos focalizados: a mãe de Tiago preocupa-se, “é preciso ver se o filho ainda dorme” (p. 33), para que o barulho na cozinha não o incomode, mas, em sua timidez, não o toca; a mãe de André o desperta, “acorda, coração” (NASSAR, 1989, p. 25), brincando afetuosamente com as mãos do menino debaixo do lençol. Isso mostra a diferença entre suas relações com as crias;

uma incômoda, em que “pouco entendem de pele” (p. 23); outra, sem constrangimentos do corpo, que envolve e beija, apesar da aflição que lhe pesa como cruz.

Tiago não é capaz de perceber as sutilezas da linguagem muda de sua mãe. Essa característica que chamamos de “pequena vilania” de Tiago será abordada adiante. Por outro lado, leva a mãe em consideração, inquietando-se, fazendo perguntas, medindo palavras: “Por um instante, ele pensa na mãe, quantas vezes ela não sobe e desce esta alameda?” (p. 23); “[...] quem carrega as compras do supermercado, que tosse é essa [...]” (p. 26); “Ia perguntar por que ela não o enchia de flores, mas segurou as palavras antes de cometer o erro, plantar outra mágoa” (p. 28). Ao contrário, André ouve e vê, nos olhos da mãe, as dores da mulher.

Mas tudo o que pude ouvir sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto. (NASSAR, 1989, p. 66)

[...] apertando contra os olhos um lenço desdobrado que ela abaixou ao pressentir minha presença; e foi só então que eu pude ver, apesar da luz que brilhava nos seus olhos, quanto estrago eu tinha feito naquele rosto. (NASSAR, 1989, p. 153).

É patente a diferença entre os modos de sensibilizar-se, dos dois homens, no que tange ao encontro com suas genitoras. Tiago elucubra sobre o que a mãe pode estar passando e antecipa esse sofrimento, segurando palavras para evitá-lo. André tem a certeza, por meio dos sentidos (ouvir, ver), de que a mãe padece. No que diz respeito a elas, é notória a aflição, já apontada, e noticiada pelo narrador carrascoziano e pelo filho pródigo nassariano, que ambas carregam em seu íntimo, sem verbalizar.

Retomando a questão do despojamento de si para doação mútua, em “O vaso azul”, filho e mãe, portanto, demonstram compaixão um pelo outro. Há nesta relação um sentimento recíproco, embora diverso para cada um deles em seu modo de senti-lo e expressá-lo. Uma se esforça em agradar, oferecer o melhor de que dispõe, alegrar o filho; o outro quer ser útil, servir para alguma coisa que faça a vida da mãe ficar menos árdua. Desse modo, a escrita carrascoziana volta-se para a consciência subjetiva, como já abordado, porém há pessoas tentando se enfrentar, num sentimento de “empatia em contraponto ao egocentrismo”, como observa Layse Moraes (2015, p. 43) em sua dissertação sobre seis contos do autor – não incluído “O vaso azul”. Ela diz ainda: “há sempre uma atmosfera que se destaca e sempre uma relação baseada na troca com o outro, e é dessa troca que o conto acontece.” (p. 47, grifo meu).

Chegamos ao que considero o momento mais pungente do conto:

A mãe atravessa a sala, precisa trocar a toalha do banheiro, colocar o feijão de molho, ele faz bem em esticar as pernas no sofá, agora tem com quem dividir o peso da cruz. O filho se ausenta por tanto tempo e, quando reaparece, ela cisma de andar de um lado para outro e o deixa ali, solitário. (p. 25)

A doação incondicional da mãe é tamanha, que ela se esquece de saborear o encontro com o filho; é como a anfitriã que, preocupada em garantir que seus convidados sejam bem-servidos, nem curte a festa. Ela age quase como se prestasse um serviço de cerimonial a um cliente e não como se estivesse em sua própria casa na companhia do filho. É de fato uma relação constrangedora, sem intimidade, contida. O narrador já nos havia advertido, quando do encontro dos dois na porta: “herdou a introversão dela, os dois pouco entendem de pele” (p. 23). Então, na verdade, ela não se esquece de aproximar-se dele, e sim, evita. É do temperamento deles esse recato. No entanto, Tiago deseja aproveitar aquele raro tempo e conversar. Quando isso enfim acontece, “vão falar banalidades, ciscando o núcleo do amor, dois avanços, um retrocesso, querendo e se evitando.” (p. 26). Como em vários outros contos de Carrascoza, o sentimento não chega a ser verbalizado, apenas as amenidades, já que são inofensivas à estabilidade dos dramas velados, potencialmente catastróficos, incubados naquelas casas. As personagens debatem-se com questões tão abissais que não chegam a sair à tona, ficam em silêncio, como espreitassem a camada superficial do conto. Esse silêncio é um cristal. Se for quebrado, não se sabe que cortes poderá causar. A casa materna está “minada” – como diz Carrascoza (2016) em “Cristais” – de silêncio.

A busca pela etimologia do nome Tiago nos levou ao reverso de seu sentido manifesto, associado à palavra cordata da religião. O sentido latente faz dele um nome insidioso. Nascentes (1952) e Guérios (1994) nos mostraram que Tiago, do português, provém do composto Santiago, que vem de Sant'Iago, apócope de “San” (“São” em português) por “Santo”. Percorrendo os verbetes em tais fontes, indo e voltando pelas páginas dos dicionários, conforme os autores nos indicavam “ver tal”, trilhamos: Tiago-Santiago-Iago-Jacó. E, então, aprendemos que Iago é uma forma, do português arcaico e do espanhol, de Jacó, nome hebreu. E a chave roda na fechadura:

Jacó, hebr. *Ia'aqob*: ‘ele segura o calcanhar’. Cp. hebr. [Compare hebreu, hebraico] *'aqeb*: ‘calcanhar’. Há quem o traduza por ‘astucioso, enganador’, prendendo o n. [nome] a *'aqab*: ‘enganar, iludir’. Outros traduzem: ‘suplantador’ (GUÉRIOS, 1994, p. 196).

A chave roda uma vez mais:

Iago, s.m. Forma divergente do hebraico *Iakov* (v. [ver] *Jacó*). Também escrito *Yago* antigamente [seguem-se referências]. Modernamente, apareceu o nome *Iago*, trazido pela tragédia *Otelo*, de Shakespeare. (NASCENTES, 1952, p. 145).

Não poderíamos deixar de marcar Bento Santiago, personagem-narrador do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; note-se que Bentinho vai ao teatro certa noite e encenam, justamente, *Otelo*. São obras conhecidas, cujas personagens são dotadas, também, de várias facetas.

No ensaio “Proust e os nomes”, escrito em 1967, Roland Barthes (1974) ocupa-se de *La Recherche du temps perdu* e a onomástica proustiana. Tomamos algumas notas que nos fizeram pensar sobre o “sistema onomástico”, termo de Barthes (1974, p. 58), na obra de João Carrascoza.

Como sinal, o nome próprio presta-se a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um ‘meio’ (no sentido biológico do vocábulo), onde devemos mergulhar, banhando-nos indefinidamente em todos os devaneios nele contidos, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que devemos abrir como se fosse uma flor. Em outras palavras, se o Nome (passaremos a assim designar daqui por diante o nome próprio) é um sinal, trata-se de um sinal volumoso, de um sinal sempre pejado de uma densa espessura de sentido [...]. (BARTHES, 1974, p. 59)

Cada nome possui assim o seu espectro sêmico, que varia no tempo segundo a cronologia de seu leitor, o qual acrescenta ou retira elementos, tal como faz a língua em sua diacronia. A palavra, com efeito, é *catalisável*; podemos preenchê-la ou dilatá-la, obstruir os interstícios de sua armadura sêmica com uma infinidade de acréscimos. (BARTHES, 1974, p. 60)

O nome proustiano ou o Nome pode ser lido como uma essência ou como uma ausência, “pois o signo designa o que está ausente⁽¹⁹⁾”; nessa nota, encontra-se: “19. ‘Pode-se imaginar apenas aquilo que está ausente’ (o *Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, III, p. 872). Devemos lembrar também, que, para Proust, imaginar é desdobrar um signo.” (BARTHES, 1974, p. 65). O Nome pode ser lido isoladamente, em sua origem, em todos os seus sentidos conhecidos, ou por meio do seu desdobramento. A “espessura semântica” (BARTHES, 1974, p. 59) do Nome pode ser desfolhada nas camadas mais superiores ou nas mais internas. Tiago, em essência, é nome de santo: São Tiago, mas, em ausência, é Jacó. Carrascoza, ao limpar a primeira versão do conto, aparentemente deixa o texto menos túrgido, mantendo os interstícios vazios. Porém, com isso, ele adensa ainda mais a espessura semântica, até mesmo ao mudar o nome “Pródigo”, de sentido cuja associação é mais

aparente, para “Tiago”, nome sob cuja forma o sentido está mais latente. Então, o vazio está latente. Ele, autor, dá vazão a esse vazio por meio da escrita; ele o contorna.

Gostaríamos de fazer menção ao fato de que os nomes bíblicos são frequentes no universo ficcional carrascoziano. No livro *Rascunho de família*¹⁸, o casal de catadores sobrevive dos restos do lixo. Eles são Maria e José. Outros dos poucos nomes que ali habitam são Mateus e João.

No seu primeiro livro, *Hotel Solidão*, Carrascoza expõe suas questões com os nomes. Embora o autor afirme que, hoje, se vê distanciado desses primeiros textos, consideramos válido ponderar sobre esse aspecto em sua obra de estreia. Apenas em dois dos oito contos, as personagens não são nomeadas: em “Caçador de vidro” (referidas como pai e filho) e em “Hotel Solidão” (homem e mulher). Em “Mapa apagado”, acompanhamos o comentário sobre o nome do estranho, único nomeado no conto, que se achega da roda de peões junto à fogueira.

Se o verbo se faz carne, o homem se chama Prudêncio, nome com carga poderosa, de significado próximo a Prometeu, o que antes sabia e assim mesmo roubou o fogo dos deuses. Nome, pois, de um precedente impetuoso para a humanidade, a se considerar a mitologia como nossa pré-história sensorial. Pormenor irrelevante, contudo, para os peões que nem uma vez o chamarão pelo nome. (CARRASCOZA, 1994, p. 83).

Não é nossa intenção analisar esse conto em especial, por isso ficaremos só com o que o texto nos diz sobre o nome e seguiremos para o próximo conto do livro, “Uma tentativa”, cujas personagens se chamam Ângelo e Encarnação. Vejamos:

O primeiro homem poderia se chamar Marcos, Lucas ou mesmo João, nomes todos de apóstolos, qualquer um serviria, mas Ângelo lhe vai melhor que os outros. Não que tenha semelhança com um anjo, raiz de seu nome, sabe-se lá quanto viaja uma palavra até dar um nome como fruto. (CARRASCOZA, 1994, p. 98).

O narrador acaba por desenraizar a etimologia do nome – do grego, mensageiro; do latim, anjo, conforme Nascentes (1952) e Guérios (1994) – da natureza da personagem, tentando lançar um motivo aleatório da escolha, mas, enfim, o que fica é, novamente, um nome ligado ao campo semântico religioso, assim como “Encarnação”.

¹⁸ Publicado pela DSOP, em 2014, com ilustrações de Rogério Coelho. Catalogado como Literatura juvenil, faz parte da Coleção Sonho Verde.

No segundo livro do autor, *O vaso azul*, formado também por oito contos, temos novamente dois deles com personagens sem nomes: “Casais” (narrado em 1ª pessoa do plural) e “Antes do almoço”. Este, em 1ª pessoa do singular, conta sobre a relação com o pai, mencionando o irmão, a mãe e os amigos Paulinho, Zezé e seu Mané. É bastante comum que as personagens centrais sejam referidas por meio de parentescos “genéricos” e apenas as periféricas, ou seja, que não pertencem ao núcleo da história, recebam nomes ou apelidos, como nesse caso. Dos demais textos desta obra, “Dupla fuga” traz Imaculada – nome de origem cristã, conforme Guérios (1994) – para uma jovem que foge com o namorado, Pio – do latim, piedoso –, que a deixa pelo caminho. E há, ainda, Tiago, focalizado em nosso estudo.

Em “Cálice”, de *Dois tardes*, aparecem outros Maria e José. Ele, carpinteiro como José de Nazaré, aflige-se com a falta de encomendas, e tem na esposa uma parceira disposta a “revezar com o marido o transporte de sua cruz” (CARRASCOZA, 2002, p. 97) para conseguirem alimentá-los e ao filho, “o menino”. Desse mesmo livro, “Manobras” inicia-se com o nome “Pedro”, colega de João, porteiro da noite, de Paulo e de Tiago, manobristas em um prédio de “ricos”. Todo o conto enreda-se na questão do temor a Deus, por parte de Pedro, que lê a Bíblia no trabalho, em conflito com as gritantes desigualdades sociais que o impelem à tentação da ira e do Mal. Dos dez contos da coletânea, metade traz nomes: os dois mencionados e os seguintes: “Dois tardes” (Pedro e Antônio), “Um instrumento” (Espirita, personagem periférica) e “Preto-e-branco” (tio Júlio, também periférico).

Já em *Dias raros*, dedicado a “Luiz Ruffato, Marçal Aquino e Nelson de Oliveira, amigos raros”, o autor prefere não nomear as personagens. Exceto por “Chamada”, cuja protagonista conhecemos há pouco, e que traz Dona Lurdes, servente da escola, e “Janelas”, em que o nome da cunhada, Rosa, é dito quando a irmã pergunta ao irmão pela esposa. São, portanto, apenas “o menino”, “a mãe”, “a avó”, “o pai”, “a prima”, “a menina”, “o homem”, “a mulher”, “o casal”, as crianças”, “os tios”.

E, então, *Amores mínimos* vem com quase todos os 25 contos, retirados de revistas, jornais e antologias, em “ela”, “ele”, “menina”, “mãe”, “pai”, “marido”, “filho de meu filho”, “eu”, “você”, “casal”, “menino”. Somente no texto intitulado “Domingo”, as personagens possuem nome: André, Pedro, Marcos, João, Madalena e Maria, filhos que chegam para um almoço com o pai. Há, como se pode constatar, a reinscrição do simbolismo bíblico na obra do escritor cravinhense; o próprio dia da semana, domingo, é o dia da missa, o dia sagrado, de descanso, de estar com os caros.

Poderíamos até mesmo parar por aqui na peregrinação de recolhimento dos nomes nos livros de Carrascoza, já que estamos certos de que, com frequência notável e significativa, são nomes de personagens santos, mas continuaremos. Desta feita, destacamos, daqueles que trazem nomes próprios, em *Espinhos e alfinetes*, “Mar”. A dupla “pai-e-filho” (como escrito à p. 39 do conto) é o centro da narrativa e os amigos do jovem são: Pedro, Paulo e Tiago.

Seguindo a mesma tendência, *A vida naquela hora* pouco tem de nomes; estão em quatro dos oito textos curtos reunidos. “Ponto colorido”, “Sim”, ambos com nomes atribuídos a personagens coadjuvantes, “Ana” (mesmo conto de *O vaso azul*) e “Primeiras letras” são eles. Apenas Maria é nome bíblico, aparecendo em “Sim” e em “Primeiras letras”.

Finalmente, sobre *Aquela água toda*, podemos dizer que há nomes dispersos, em cinco dos onze contos que o compõem, nem sempre bíblicos, mas estes, sim, presentes: Imaculada, Lucas, Mateus, Madalena.

Anotamos, ainda, o que Barthes (1974) diz a respeito da fonética simbólica ou simbolismo fonético. Em uma passagem bastante interessante do ensaio, ele elabora sua argumentação sobre o escritor dispor os sons que se afinem com os significados para o que se inventa. Assim, além de manter o curso de seu projeto literário, sobre a ponte entre humano e divino, trazendo Tiago, Carrascoza traz também Iago e Santiago, pelo som, e em estreita margem semântica, como vimos. Já que falamos de som, nos permitiremos um aparte: escutemos “Anzanello Carrascoza”, “vaso azul”. E pensemos quantos vazios há ainda para e ficará por preencher. Da leitura de Barthes (1974), temos que, em Proust, o nome próprio resume toda a linguagem: “a sua [do nome próprio] estrutura coincide com a da própria obra: penetrar pouco a pouco as significações do nome (como o faz o narrador) é iniciar-se ao mundo, é aprender a decifrar suas essências [...]” (p. 65, grifo nosso).

Introduzimos, então, um contraponto. Trata-se de um certo traço de vilania em Tiago. O que nos faz atentar para isso são pequenas ações que mostram sua indiferença e tendência à mentira. Portanto, à compaixão sobre a qual falamos, opõe-se (ou sobrepõe-se?) a impiedade.

Todas essas ações são narradas por uma voz que conduz o leitor e o induz a um julgamento de Tiago. Passaremos, então, à análise dessa voz.

Narrador

Pautaremos nossa análise, sobretudo, no modo com que o narrador de “O vaso azul” manipula o juízo do leitor a respeito da personagem Tiago. Se, em um primeiro momento, a olho nu, reconhecemos a faceta compassiva do herói, em uma segunda incursão, mais atenta, percebemos a sua outra face, impiedosa, indiferente, enfarada. Essas conclusões, vale lembrar, são baseadas nas intervenções dispostas pelo narrador, já que, neste conto, as vozes dos sujeitos ficcionais – sujeito da enunciação, o narrador, e sujeito do enunciado, personagem – não são coincidentes.

Neste estudo, buscamos apoio teórico nos fundamentos de Teoria da Literatura, discutidos por Alberto Brandão e Silvana Pêsoa (2001) como convite ao exercício especulativo das questões literárias e à produção de novos textos. Fazendo um apanhado sobre os modos de se pensar o narrador, por parte de diferentes autores, como Percy Lubbock, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e Walter Benjamin, exemplificando com transcrições de textos literários, de Machado de Assis, Sérgio Sant’Anna, entre outros, os professores pulverizam as classificações ou tipologias.

No texto, superfície de encontros e cruzamentos em que todas as vozes são simuladas – livres e nômades –, assiste-se à agonia da linguagem idealizada e à dissolução daquele que tem a pretensão de detê-la. Não são estáveis nem o que é dito, nem aquele que diz: a subjetividade é uma forma de imaginação. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2001, p. 10)

Adiciona-se a isso o fato de o texto reconfigurar-se a cada leitura. O crítico, portanto, como leitor especializado, contribui para a expansão dessas possibilidades.

Voltamos a considerar as palavras usadas pelo narrador para trazer o leitor para perto de si: “nossos olhos” (p. 21); “sabemos” (p. 21); “Deixemos” (p. 22) e “escutamos” (p. 33). O uso da primeira pessoa do plural revela que ele quer fazer o leitor andar com ele. “É hora de voar com as asas que ele tem nas costas.”, ele conduz. E continua: “Deixemos na árvore os galhos ideais para fazer sua cruz, por enquanto dão sombra fresca aos meninos que o observam [...]” (p. 22). Pressupõe, até mesmo, um conhecimento prévio sobre a personagem mãe, partilhado, conforme ele avisa: “Ainda mais se sabemos que as mãos dessa mulher são boas para cuidar de plantas [...]” (p. 21-22).

O discurso indireto subordina os sentimentos das personagens à intenção deste narrador, como podemos observar em: “– Que saudades, meu filho! – ela diz. – Se soubesse, teria feito um

bolo. Por que não me avisou? – Por isso mesmo – ele responde, libertando-se. – Pra que a senhora não fizesse nada.” (p. 24, grifo meu), comentário que procura apontar para uma tentativa do filho de se desvencilhar da mãe.

Entre as características atribuídas a Tiago por este narrador não-solidário com a personagem principal, estão a displicência e a negligência. Passemos às cenas montadas pelo narrador.

Há meses Tiago não lhe traz um vaso de violetas, um xaxim de avencas, um buquê de margaridas, paixões dela, tão acessíveis a ele. E há meses não lhe traz a si mesmo, seu filho. (p. 21)

Na mão esquerda, Tiago carrega sua maleta, uma muda de roupa é o bastante, veio só por um dia, irá por muitos. (p. 22)

Tiago tem uma das mãos ocupadas, a maleta lhe serve como pretexto, não pode com ela enlaçar a mãe mais afetosamente, a timidez lhe refreia a vontade. Parece insensível diante da euforia da mulher [...] (p. 23-24)

Essas três passagens denunciam um comportamento da ordem da insensibilidade. O filho sabe do apreço da mãe pelas flores e, mesmo assim, não se dá o trabalho de levá-las quando, depois de meses, vai visitá-la rapidamente. Ele também não se comove diante da festa com que é recebido, ou, ao menos, não demonstra comover-se.

O narrador explicita sua solidariedade à mãe e, em tom irônico, repreende o filho:

O filho fecha a maleta, nada trouxe para ela desta vez, muito lhe tira sempre. (p. 30)

Tiago tenta se concentrar na leitura, as mãos limpas, não tem nada a fazer, seria bom se percebesse que a mãe deseja lhe mostrar as belezas do jardim, as rosas, os amores-perfeitos. (p. 32)

Podemos inferir tal “opinião” do narrador a partir, também, da seguinte frase: “Senta-se novamente e, como não encontrou cinzeiro, bate as cinzas pela janela, sobre os amores-perfeitos [...]” (p. 25). Tiago ignora o que há sob a janela, não hesitando em bater o cigarro ali, ao não encontrar um cinzeiro. O narrador não perdoa, dramatiza inserindo os amores-perfeitos na cena, o que reforça a imagem de relapso formada sobre Tiago.

Alguns significantes escolhidos sugerem, igualmente, o pecado do protagonista: “às escondidas”; “ocultar”; “farsa”; “finge”:

No banheiro, vê o teto manchado de bolor, acomoda-se na privada e acende o cigarro, às escondidas. Como se a fumaça, entre paredes úmidas, não fosse capaz de carregar por toda a casa os vestígios de seu ato. Como se fosse criança e quisesse ocultar o seu vício. (p. 28)

O cigarro bóia dentro da privada. Para completar a farsa, ele puxa a descarga. (p. 28)

– Tá sentindo o cheirinho? – ela pergunta, observando o filho.
– Uma tentação – ele diz e finge se reanimar. (p. 30)

Tiago mente. São mentiras tão ordinárias, que chegam a ser infantis. A terceira citação, porém, deve ser mais bem analisada. Quando ele “finge se reanimar”, talvez seja uma ação da ordem da compaixão, um fingimento que tem como fim poupar o Outro.

Outra feição que a personagem assume é a de estar enfastiado. Vejamos a continuação daquela tomada:

O odor do fumo já se impregnou no ar, misturando-se ao cheiro da terra molhada, ele não quer ouvir a velha cantilena, cigarro acaba com a saúde – outras coisas fazem tão mal como as esfoladuras no sofá, a saudade que ele sente mesmo estando em casa –, melhor jogá-lo, ainda pela metade, no canteiro lá fora. (p. 26)

O filho está cansado de ouvir as mesmas coisas, então evita fatigar-se, jogando fora o cigarro inacabado. Nesse momento, seu fluxo de consciência é trazido à tona, entre travessões, ainda que mediado por impressões do narrador. Nos parece que uma nova disposição do narrador no tocante a Tiago é delineada, o que já aparecia na página anterior, como lembraremos:

Ele abre os olhos e diz para ela não se preocupar, comeu um lanche num posto da estrada, mais tarde talvez belisque alguma coisa, por que não vem conversar um pouco? A mãe atravessa a sala, precisa trocar a toalha do banheiro, colocar o feijão de molho, ele faz bem em esticar as pernas no sofá, agora tem com quem dividir o peso da cruz. O filho se ausenta por tanto tempo e, quando reaparece, ela cisma de andar de um lado para outro e o deixa ali, solitário. (p. 25)

O narrador, agora, coloca-se no lugar de Tiago, dispõe-se a tentar compreender o que há por trás de toda essa má vontade do filho. Então ele descobre: Tiago ressentido por ela não lhe dar atenção. Como vimos, ele quer conversar, mas ela não lhe dá o tempo das palavras, tempo que porta o risco da tragédia, ela sabe. Prefere, então, ocupar-se e falar somente o necessário para manter a ordem das coisas.

Novamente, o narrador ataca Tiago, mantendo o movimento pendular de culpá-lo e redimi-lo. Mostra ao leitor detalhes que o filho é capaz de perceber na página do livro que lê, para golpear a personagem com a fita invisível que a mãe gruda nos óculos.

Mas ele cruza a cozinha, apressado, já cumpriu sua parte, nem ouve a mãe dizer, *Obrigado, filho*, o que é feito em nome do amor não deve ser agradecido. Após lavar as mãos, ele volta à sala, apanha o livro na mesinha e se estira no sofá. Na página que se abre, de letras miúdas, é capaz de encontrar sujeiras mínimas, salpico invisível de tinta, cílio de sua pálpebra engolido pelas palavras. Não notou, contudo, que duas voltas de durex envolvem uma das pernas dos óculos da mãe, solução a princípio improvisada, agora definitiva. (p. 32)

No início desse trecho, no entanto, reparamos o narrador em sua tentativa de solidarizar-se com Tiago: “o que é feito em nome do amor não deve ser agradecido”. O filho não ouve a mãe agradecer porque talvez não queira ouvir, já que gestos entre pessoas que se amam são feitos espontaneamente, portanto, prescindem de agradecimentos, de cerimônias. Isso parece, também, espetar a mágoa de Tiago, que a mãe o trate como estranho. Outra vez, o narrador desfolha as camadas de sentimentos do filho, procurando amortecer sua queda.

Se Tiago mente por vilania, como quer o narrador, a mãe, por sua vez, mente por nobreza, para não aborrecer o filho. Exemplifico:

Fica tão caro que compensa comprar uma nova – ela diz, o pano de prato entre as mãos, escondendo a aflição.

– Acabou a garantia?

A mulher move a cabeça afirmativamente.

– Não tem nem três anos.

– Cinco – ela diz, a voz apertada.

– Mesmo assim! – ele resmunga. (p. 29, grifos meus)

E a prova cabal do que afirmamos:

– Não, não – a mulher se apressa em dizer. – Vou na vizinha, é até mais divertido – ela conclui a mentira. Se uma única lágrima lhe escorresse, como a gota na folhagem, já seria um exemplo de força, imagine vê-la assim, um enorme sorriso a lhe iluminar os olhos? (p. 30)

A mentira da mãe é encarada como “um exemplo de força”; ela sorri mesmo que não seja alegria o que sente. Desse modo, podemos confrontar as posturas do narrador com relação a Tiago e à mãe, no sentido de que há empatia com esta segunda personagem, a qual chega a ser tomada como vítima virtuosa, haja vista o excerto acima, e intolerância com o filho, conforme exposto.

Por outro lado, o narrador modaliza esse amesquinamento de Tiago, quando dá a ele a chance de mostrar seus motivos para sua atitude em face da mãe.

Aqui e ali, o narrador vai disseminando indícios de que Tiago porta malevolência. Essa manipulação dos rumos da prosa é realizada de forma ambígua, a meu ver, já que os pecados denunciados de Tiago são sutis, só “pecadinhos”, como na canção¹⁹ que me vem à mente. Por isso, o leitor pode até ficar na dúvida entre condená-lo ou relevar. Aliás, vamos um pouco além do título da música e veremos como se parece com o contexto do conto carrascoziano:

Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Tende piedade dos pecadinhos
Que de tão pequenininhos não fazem mal a ninguém

Perdoai nossas faltas
Quando falta o carinho
Quando flores nos faltam
Quando sobram espinhos

Talvez a imperfeição e a face má inerentes à natureza humana tenham sido levadas em conta e alguns fardos justifiquem a postura de Tiago, como a falta de flores, isto é, falta de alegrias na vida, e a sobressaturação de infelicidade, os espinhos. Ironicamente, seu sentimento de falta aflora em um espaço onde há canteiros de flores (denotativas) cultivadas com esmero pela mãe.

Assim, se quiséssemos aproximar este narrador a um tipo, talvez este seria o “narrador-editor” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2001, p. 36), pois é o que faz intervenções na história que conta, a partir de uma perspectiva externa, porém, enleia-se com as ações narradas, desempenhando uma função de intermediar o envolvimento do leitor com o texto, ao mesmo tempo em que põe em questão o fazer literário.

Ele [esse tipo de narrador] se refere à história como a uma representação, em que fazer literatura e pôr em questão esse fazer são um só ato. Há, sobretudo, a necessidade de problematizar, em uma história que se conta, a ação de narrar e o sujeito narrador. Tal problematização desvenda a consciência do fazer literário

¹⁹ Falo da canção “Pecadinhos”, composição de Zeca Baleiro e Tatá Fernandes, gravada por Ceumar no disco *Dindinha*, de 2000. Essa canção foi detidamente analisada pelo viés da Análise do Discurso em diálogo com a História, por Rio et al (2014). RIO, Ana Carla Carneiro *et al.* Discurso e memória discursiva em “Pecadinhos”, de Zeca Baleiro e Tatá Fernandes. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v. 1, n. 1, p. 51-67, 2014. (ISSN 2317-1006- online). Disponível em: <https://cadis_letras.catalao.ufg.br/up/595/o/4Ana_Carla_Carneiro_Rio__et_al_Dossi%C3%AA.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2016.

como jogo, e expõe a atitude crítica que o narrador assume em relação a si próprio e àquilo que cria. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2001, p. 36)

Como invenção do autor, isto é, como um sujeito ficcional criado pelo autor, assim como as personagens, o narrador de Carrascoza é a voz que problematiza as articulações entre essas três instâncias envolvidas no conto: narrador-autor-personagem. Não à toa, está presente a metáfora de escrita nas simbologias contidas no objeto vaso.

Espaço e Tempo

A casa é o espaço onde configura-se o centro da estória “O vaso azul”. A interação entre mãe e filho, com suas particularidades já delineadas, e os devaneios do filho, sobre passado e presente, tomam lugar na “casa materna” (p. 22). E como essas instâncias, tempo e espaço, estão intimamente relacionadas nesse conto, nós as estudaremos juntas neste subcapítulo.

Segundo Brandão e Oliveira (2001), concorde Nunes (1988), para quem o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem: “Na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (p. 82). Essa afirmação liga-se ao fato de a linguagem ser modelável e móvel – mesmo confinada em seus limites em abarcar a totalidade da experiência humana, conforme ressalta Steiner (1998) –, portanto, a literatura é capaz de efetuar a suspensão de parâmetros convencionados da realidade. Sendo assim, estudá-la requer a lucidez necessária para o reconhecimento da impossibilidade de delimitar as categorias com precisão.

No artigo “Chronotope”, Luis Alberto Brandão (2006) problematiza a categoria tempo-espaço, do campo da Física, desenvolvida por Albert Einstein na sua Teoria da Relatividade, e o conceito cronotopo, da crítica literária, elaborado por Mikhail Bakhtin, tendo como referência as ideias einstenianas.

Na teoria de Einstein, o tempo é incorporado ao espaço, como uma de suas dimensões, em um espaço tetradimensional. Bakhtin considera “cronotopo” como uma metáfora da noção cunhada pela teoria física. O tempo em Bakhtin é História e esta é uma instância concreta da realidade. Tempo-espaço e cronotopo encontram-se, conceitualmente e metaforicamente. Em verdade, ambas

as teorias buscam transpor o que está além da capacidade humana para percepção e conceituação (BRANDÃO, 2006).

Com relação à tentativa de Carrascoza de apreender o que se passa com Tiago e transpor para a linguagem literária, isso, contemporaneamente, não é mais possível ser feito de modo linear. Assim, ao tempo, já incorporado ao espaço, agrega-se um “supratempo”, que seria o sonho, no (re)começo e no fim do conto, entre os quais estão o passado e o presente.

Para Bachelard (1978), a casa abriga o devaneio, pois nos espaços de intimidade, em que se está em uma zona de proteção, é propício sonhar. Ele diz: “Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos” (p. 34). Há que se notar que a palavra francesa *rêveries* foi traduzida como “devaneio” no citado autor. No dicionário *Le Robert* (2008), temos o seguinte significado para o substantivo feminino: “1 Activité d’imagination qui n’est pas dirigée par l’attention, mais par l’affectivité.” (p. 632); em tradução livre: atividade da imaginação que não é guiada pela atenção, mas pela afetividade. Já para *rêver*, entre outros significados, temos: “1 Laisser aller son imagination” (p. 632); soltar a imaginação. É muito interessante que a expressão *laisser-aller* (registrada com hífen em seu verbete, p. 408) signifique ausência de constrangimento, irreverência. Poderíamos dizer, então, que devaneio, sonho, reflexão e, acrescentamos, divagação, embora com sutilezas semânticas particulares, integram a atividade mental que o homem experimenta quando desperto e sem censuras, no espaço não-hostil. Nesse “centro”, que é o centro espaço-temporal do conto estudado, os pensamentos vagos ligados às lembranças afetuosas afloram. Em *A poética do espaço*, de Bachelard, os valores arquetípicos atribuídos à casa confundem-se com o próprio espaço físico concreto (BRANDÃO, 2008). No conto que abordamos, a casa é física, edificação arquitetônica, ou é uma casa do sonho? Isso tem fronteira indefinida, ou melhor, são ideias indistintas e imbricadas.

A estrutura circular do conto, que se fecha em um movimento de reatar o seu começo, pode estar relacionada com esse envoltório criado pelo autor ao redor do vazio, em que ele o contorna com a sua escrita, e também com esse abrigo em que a literatura está (e as artes), que é a abstração, que é a linguagem quase criptografada, para que um interessado a abra e destrinche. Nesse espaço de proteção, ambos, autor e leitor, experimentam sua introspecção durante o tempo em que leem. Assim também se estrutura o *Livro Redondo* de Hilal (2005), uma obra de arte que tem a forma de um círculo, tramada por fios de cobre emaranhados, formando uma figura que remete à imagem do

ninho; no próprio fio há nomes de amigos e familiares, concentrando, então, representações de um espaço que oferece intimidade e proteção.

Tiago sobe a alameda enlameada onde há uma árvore centenária sob cuja copa os meninos da vizinhança brincam. Essa imagem marca o espaço exterior que leva à casa, e será recorrente ao longo da narrativa; por vezes, será acionada via som, pelo barulho que as crianças fazem. Dentro de casa, Tiago experimenta uma sensação própria, familiar, enquanto algo o incomoda. Os movimentos rápidos da mãe, que a impedem de se demorar ao lado dele, e os móveis da sala, que, naquele momento, lhe parecem intrusos, são indícios desse incômodo. No texto “O estranho” (“Das unheimliche”), de Freud (1919), há a ideia de que o estranho é o conhecido. A palavra “heimliche”, segundo o texto, possui, como primeiro significado, “doméstico”; como segundo, “escondido”. O prefixo “un” corresponde ao nosso “in”, ou seja, indica negação. “Unheimliche” significa misterioso, secreto, sobrenatural. Assim, um dos significados da palavra alemã “heimliche” (grafada ora com, ora sem a letra “e” final) coincide com seu oposto “unheimliche”. A palavra, então, é ambivalente. O uso linguístico nos lembra que o estranho nem sempre é novo ou alheio, mas sim, familiar; algo reprimido (oculto) que, no momento em que retorna, causa estranheza: é “infamiliar”.

Podemos dizer, portanto, que, ao estudar as categorias “espaço” e “tempo” no conto que fundamenta nossa dissertação, lidamos com dois polos: o exterior à casa e o interior da casa. Dentro de casa, presente e passado convivem, ao passo que, fora, o passado se aproxima de Tiago, enquanto este se distancia. “Finalmente, eles entram. Lá fora, ficaram os gritos dos meninos, a árvore e sua sombra fresca, os canteiros vicejantes e a lama. Dentro de casa, a tarde é outra, assim como a flor é outra flor, no vaso.” (p. 24); “A tarde declina lá fora e espanta os meninos, que ainda brincam alegremente sob a árvore centenária, hora de enfrentar as mães com barro na cara. No outro plano, dentro de casa, a tarde é distinta.” (p. 33). Esses dois excertos, do início e do final do conto, respectivamente, mostram o modo pelo qual o exterior da casa remete ao ambiente lúdico dos tempos de criança, com a incorporação de elementos como “árvore” e “barro”. Dentro de casa, em contraste, a tarde se modifica – conquanto seja o mesmo período do dia; “Dentro e fora da casa, a tarde continua declinando.” (p. 26) –, pois a percepção de Tiago ali dentro fecha-o em seu casulo, de onde ele revolve memórias e as mescla com as sensações daquele momento presente: o silêncio, o barulho da válvula da panela de pressão, o cheiro da terra molhada. E novamente, por meio de pequenos estopins, a personagem aciona o *start* que o faz regressar. Algumas passagens nos

mostram tal configuração narrativa: “Suas meias são finas demais, dá para sentir o frio do assoalho nos pés e lhe recordar os tempos em que ali brincava, zuummm, deslizando alegremente pelo corredor até o quarto. As asas ainda não haviam se entrevado em seus ombros.” (p. 25); “Não tardará para a mulher regressar aos pés do filho, trazendo-lhe um velho chinelo, outro fragmento que se escorrega do passado, como a brincadeira no assoalho.” (p. 26); “O filho continua espreitando a panela no fogão, a luz da infância arde em seus olhos.” (p. 31). As meias finas, um velho chinelo, a panela no fogo latejam, presentes, o passado.

Carrascoza elege a vida rural ou interiorana como uma de suas matérias-primas de criação, bastante próxima a seu repertório de vida; o pai comprava e vendia grãos (“cereais”, como o autor costuma dizer) pelas cidadezinhas da região onde moravam, interior paulista, e ele, menino, às vezes acompanhava seu herói, ouvindo-o prostrar e negociar. No “Prefácio às *Baladas Líricas*”²⁰, William Wordsworth, em 1800, discorreu acerca do objetivo de seus poemas e dos motivos que o levaram a escolher a “vida humilde e rústica” para expressar-se, aliás, a poesia e a prosa possuem estreita afinidade, segundo o poeta no mesmo texto. Apreciemos o que ele diz:

Portanto, o principal objetivo a que me propus nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e narrá-las ou descrevê-las totalmente, tanto quanto possível, com a escolha de uma linguagem realmente utilizada pelas pessoas, e, ao mesmo tempo, dar-lhes um certo tom de imaginação que apresentasse à mente coisas comuns num aspecto pouco usual. [...] Escolheu-se, de modo geral, a vida humilde e rústica, porque nesta condição as paixões essenciais do coração encontram melhor solo para atingirem a maturidade, sofrem menos restrições e falam numa linguagem mais clara e enfática; porque nesta condição de vida nossos sentimentos coexistem num estado de maior simplicidade, e conseqüentemente podem ser observados com mais exatidão e comunicados com mais eficácia; porque os costumes da vida rural desenvolvem-se a partir desses sentimentos elementares e são mais facilmente compreendidos e mais duradouros devido ao caráter necessário das atividades rurais. E, finalmente, porque nesta situação as paixões humanas são incorporadas às belas e permanentes formas da natureza. Adotou-se, igualmente, a linguagem desses homens [...] porque esses homens a todo instante se comunicam com os melhores objetos a partir dos quais se originou a melhor parte da linguagem; e porque, devido a sua posição de classe e ao estreito e monótono círculo de suas relações em sociedade que os tornam menos sujeitos à influência da vaidade social, eles transmitem seus sentimentos e noções através de expressões simples e despreziosas. (p. 170-171, grifo nosso)

²⁰ Utilizamos a tradução de Lobo (1987).

Nos parece nítido, lendo as palavras de Wordsworth após conhecer a obra contística de Carrascoza, que este possui semelhante motivação em relação à sua prosa, em que notadamente as representações do espaço orbitam no campo ou nas cidades pequenas, com suas melancólicas imagens fixadas pelos sentidos (visão, olfato, audição, tato, paladar) e sentimentos (dor, prazer etc.), quer sejam nostálgicas, paradigmáticas, ilusórias ou ainda verdadeiras. Ele extrai desse cronotopo simplório os nossos embates essenciais. Como sintetiza no conto “Ponteiros”, do livro *Dias raros*: “No caminho, o fato mínimo, imenso: o vaivém da existência.” (CARRASCOZA, 2004, p. 44).

Cruz e asas

Passemos a avaliar com atenção a recorrência dos elementos “cruz” e “asas”, pertencentes ao universo mítico religioso, e a simbologia que trazem, juntamente com a ideia de “culpa”, também fortemente impregnada na doutrina cristã. Aliás, essa é uma das alegorias que marcam o imaginário carrascoziano, a cruz, já citada anteriormente em “Adão”. Está presente também em outros textos que tratam do par “mãe e filho”, como o também já citado “Umbilical”, de *Dias raros* (Planeta, 2004), republicado n’*O volume do silêncio* (Cosac Naify, 2006), em que se lê: “Sou eu, mãe, e eu para agradá-lo respondi, *Nem percebi você chegar, filho*, como se a cruz que eu arrastava a cada passo não produzisse marca nem rumor algum no assoalho que ela encerava com tanto esmero [...]” (CARRASCOZA, 2006, p. 154).

Ambas as personagens compartilham dores e alívios concernentes à ligação visceral que possuem. Assim, oscilam na ambivalência entre melancolia/alegria; peso/leveza; liberdade/aprisionamento. As asas e a cruz são imagens associadas a suavidade (angelical) e peso (da penitência), enquanto a culpa ora pende para um lado, ora para o outro.

Noções ambíguas são próprias do sistema mítico, como o da doutrina cristã. Nesta, a cruz carrega um duplo significado: morte e libertação. Jesus Cristo é “crucificado, morto e sepultado” para libertar a humanidade da culpa do pecado original. Jesus Cristo, único Filho de Deus, morreu na cruz para a “remissão dos pecados”. Essas são palavras da Oração “Creio em Deus Pai” ou “Credo”, da *Profissão de fé* da missa católica. Nessa oração, os cristãos professam sua fé nas pessoas divinas da Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo –, que estão representadas no

sinal da cruz, um gesto ritual de bênção, proteção e purificação. O Pai, “criador do céu e da terra”, tem o Filho “concebido pelo poder do Espírito Santo”, nascido da Virgem Maria.

O sacrifício de Cristo na cruz percorre, subjacente, o texto de Carrascoza nos momentos em que há a necessidade de se expressar o peso inauferível do laço de parentesco, atado com as pontas opostas *amor* e *dor*. Note-se, em “O vaso azul”, a ausência do pai. Não se sabe nada a respeito dele. Tiago é filho único. Seria protagonista da história, não fosse a advertência do narrador: “o filho continua às pernas da mãe, não importa os prodígios que realiza” (p. 32). Então, poderíamos pensar que o pai permanece um *mistério*; essa parte da história de Tiago fica como falta, como ausência, como vazio, enquanto a mãe não nomeada aparece “santificada” pelo narrador, como Maria. E, por ser “Maria” um nome quase paradigmático tanto popularmente quanto na cultura erudita, assim como “José”, talvez não houvesse, de fato, necessidade de nomeá-la no conto, permanecendo o simbolismo. Seus atributos ligados à piedade, dedicação e despojamento a associariam, como aqui fazemos, à personagem bíblica. Lembremos, também, que a iconografia de Maria traz, frequentemente, a imagem ladeada de anjos. Outra representação fortemente marcada na memória católica é a festa de Coroação de Nossa Senhora, em que crianças vestidas de anjos sobem ao altar da igreja para homenageá-La, com cantos de júbilo, encenando a Assunção, a subida de Maria aos céus, onde é saudada pelos arcanjos como Rainha. Há, portanto, toda uma tradição religiosa e mítica que revela associações entre Cristo e cruz; Maria e asas, contrastando peso e leveza e, mais que isso, confundindo as duas personagens (quem redime, quem sofre dores?) numa só ambivalência significativa, posto que uma contém o Outro, a um só tempo em que o Outro a contém, como Tiago e sua mãe.

O *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2006) traz, nos verbetes “Cruz” e “Asas”, algumas informações que vão ao encontro de nossos argumentos. Lemos que, assim como outras imagens, conhecidas, em latim, como *cruces dissimulatae*, o voo dos pássaros simboliza a cruz. Assim, o pássaro de asas abertas pode ser visto como uma figura em cruz, mas que remete à liberdade, ainda que possa ser aprisionado subitamente. Condensa, portanto, a ambígua relação entre penitência e liberdade, assim como Cristo, que se faz pregar na cruz e nos liberta. A cruz, com os autores citados, é centrípeta e centrífuga; concentra e emana. Carrascoza, ao retornar a esta que é emblema da vida divina, recapitula a Criação. Já a palavra “asas” é relacionada, nesse inventário, à espiritualidade: “As asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar voo, i.e., do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma

ou de espírito –, de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 91). E ainda: “Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 91). Desde a primeira versão do conto em pauta, o autor cravinhense aproxima a literatura à dimensão metafísica, cifrando-o cada vez mais em direção à terceira versão, que, enxuta, absorve esse imaginário cristão. Os autores citados também associam “asas” ao movimento de deslocamento. Esse aspecto é utilizado por Carrascoza quando ele “move” as personagens, por exemplo, na chegada de Tiago, que sobe a ladeira até a casa: “É hora de voar com as asas que ele tem nas costas” (p. 22); “Por um instante, ele pensa na mãe, quantas vezes ela não sobe e desce esta alameda? Terá nas costas uma pesada cruz, ou as asas de um anjo para erguê-la?” (p. 23).

Também o silêncio é alado naquela casa, e vai embora ao menor sinal de som – mesmo o de um sopro de fumaça: “Mas, com os chinelos estalantes da mãe, o silêncio bate asas, alça definitivamente voo com a voz dela, que se aproxima, trazendo uma pergunta, se o filho não quer almoçar [...]” (p. 25). Talvez assim, provido de asas, o silêncio paire menos pesado sobre a sala.

Tudo isso talvez possa ter relação com o sentimento expresso por Santo Agostinho nas *Confissões*. No Livro X (ou Décimo), “O encontro de Deus”, o primeiro Livro da Segunda Parte da obra – composta, ao todo, por treze livros –, quando fala já como bispo e santo, em uma reflexão de autoconhecimento, demonstra ignorar uma parte de si, a qual somente Deus poderá iluminar. Apesar da consciência de sua condição de ímpio pecador, conforme profere em “Cristo, mediador imortal” (p. 288), sob o peso de suas enfermidades e miséria, ele se fortalece mediante o amor de Jesus Cristo. No texto literário que estudamos, a cruz que o laço sanguíneo representa, posto que demanda resignação e paciência, para atender e servir ao outro – a mãe ao filho e este à mãe –, também pode ser motivo de leveza, ao oferecer o conforto e o privilégio de ser amado e ter a quem amar.

A religião faz uma ponte entre humano e divino para representar o sagrado. Na literatura de Carrascoza, é como se a vida “de papel”, a vida ficcional, fosse a reencenação do que ocorreu na vida das personagens do Livro Sagrado católico, em que pese as fraquezas dos mortais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme dissemos no início deste trabalho, ancoramos no mar literário de Carrascoza. A associação de seu modo de escrever e dos movimentos de suas personagens às águas é afim a ele, que diz, por exemplo, ser o conto um riacho que se represa e o romance, com a possibilidade de espraçamento, ser como um rio. Depois do estudo que realizamos, em que um único conto nos proporcionou tantas possibilidades de incursões, podemos dizer que, nessas águas, há correntes que se escondem sob a sua aparente calma.

Carrascoza mantém, como temáticas sobressalientes de sua obra contística, o encontro com a realidade e com o Outro, o que leva a mudanças íntimas nas personagens, dentro de uma ação psicológica. Isso, a meu ver, compreende o alicerce – em vez da bambeza, como entendem alguns críticos – sobre o qual o autor estruturou sua voz. Isso se dá por meio do reforço de cenas, imagens, personagens etc. importantes para ele. Assim, personagens retornam aos novos textos e estes aos novos livros. *Aos 7 e aos 40*, por exemplo, traz Seu Hermes, do conto “A segunda cartilha”, do infantojuvenil *Meu amigo João* (Melhoramentos, 2004) e o conto “Ana”, de *O vaso azul*, reaparece em *A vida naquela hora*.

Ao longo de todos os livros, comparece um certo modo de lidar com a hostilidade, o qual parece mostrar que responder é diferente de reagir. Carrascoza responde, apesar da cobrança pela reação. Particularmente, penso que fazer literatura já é, por si só, um ato de resistência, independentemente do tom. Pois o escritor é um desprestigiado (mesmo os premiados e famosos) diante do universo de consumo dominante. Sabe que entrará para um mercado difícil, o editorial, ameaçado a cada ano pelo Estado, cujos programas de incentivo à leitura representam oportunidade de reconhecimento, venda e distribuição, porém são incertos face à corda bamba político-econômica. A complexidade do país nos desmente, ao proporcionar que editoras independentes conquistem espaço. Além de serem empresas pequenas e, cada vez menos raro, publicarem exclusivamente ficção, por exemplo, essas valentes editoras apostam em autores estreantes ou desconhecidos, com a certeza de que não serão *best sellers*. Em meio aos percalços, com trabalho árduo em todas as frentes (basicamente: produção, divulgação e distribuição), sobrevivem bastante dignamente, contrariando pesquisas de índices de leitores, as quais apontam para baixo, e até emplacam títulos nas listas dos principais prêmios brasileiros, mostrando seu talento, capacidade e

perseverança. Ainda assim, escolher fazer literatura é *gauche*. É a arte do anticonsumo, como disse Décio Pignatari sobre poesia.

A dissertação de Miguel Bezzi Conde (2010) faz uma avaliação negativa da obra de Carrascoza. Há momentos em que se tem consciência da verdade e ética com que uma obra de arte foi produzida, porém, ela não nos atrai para perto de si. Parece ser o que ocorreu com a pesquisa de Miguel Conde. O ensaísta faz a sua leitura dos autores selecionados (João Anzanello Carrascoza, Marcelino Freire e André Sant’Anna), devidamente fundamentada, no entanto, não houve um estudo aprofundado sobre cada uma das obras. Ele faz uma análise geral dos seis livros de contos de Carrascoza até aquela data e, de modo conflituoso em suas próprias conclusões, denuncia veementemente e elogia discretamente o autor paulista.

Na “Apresentação” de seu trabalho, Miguel Conde assinala a recorrência, na literatura brasileira dos anos 1990 e 2000, de narradores cujas vozes indicam inflexão afetiva e expressa o objetivo de sua abordagem, a qual aponta uma possível maneira de pensar em conjunto escritores até então “agrupados em polos opostos nas tentativas de mapeamento do atual campo literário brasileiro” (p. 8).

No capítulo seguinte, “Qual diversidade?”, Conde faz uma reflexão bastante pertinente sobre o termo “diversidade”, impreciso para caracterizar a literatura brasileira contemporânea, utilizado, muitas vezes, como se não fosse possível traçar um perfil deste período corrente. Também nesta parte, problematiza a ideia de estabilidade que os autores dos quais se ocupa – incluindo, ainda, em sua argumentação, Adriana Lisboa e Fernando Bonassi, além dos três já mencionados – tentam, segundo ele, fixar, por meio da conversão dos leitores às suas crenças. Após fornecer um interessante panorama das narrativas atuais, convergentes, sobretudo, nas temáticas de identidade, conflitos entre indivíduo e família, miscigenação e imigração, e do escritor atual – “por definição ao mesmo tempo um mercante e um teórico de si mesmo” (p. 22) –, descreve a escritura que se vê hoje:

A autocrítica imposta pela dissolução de antigos pontos de referência, a mirada teorizante infiltrada na ficção dos escritores com formação acadêmica, cada vez mais numerosos, as autodefinições feitas em entrevistas e seminários, tudo isso contribui para que os livros cheguem ao crítico já interpretados, ou ao menos comentados, de modo mais ou menos explícito, pelos próprios autores. (CONDE, 2010, p. 23, grifo meu)

Grifei o trecho que considero bastante representativo de boa parte da ficção (prosa ou poesia) contemporânea, não só brasileira, mas estrangeira, tendo como exemplo desta última o romance *HHhH*, do francês Laurent Binet, obra de caráter metaficcional que traz os impasses com os quais o autor lidou ao tratar de fatos históricos em sua criação. Sublinho que tal recurso, já utilizado em momentos anteriores na literatura mundial, se bem articulado, como é o caso desse exemplo, resulta em objetos extremamente profícuos à incursão crítica. Voltando ao trabalho citado, de fato, caso o crítico dedique-se apenas suficientemente, ou menos que isso, ao seu objeto, corre-se o risco de incorrer no que Conde (2010) denuncia: apenas validar o discurso do autor ou segui-lo como um apóstolo a Cristo. Mais adiante, os escritores escolhidos são aproximados por conta da utilização de narradores cuja “implicação no narrado, em vez de sugerir que eles não são confiáveis, afirma a verdade de um certo sentimento de mundo unívoco, sem muitas nuances” (p. 24). Em contraponto a essa afirmação, pondero que as personagens de Carrascoza estão sempre perplexas com as situações com as quais se deparam, reconstruindo, a todo instante, suas configurações no mundo, a partir de seus microcosmos, portanto, com nuances, e com um “sentimento de mundo” plural e contraditório.

Em “Vozes e caricaturas”, último capítulo antes dos ensaios específicos sobre cada autor em análise, ele reforça a opinião exposta anteriormente, usando expressões como “reduzido horizonte” e “modulação redundante” (p. 36). O termo “caricatura” aparece ligado ao fato de os autores aumentarem excessivamente um dado aspecto, simplificarem uma referência externa, caindo em extremos. Ao que chama de caricatura, portanto, talvez possa ser feita uma comparação ao que chamo de “o mínimo imenso” na literatura produzida por Carrascoza. Faço desta expressão, modificada por mim a partir da frase que fecha o conto “Ponteiros”, do livro *Dias raros*, a síntese do trabalho exploratório dos simbolismos encontrados no objeto vaso e também a característica dos aspectos realçados no conto que estudamos e nos demais contos lidos. Para mim, entretanto, é algo que parece ser banal, mas se mostra complexo após um olhar detido, no sentido de demorado e minucioso, tantas são as camadas internas reveladas e relações intertextuais que a leitura suscitou.

Segundo Conde,

essa expressividade [...] constitui uma literatura que já não toma como índice de maestria artística o cultivo da ambiguidade nem a exploração das complexidades do humano, como no realismo moderno, nem tampouco expõe sua implicação no narrado para lançar suspeitas sobre si mesma, como ocorre com os narradores não confiáveis da literatura do século XX (2010, p. 37).

Ainda que concordássemos, fica a pergunta: será que existe apenas um único modo de engendrar o sujeito ficcional narrador com maestria, sendo este, necessariamente, suspeito? No último parágrafo do capítulo, ele reconhece um deslocamento efetuado pela “literatura caricatural”: a vontade de constituir uma nova experiência do literário e o interesse pelo reconhecimento de sua voz.

Em contraste às impressões emitidas por Conde, apresentamos o trabalho da professora Moema de Castro e Silva Olival, da Universidade Federal de Goiás (UFG), sem deixar de mencionar que os cursos de Letras desse estado têm se interessado pela obra de Carrascoza, com pesquisas como, por exemplo, as do professor Thyago Madeira França, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), intituladas “A memória e a morte em João Anzanello Carrascoza” (2014 a 2016) e “Por uma episteme do ensino de literatura: a discursividade literária em João Anzanello Carrascoza” (atual).

Ao invés de redundância, comoção e intransigência, como visto em Conde (2010), no ensaio em que analisa *O vaso azul*, Moema de Castro reconhece na obra as características de unidade, tensão e intensidade. Sobre o conto que abre a coletânea, diz:

Em “O vaso azul” a imagem visual floresce e ilumina, como o flash de uma máquina fotográfica, fazendo sair da sombra a pequenez do cotidiano rasteiro que ele retrata, com a duplicidade do simbolismo dado ao vaso azul – quase sempre vazio, sempre no mesmo lugar, mas faiscando, brilhando ou rebrilhando, conforme a fugidia passagem dos sonhos por aquela casa tão desprovida deles. (OLIVAL, 2009, p. 264)

Podemos observar que a ambiguidade, cuja falta o pesquisador citado sente, é percebida de modo peculiar em relação ao objeto vaso, portador de “duplicidade” de simbolismo. Acompanhemos ainda: “[...] sobre o vaso azul – cristal da Boêmia, coisa que deveria ser preciosa, portanto, e que fora presente dele para a mãe –, salta a indagação, que sentido teria?” (OLIVAL, 2009, p. 265). Moema de Castro demora-se um pouco mais na contemplação crítica dessa imagem, que, para ela, como para mim e para os leitores que tive em interlocução durante esta pesquisa, como colegas, amigos e professores, suscita curiosidade e uma gama de possíveis leituras a ele associadas. Para finalizar a exposição sobre as reflexões da autora acerca da escrita carrascoziana, citamos: “Sua técnica está iluminada por alto sentido da transcendência da vida e pela preocupação em elaborar poeticamente os toques banais da existência” (p. 269).

No capítulo “A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza”, também publicado como artigo²¹, o autor sustenta, de início, o argumento da “intenção apostólica” de “conversão do leitor” por meio da comoção, mas faz uma reviravolta em sua argumentação após desenvolver o pensamento sobre o *kitsch* e dar-se conta de que os significados negativos do termo se distanciam dos contos de Carrascoza. Ele passa, então, a descrever com outros olhos as leituras que fez, assumindo um tom diverso, em que reconhece o não deslumbramento de Carrascoza. Vejamos: “Os reencontros e as voltas não resultam num retorno à origem, mas na constatação de uma distância nova, resultado de um percurso que não pode ser desfeito” (CONDE, 2010, p. 47):

Ou, no final de “Caçador de vidro”: “Como um caco de vidro que um dia cortará o pé do menino, aqui se corta a narrativa” (1994, p. 24). A quebra da diegese não ressalta a artificialidade do texto, mas pretende aproximá-lo daquilo que o cerca, expressão de uma literatura cujo engajamento com o mundo supõe a um só tempo disponibilidade, conflito e a consciência dolorosa dos próprios limites (CONDE, 2010, p. 50).

Diante dessa constatação e desse embate, caminhamos para o nosso final. Hilal Sami Hilal, quando de sua exposição *Constelações*, em 2016, disse que estamos sempre reiniciando. Carrascoza, ao ser questionado pelo saudoso Antônio Abujamra, com a famosa pergunta final do programa *Provocações*, da TV CULTURA, “O que é a vida?”, respondeu: “A vida é não conseguir. (pausa) Como dizia Fernando Pessoa”. Abujamra, como de costume, repete a pergunta e, dessa vez, Carrascoza diz apenas: “A vida é não conseguir”. Eu gostaria de terminar a dissertação com essa frase.

²¹ CONDE, Miguel. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 34, jul-dez. 2009, p. 223-232.

REFERÊNCIAS

Obras de João Anzanello Carrascoza (apresentadas em ordem cronológica decrescente)

Crônicas

CARRASCOZA, João Anzanello. *Diário das coincidências: crônicas do acaso e histórias reais*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

Romances

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Contos

CARRASCOZA, João Anzanello. *Aquela água toda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Amores mínimos*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *A vida naquela hora*. São Paulo: Scipione, 2011.

_____. *Espinhos e alfinetes*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Dias raros*. São Paulo: Planeta, 2004.

_____. *Dois tardes e outros encontros silenciosos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *O vaso azul*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Hotel Solidão*. São Paulo: Scritta, 1994.

Demais referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e António Ambrósio de Pina. Porto: Editorial Apostolado da Imprensa, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Três garrafas de cristal. In: _____. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. 2 v., p. 599.

ANTUNES, Arnaldo. *O Silêncio*. São Paulo: BMG, 1996. CD.

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 256-354.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

BÍBLIA SAGRADA. *Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa bíblica brasileira, 1956.

BORBA, Francisco S. (Org.). *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

BRANDÃO, Luis Alberto. Chronotope. *Theory, culture & society*, London, v. 23 (2-3), p. 133-134, march-may, 2006.

_____. Configurações literárias do espaço. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca; NASCIMENTO, Jorge Luiz do (Org.). *Pensamentos, críticas, ficções*. Vitória: PPGL-MEL, 2008. p. 67-80.

_____; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 66-72.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CONDE, Miguel Bezzi. *Vozes e caricaturas: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. 2010. 88f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FAGERLANDE, João Pedro. *Desafiando o “Caso do vestido”, um poema drummondiano*. 2011. 87f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. O estranho. Disponível em: <www.freudonline.com.br>. Acesso em: 24 out. 2016.

FULAS, Tatiana. *A presença do silêncio: a significação do não-dito em O vaso azul*, de João Anzanello Carrascoza. 2008. 48 f. Monografia (Especialização em Literatura) – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

GALVÃO, Juliana Minas. Música e identidade no conto “Adão”, de João Anzanello Carrascoza. In: XVII CONGRESSO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 17, 2016, Vitória. *Anais...entre literatura e música: leituras, afinidades, tensões*. Vitória: PPGL, 2016. p. 158-166.

HILAL, Sami, H. Site do artista. Disponível em: <<http://www.hilalsamihilal.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2016.

LE ROBERT de poche. Paris: Dictionnaires LE ROBERT-SEJER, 2008.

MORAES, Layse Barnabé de. *A vida ordinária em seus detalhes mínimos: retratos íntimos e laços familiares nos contos de João Anzanello Carrascoza*. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. O vaso azul: os desvãos da terceira margem. In: *O espaço da crítica III: o desdobramento*. Goiânia: Editora UFG, 2009. p. 263-270.

OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: manuscritos de computador*. Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

_____. Posfácio: Aumente o volume do silêncio. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 8. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial; EDUFF, 2002.

QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração: arte e técnica*. 3. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

_____. *Glossário de termos de edição*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

RAMALDES, Maria Aparecida. *A poética de Hilal Sami Hilal: páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras*. 2015. 136 f.: il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP, 2008.

SANTOS, Gilda. A beleza e os riscos da antologia. *Revista da ABRAPLIP*, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, v. 1, n. 1, p. 373-376, 1999.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WORDSWORTH, William. Prefácio às *Baladas Líricas*. In: LOBO, Luiza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 169-187.

ANEXOS

ANEXO A

Conto “O vaso azul”²²

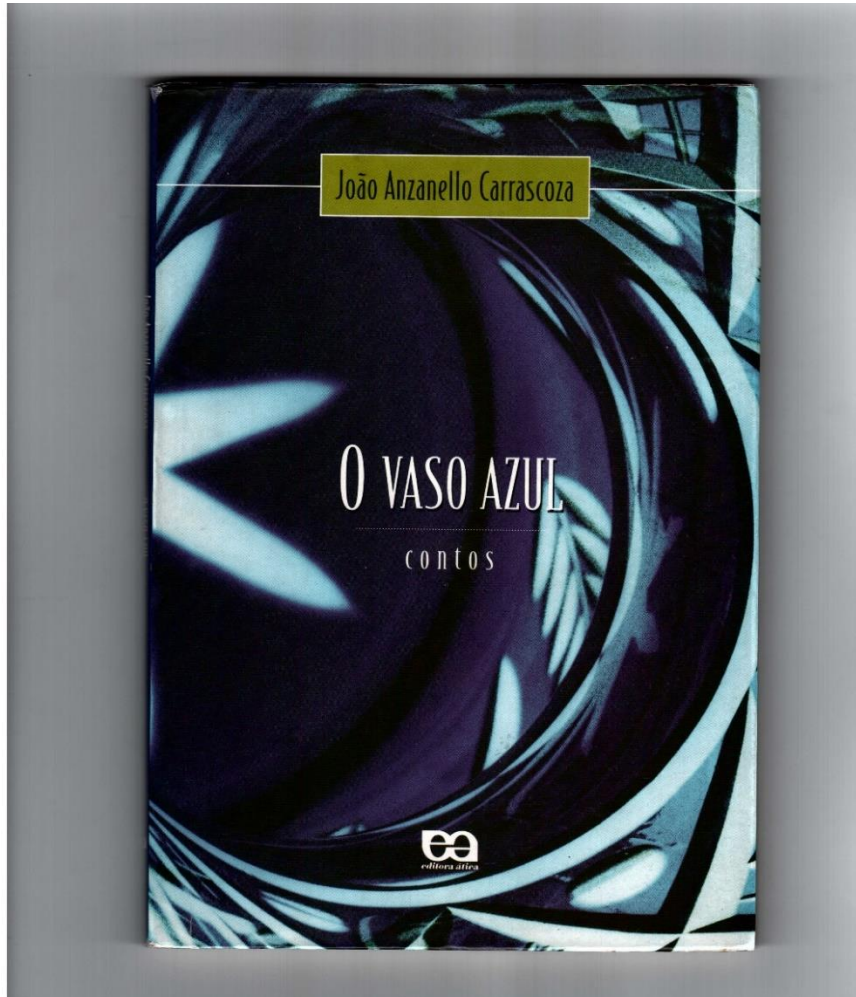


Figura 5 – Capa do livro *O vaso azul*. Foto: Mário Fontes.

²² Texto extraído de: CARRASCOZA, João Anzanello. O vaso azul. In: _____. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 19-33. Originalmente publicado em: CARRASCOZA, João Anzanello. O vaso azul. In: _____. *O vaso azul*. São Paulo: Ática, 1998. p. 9-22.

O VASO AZUL

para Raduan Nassar

A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia. Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível. O vaso, obra tão delicada, gira, gira vagarosamente no espaço, ou são nossos olhos que o contornam, não se sabe. Ao menos, tem-se um ponto, fiapo de nada, mas ao qual logo se acrescentará outro. E outro. E outro. Até que se tenha uma história, um homem, uma vida.

A mãe lhe deu o nome de Tiago. Por maldade ou não do acaso, depois de meses ausente, ele vem subindo a estreita alameda para visitá-la. Não avisou, como de costume, telefonando para a vizinha, será uma surpresa, se é que esta palavra existe no vocabulário das mães.

Há meses Tiago não lhe traz um vaso de violetas, um xaxim de avencas, um buquê de margaridas, paixões dela, tão acessíveis a ele. E há meses não lhe traz a si mesmo, seu filho. Ainda mais se sabemos que as mãos dessa mulher são boas para cuidar de plantas, nunca teve medo de espinhos, ninguém pode culpá-la se uma semente não criou raízes.

Choveu a manhã inteira e o barreiro se espalhou pela rua sem calçamento. Sob a copa de uma árvore centenária, os meninos da vizinhança se enlameiam, Tiago continua a subir, logo os alcançará; em outro plano, está se afastando deles, em definitivo. A casa de sua mãe, pequena, facilmente identificável pelo jardim bem-cuidado, está incrustada além da árvore, onde o aclive do terreno é mais acentuado.

Na mão esquerda, Tiago carrega sua maleta, uma muda de roupa é o bastante, veio só por um dia, irá por muitos. A mão direita, livre, alternou-se com a outra, depois de tanto andar, a espuma vira chumbo. Difícil é o contrário, a cruz sobre seus ombros se transformar nas asas de um anjo. Assim se mede um homem, pela capacidade de mudar as coisas, pelo peso de seus sonhos.

É hora de voar com as asas que ele tem nas costas. Deixemos na árvore os galhos ideais para fazer sua cruz, por enquanto dão sombra fresca aos meninos que o observam, com indiferença, subir a longa alameda. Ofegante, Tiago atravessa a sombra, desvia seu olhar das crianças que continuam, alheias, a chapinhar na lama.

Mais dois passos e Tiago chega à casa materna. Além do portãozinho de ferro, oxidado, estende-se o caminho de cimento até a porta, quase uma escada, degraus suaves, não faz diferença para quem já vem de tão longe. De ambos os lados, o jardim, dois canteiros, belos e floridos, passagem obrigatória até a varanda. À direita, rosas vermelhas, úmidas, ainda em botões; à esquerda, amores-perfeitos.

Antes de abrir o portãozinho, Tiago olha para a cidade, lá embaixo, fincada entre o vale. Nem chegou ainda aos trinta anos, a respiração opressa não é efeito da ladeira, mas da vida sedentária, acomodada a poltronas, cafés e cigarros. Por um instante, ele pensa na mãe, quantas vezes ela não sobe e desce esta alameda? Terá nas costas uma pesada cruz, ou as asas de um anjo para erguê-la?

Tiago movimentava o ferrolho do portão, a mãe, dentro da casa, atrás dos óculos, por acaso o vê, o perfil rijo, a maleta pendendo dos dedos, pisando o caminho de cimento, flores dos dois lados.

Ela ia até o quarto apanhar algo e, ao cruzar a sala, ouviu o alvoroço dos meninos no barreiro. Estavam ali desde as duas da tarde, quando a chuva cessara. Foi espiá-los e acabou por descobrir seu filho passando sob a árvore.

Tiago vem devagar, descobrindo os botões de rosas de um canteiro, os amores-perfeitos do outro, a mãe olha ao redor, verifica se tudo está em ordem na casa e, rápida, efusiva, dirige-se ao corredor. Quando ele erguer os olhos e atingir a soleira, ela baixará os seus para lhe abrir a porta. É um gesto tão inesperado que Tiago se assusta, como se ela estivesse ali, à sua espera, desde o início dos tempos. E se outras mil vezes ali chegasse, fosse qual fosse a hora, dia ou noite, ele a encontraria assim, abrindo-lhe a porta, a sorrir, como agora.

Ela nada tem nas mãos, sequer um alicinho, uma tesoura de poda, ou qualquer outro disfarce, seria mais fácil o abraço para ambos. Tiago tem uma das mãos ocupadas, a maleta lhe serve como pretexto, não pode com ela enlaçar a mãe mais afetuosamente, a timidez lhe refreia a vontade. Parece insensível diante da euforia da mulher; herdou a introversão dela, os dois pouco entendem de pele, o imprevisto a desarmou, coisa da idade, num instante vai se recolher de novo, constrangida.

– Que saudades, meu filho! – ela diz. – Se soubesse, teria feito um bolo. Por que não me avisou?

– Por isso mesmo – ele responde, libertando-se. – Pra que a senhora não fizesse nada.

– Ora, nada é o que mais faço por aqui. Se não fosse o jardim...

– Tá mais bonito que o ano passado – ele diz.

– É a época, tem chovido bastante – ela explica. E pergunta: – Que cara é essa?

– Cinco horas de viagem, a gente cansa – ele mente. A ladeira é que o exauriu.

Tiago pede para que ela segure a maleta, precisa tirar os sapatos enlameados, senão vai sujar a casa inteira. A mãe se culpa por ter esquecido de estender o capacho, acostumou-se a entrar e sair só pela porta dos fundos.

– Que cabeça a minha...

Finalmente, eles entram. Lá fora, ficaram os gritos dos meninos, a árvore e sua sombra fresca, os canteiros vicejantes e a lama. Dentro de casa, a tarde é outra, assim como a flor é outra flor, no vaso.

A mãe coloca a maleta sobre a mesinha, apanha os sapatos das mãos do filho e os leva para o tanque, enquanto ele já se atira no sofá.

O silêncio entrou com os dois e, indolente, se espria pela sala, como a poeira sobre os objetos. Visitante mais assíduo por aqui, o silêncio. Só então, de olhos fechados, a respiração normal, Tiago aspira com gosto o perfume que a terra exala, no ar ainda há um rastro de chuva. É uma sensação confortável, de quem livrou a cruz dos ombros e regressou à paz uterina.

Mas, com os chinelos estalantes da mãe, o silêncio bate asas, alça definitivamente voo com a voz dela, que se aproxima, trazendo uma pergunta, se o filho não quer almoçar, num minuto prepara uma omelete, tem arroz pronto e alface limpa, então?

Ele abre os olhos e diz para ela não se preocupar, comeu um lanche num posto da estrada, mais tarde talvez belisque alguma coisa, por que não vem conversar um pouco? A mãe atravessa a sala, precisa trocar a toalha do banheiro, colocar o feijão de molho, ele faz bem em esticar as pernas no sofá, agora tem com quem dividir o peso da cruz. O filho se ausenta por tanto tempo e, quando reaparece, ela cisma de andar de um lado para outro e o deixa ali, solitário.

Os meninos continuam se divertindo lá fora, fazendo criaturas de barro. Tiago acende um cigarro e se ergue para procurar um cinzeiro, raridade nesta sala, ninguém mais fuma desde que ele foi embora. Suas meias são finas demais, dá para sentir o frio do assoalho nos pés e lhe recordar os tempos em que ali brincava, zuummm, deslizando alegremente pelo corredor até o quarto. As asas ainda não haviam se entevado em seus ombros.

Senta-se novamente e, como não encontrou cinzeiro, bate as cinzas pela janela, sobre os amores-perfeitos, nome belo para flores, mas inadequado para ele, o amor é sublime por ser imperfeito. Olhando ao seu redor, percebe, com desgosto, os braços do sofá esgarçados, a espuma escura se soltando. Ergue as duas almofadas e descobre o tecido também a se rasgar no assento.

Dentro e fora da casa, a tarde continua declinando. Outra vez o silêncio pousa na sala, mas Tiago vai espantá-lo com os lábios, lentamente, não pela voz, novo pedido para que a mãe se junte a ele, mas pelo sopro da fumaça, capaz de mover uma de suas asas. A tosse da mulher na cozinha agitará a outra.

O odor do fumo já se impregnou no ar, misturando-se ao cheiro da terra molhada, ele não quer ouvir a velha cantilena, cigarro acaba com a saúde – outras coisas fazem tão mal como as esfoladuras no sofá, a saudade que ele sente mesmo estando em casa –, melhor jogá-lo, ainda pela metade, no canteiro lá fora.

Não tardará para a mulher regressar aos pés do filho, trazendo-lhe um velho chinelo, outro fragmento que se escorrega do passado, como a brincadeira no assoalho. Vão falar banalidades, ciscando o núcleo do amor, dois avanços, um retrocesso, querendo e se evitando. O que ele tem feito, se ela não se cansa de subir a ladeira, ele precisa cortar o fumo, quem carrega as compras do supermercado, que tosse é essa, muito trabalho ultimamente, uma maravilha o jardim, esterco bom, mãe quem morreu na cidade, filho pare de girar pelo mundo.

Hão de predominar os comentários frívolos, talvez porque temam os assuntos delicados, ou a vida assim ordena, não se pode falar só de coisas importantes, habitam nos canteiros não só roseiras e amores-perfeitos, mas também pedriscos e folhas mortas.

Enquanto conversam, a mulher ajeita as almofadas no sofá, tenta esconder do filho o tecido rasgado. Mas é impossível ocultar as asas debaixo da blusa, ou o peso da cruz nos ombros. Ouvem-se ainda os gritos alegres dos meninos no barreiro, a cidade oferece às crianças pouca diversão. À medida que avança a sombra da tarde, mais suave se torna o cheiro da terra molhada.

A mãe se ergue, de súbito, precisa pôr algo no fogo, cozinha exige longos preparativos, se a janta será às sete, é preciso começá-la muito antes. Triste é a rotina de quem passa horas fazendo uma iguaria que será devorada em minutos. Mais ainda a de quem espera meses por uma visita e a terá por algumas horas.

Tiago se assusta com o gesto intempestivo da mãe, sabe-se lá se não é mania de isolamento, há anos ela vive ali, sozinha. O silêncio retorna e o filho observa vagarosamente os móveis da sala. Arcaicos todos, soturnos, remetem-no outra vez ao passado. Os bibelôs sobre a estante, os parques objetos em cima da mesa, tão conhecidos, parecem agora intrusos em sua memória.

Não lhe causam a mesma impressão o vaso azul que faísca sobre a cristaleira e a TV. Ambos destoam da sala sombria. A TV é uma companhia, o mundo perigoso que o tem nas mãos, a mãe

sem saber aplaude. O vaso, ele comprou em uma de suas viagens, cristal da Boêmia, quem não o apreciaria?

Da cozinha vem o retinir de panelas e a tosse abafada da mulher. Tiago continua a considerar o vaso. Ia perguntar por que ela não o enchia de flores, mas segurou as palavras antes de cometer o erro, plantar outra mágoa. Deus, só agora se dava conta de que, naquela casa, o vaso não teria outra utilidade além de peça decorativa. A mãe amava as flores, jamais as arrancaria dos canteiros para colocá-las no vaso. Trouxera-lhe uma dor, não uma lembrança como até então supunha. Julgara preencher o vazio, quando já o transbordara.

Tiago sente vontade de fumar outra vez, ouve a tosse na cozinha e decide esperar. Por fim, levanta-se e caminha para o corredor que leva aos quartos e ao banheiro, as meias deslizam novamente pelo assoalho frio, esqueceu-se dos chinelos que a mãe trouxe. No banheiro, vê o teto manchado de bolor, acomoda-se na privada e acende o cigarro, às escondidas. Como se a fumaça, entre paredes úmidas, não fosse capaz de carregar por toda a casa os vestígios de seu ato. Como se fosse criança e quisesse ocultar o seu vício.

Tiago vai até o vitrô e espia a alameda que desce para a cidade. Os meninos ainda brincam sob a copa da árvore centenária. A tarde vem aterrissando, vagarosamente, raios de sol perfuram as nuvens no céu cinzento, talvez volte a chover à noite. Pela fresta entre os vidros, pode-se ver parte do jardim, há uma roseira próxima, Tiago distingue em suas pétalas uma gota d'água, vacilante. Basta um sopro de vento, débil, e ela vai escorrer pela folhagem.

O cigarro boia dentro da privada. Para completar a farsa, ele puxa a descarga. Sai do banheiro e volta à sala. O que fazer sábado à tarde na casa da mãe? Com o dedo indicador aperta o botão da TV, quem sabe haja algum filme B, como antigamente, distração amena, nada de arte, nada de drama.

O aparelho emite vozes distantes, uma comédia, Tiago reconhece, de imediato, e aumenta o volume, enquanto espera a imagem. Mas o vídeo permanece negro, espelho que reflete sua impaciência. Ansioso, gira o seletor de canais até o fim, o som varia, mas a tela permanece no escuro. Ele busca um fantasma na sintonia fina, nada, sequer um chuvisco. Volta ao canal da comédia, mas TV sem imagem é como canteiro sem flores.

– Não funciona, filho – a mãe diz, vindo lá do fundo. – Tá com defeito.

– Alguém conserta na cidade?

– Chamei o técnico, o problema é no tubo de imagens. Fica tão caro que compensa comprar uma nova – ela diz, o pano de prato entre as mãos, escondendo a aflição.

– Acabou a garantia?

A mulher move a cabeça afirmativamente.

– Não tem nem três anos.

– Cinco – ela diz, a voz apertada.

– Mesmo assim! – ele resmunga.

Pressiona o botão para desligar a TV, mas um estranho ruído permanece, vindo de longe, para espantar o silêncio entre os dois. Tiago descobre que é a válvula da panela de pressão, não pelos assovios contínuos, mas porque o aroma do feijão invade o ar, delicioso, despertando a fome. Ele nunca saberá que boa parte do feijão estava bichada, a mãe a jogou fora, tanto tempo à espera de quem o aprecia com farofa.

– Tá sentindo o cheirinho? – ela pergunta, observando o filho.

– Uma tentação – ele diz e finge se reanimar. Vai até o sofá, senta-se e afirma: – Então a senhora não tem visto novelas!

– Não, não – a mulher se apressa em dizer. – Vou na vizinha, é até mais divertido – ela conclui a mentira. Se uma única lágrima lhe escorresse, como a gota na folhagem, já seria um exemplo de força, imagine vê-la assim, um enorme sorriso a lhe iluminar os olhos?

– Ah! – exclama Tiago, apanhando a maleta e sacando um livro.

Ela ajeita os óculos, examina, dissimulada, a borda de crochê do pano de prato, em busca de um ponto mal dado.

– Depois, se você puder, a lâmpada do quintal queimou – diz, timidamente. – A luminária fica no alto, não posso mais subir em escada.

O filho fecha a maleta, nada trouxe para ela desta vez, muito lhe tira sempre. A panela de pressão continua a assoviar na cozinha, o aroma do feijão paira na casa, sobrepondo-se ao cheiro de terra molhada.

Tiago coloca o livro na mesinha ao lado, os pés se acomodam nos chinelos. Percebendo que ele vai se erguer, a mãe logo diz:

– Não precisa ser agora. Pode ser amanhã. – E justifica-se, em seguida: – É que vou e volto da vizinha lá pelos fundos. Hoje vou ficar aqui mesmo...

O pano pende de suas mãos, ela sorri novamente e observa a criançada lá fora, o filho também foi um menino, embora não gostasse de sujar as mãos no barro. Ninguém conhece melhor as preferências dele, a árvore sabe quanto deu a cada um de seus frutos, ainda mais se o fruto é unigênito.

Mas, não, ele já descansou um pouco, prefere atendê-la agora mesmo, é uma das formas que aprendeu de lhe oferecer carinho, servir de imediato a quem a vida inteira o tem servido.

– Se você prefere, eu vou pegar a lâmpada – ela diz. Atira o pano de prato sobre a cristaleira, onde rebrilha o vaso azul, e abre uma de suas gavetas.

– Pronto, aqui está!

Atravessam a copa e vão para a cozinha, o silêncio desceria na sala se não fossem os apitos da panela de pressão. Tiago para à sua frente, o cheiro do feijão agora é mais forte. O vapor espirra da válvula, que gira sem cessar, exasperada, e forma uma pequena nuvem ao seu redor. Pela porta dos fundos, a mãe avança para o quintal, à procura da velha escada. O filho continua espreitando a panela no fogão, a luz da infância arde em seus olhos. Dos furinhos da válvula, uma e outra gota, condensadas, escorrem sobre a tampa da panela, haverá ali um caldo ralo, marrom, quando ele passar de volta.

Tiago aponta no umbral da porta, vê seus sapatos limpos, secando no rancho dos fundos, ao lado do tanque, obra de quem foi, já se sabe. Nem parece que ele chegou há menos de uma hora, não aconteceu quase nada até o momento, e tantas coisas já realizou a mãe desse homem. Ei-la, em diligência outra vez, arrastando agora a escada pelo quintal de terra, fazendo um aceno para o filho entre os batentes.

– Espera, deixa que eu ajude a senhora!

A luminária fica bem acima da porta, Tiago sobe até o último degrau para trocar a lâmpada. Abaixo, imóvel e aflita, a mulher ampara a escada, é uma ilusão pensar que os planos se alteraram, o filho continua às pernas da mãe, não importa os prodígios que realiza.

Enquanto ele recolhe a escada, ela passa rapidamente, quase tocando-o, e aperta o interruptor para ver se acende.

– Ah, agora sim!

Seria mais agradável ficar aqui fora, desfrutando do frescor da tarde. Tiago tiraria as meias, bom sentir nos pés a umidade da terra, rever o limoeiro em flor no fundo do quintal.

Mas ele cruza a cozinha, apressado, já cumpriu sua parte, nem ouve a mãe dizer, *Obrigado, filho*, o que é feito em nome do amor não deve ser agradecido. Após lavar as mãos, ele volta à sala, apanha o livro na mesinha e se estira no sofá. Na página que se abre, de letras miúdas, é capaz de encontrar sujeiras mínimas, salpico invisível de tinta, cílio de sua pálpebra engolido pelas palavras. Não notou, contudo, que duas voltas de durex envolvem uma das pernas dos óculos da mãe, solução a princípio improvisada, agora definitiva.

Ela está no tanque, lavando suas próprias sandálias, o pensamento já tece as ações futuras, coar o café e preparar o bolo que ele mais gosta.

Tiago tenta se concentrar na leitura, as mãos limpas, não tem nada a fazer, seria bom se percebesse que a mãe deseja lhe mostrar as belezas do jardim, as rosas, os amores-perfeitos. O vaso azul faísca sobre a cristaleira, desviando-lhe a atenção para outra história, a sua própria, menos dilacerante que a do livro, porém mais viva. Os assovios da panela de pressão o envolvem num torpor, os músculos se afrouxam, os olhos mergulham na escuridão.

A tarde declina lá fora e espanta os meninos, que ainda brincam alegremente sob a árvore centenária, hora de enfrentar as mães com barro na cara. No outro plano, dentro de casa, a tarde é distinta. Tem-se a impressão de que entre as paredes, onde apenas as duas silhuetas respiram, uma inerte, outra que vai de um canto ao outro, pousou a harmonia do silêncio com sua hierarquia de anjos. A cruz de cada um os espera, ambas perfiladas, para serem novamente apoiadas nos ombros. A paz pode ser rompida a qualquer instante, por isso é paz, por sua fugacidade, pelo cristal de suas asas.

O sossego se amplia com o ruído de um grilo, que escapa, contínuo, de uma moita no canteiro das rosas. Num dueto com ele, escutamos a mulher tossir uma vez, a água escorrer pelo ralo da pia, o tilintar de uma colher. Ouvido privilegiado, o dela, para captar o som podre, no fundo do quintal, de um fruto que caiu na noite. A mesa está preparada, a melhor toalha estendida, o café na garrafa. O forno aceso, untada a assadeira, resta bater as claras para o bolo. As mãos da mulher são hábeis, num instante as claras vão engrossar, é preciso ver se o filho ainda dorme, não o perturbará o barulho do garfo no fundo da tigela?

Tiago abre os olhos, o vazio parece se mover, à sua frente, a cortina do nada vai se abrindo e, um vaso azul, sem serventia, rebrilha no espaço. Gira, e gira, derramando o silêncio, antes que ele feche os olhos, outra vez, e reate o sonho.

ANEXO B

Entrevista com o autor

(seleção de perguntas feitas ao longo de dois anos de correspondência, a qual iniciou-se na data de 22/05/2014, quando eu escrevia o projeto de dissertação)

Juliana Galvão. ... Não precisa responder agora, é algo sobre o qual estive pensando, a respeito da minha dissertação. Veja, por favor, se é isto mesmo:

Em *Linguagem e silêncio*, de George Steiner (1988), sobre Holderlin:

“O silêncio de Holderlin tem sido interpretado, não como uma negação de sua poesia, mas, em certo sentido, como seu desdobramento e como sua lógica soberana. A crescente força da quietude no interior e entre as linhas dos poemas tem sido considerada como um elemento primordial de seu gênio. Como o espaço vazio é, de forma tão evidente, parte da pintura e da escultura modernas, como os intervalos silenciosos são tão importantes em uma composição de Webern, assim também os lugares vazios nos poemas de Holderlin, principalmente nos últimos fragmentos, parecem indispensáveis ao complemento do ato poético” (p. 68).

Neste capítulo, “O poeta e o silêncio”, Steiner fala sobre a escolha do silêncio ou a relação com este que é a “antítese ecoante” e a “negação definidora” da palavra, em vários escritores. Assim, João, temos o espaço vazio (artes visuais), o branco da página (poesia), o intervalo (música), entre outros modos, que materializam o silêncio. Mas, e na prosa?

Veja meu pensamento:

Me parece que em Carrascoza o silêncio é uma personagem ou um estado das personagens, algo que faz parte da história, do enredo, e não um recurso formal do escritor. O silêncio é resultado de uma dificuldade da personagem em se expressar diante do outro, em verbalizar seu sentimento mais profundo, sua dor latente (em latência) e não, ou menos, uma postura do escritor diante de sua criação, isto é, seu estilo.

O silêncio em Carrascoza não é um modo de fazer, mas algo que vem das personagens, a partir dos temas de que tratam os contos (dor inerente ao laço familiar, amadurecimento e enfrentamento do mundo, por exemplo). Por isso, o conceito de silêncio que me interessa penso talvez estar em Freud. Com relação ao aspecto formal, me chamou a atenção logo na minha primeira leitura, a quase ausência de pontuação, como em "Umbilical", o encadeamento de falas e narração, uma escrita corrida (não no sentido de pressa), que não dá espaço (e não pode dar) ao silêncio, pois ele deve

ser preenchido, mascarado por amenidades ditas pelas personagens. Então, a partir dessas observações, é que penso que meu estudo esteja no âmbito psíquico desses seres ficcionais.

João Carrascoza. Eu sinto mesmo que o silêncio é um personagem em minha obra – e diria que o mesmo se dá com o tempo, que não é apenas um agente cronológico de transformação dos protagonistas, mas também, de fato, um personagem! E, assim, também está no campo do psíquico, sobretudo nas histórias em que a memória e a presentificação do passado dão progressão à trama. Espero que você possa ir adiante com este recorte original, e/ou alargá-lo, partilhando com seu orientador esse posicionamento que nasceu de sua leitura de Steiner.

J. G. Bom, gostaria de lhe fazer mais perguntas (você disse que era pra eu aproveitar enquanto está vivo...), mas devo começar dizendo que, agora, depois de ler mais livros seus, já compreendo bem melhor, de uma forma mais abrangente, a sua poética. Assim como em “sobre o autor” de *Aos 7 e aos 40*, onde se lê que nesse livro há a consolidação de um universo ficcional próprio, com personagens e temas revisitados, eu, leitora, aqui neste ponto, creio que já poderia traçar não apenas as características de sua escrita, como também pontos de contato entre os textos, em sua obra. É claro, sob meu ponto de vista, uma leitura.

Assim, utilizando uma metáfora sua, tenho um mar de Carrascoza (será? Um rio, vai.) e não mais apenas um córrego. E chegamos à minha pergunta: mar, águas que se encontram, que se misturam, afluentes de rios etc. Que simbolismos têm na sua obra?

J. C. Você tem razão: o elemento água está presente em toda a minha obra, de forma nada econômica. O elemento terra também aparece, embora de maneira mais contida. Passei minha infância no interior de São Paulo, em contato direto com os veios de água que cortam a paisagem da região. Tomava banho de sol à beira de nascentes, nadava em açudes, pescava com os adultos em rios, jogava futebol sob a chuva. Era a vida, que eu descobria, capaz, em sua grandeza, de caber em tão estreitas margens. Por vezes, passava férias na praia, e o envolvimento com o mar, como retratei no conto “Aquela água toda”, ou em “Mar” (publicado no livro *Espinhos e alfinetes*) era de outra natureza: o muito da vida, o tudo imenso, de quase a gente não conseguir apanhar senão pela imaginação.

J. G. Quando a Leya Mira Brander ilustrou *Aquela água toda*, vocês conversaram, ela lhe perguntou algo...ou foram trabalhos feitos independentemente?

J. C. A editora Isabel Coelho, da Cosac Naify, quem organizou comigo os contos de *Aquela água toda*, sugeriu que o livro, pela temática da iniciação que atravessava as histórias e a delicadeza com

que era tratada em cada uma das tramas, contivesse ilustrações que se conciliassem com essa atmosfera – e que, também, por si mesmas, construíssem uma narrativa coerente, à diferença do que se costuma fazer em obras com ilustrações, nas quais se produz uma imagem representativa de cada conto. Gostei da ideia, e a editoria de arte da Cosac, então, buscou uma artista plástica com esse perfil e que ainda não havia ilustrado nenhuma obra de ficção, chegando, assim, à Leya Mira Brander, cujo trabalho trouxe à obra, visualmente, a mesma sutileza.

J. G. Você publicou em diversas editoras, onde o projeto gráfico é o tradicional. Tendo publicado vários livros pela Cosac, quanto do projeto gráfico você acha que representa importância dentro de todo o processo de produção do livro, incluindo a escrita e o resultado final, após todas as fases dessa feitura?

J. C. Eu atuei muitos anos no campo publicitário, como redator, que, em geral, trabalha em dupla com um diretor de arte – o profissional especialista na instância visual dos materiais gráficos. Aprendi, então, que o texto, como uma teia sígnica, ganha outro significado junto à imagem que o entrelaça. Esse significado costuma ser tautológico ou vazio, se o texto e a imagem se repetem ou não dialogam de forma criativa. Por outro lado, se há uma conjunção, que pode ser obtida até pelo tensionamento entre ambas as esferas, o significado se alarga, se revela metafórico – o que resulta, portanto, num “objeto” mais expressivo.

J. G. João, gostaria de lhe perguntar uma coisa sobre *Caderno de um ausente...*

Os espaços retangulares em branco, como fitas de corretivo nos textos a caneta, presentificam o silêncio. Pergunto: esse recurso fazia parte de sua escrita ou, diferentemente, foi introduzido em um trabalho coletivo de edição, isto é, em conversas entre o autor e os profissionais cujo ofício é a produção do livro, como o designer?

J. C. Sim, os espaços já sinalizavam a entrada da ausência – estavam previstos desde o início, veja no arquivo em anexo, que é o meu original do *Caderno* (embora sem revisão, apenas como exemplo para você conferir). Depois, quando o pessoal da Cosac foi fazer a diagramação, e já que o papel era cor da pele, ficaria um tanto feio, então os espaços ficaram em cor branca.

J. G. Por que *Hotel solidão* é tida como sua obra de estreia (já que publicou muito para jovens na década de 1990)? É pelo fato de não ser infantojuvenil? Então seria sua obra de estreia na literatura “para adultos”?

J. C. Publiquei dois livros considerados infantojuvenis, *As flores do lado debaixo* (Melhoramentos, 1991) e *De papo com a noite* (Scipione, 1992), antes do lançamento da coletânea de contos *Hotel*

Solidão (Scritta, 1994), que recebeu o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Contos do Paraná. Sim, digamos que a estreia para adultos se deu com este livro de contos, embora eu tivesse já lançado as duas histórias infantis citadas.

J. G. O volume do silêncio contou com seleção e posfácio feitos por Nelson de Oliveira. Ali, ele recorda-se das suas composições nos anos 1980, ainda experimentais e radicalmente diversas, segundo nos conta, de seu “timbre e tom” atuais, porque marcadas pela presença de sexo e violência, à Rubem Fonseca. Certamente uma face carrascoziana a nos despertar surpresa e curiosidade. Fale um pouquinho desses textos, se puder.

J. C. Sim, eu acredito que todo escritor, em seu período de formação, quando está em busca de sua voz autoral, seus temas e seu estilo, acaba por se dedicar a experimentações. No meu caso, escrevi algumas histórias, sobretudo antes de frequentar a oficina literária do João Silverio Trevisan, que se abriam num largo espectro de interesse ficcional, privilegiando, naquele então, tramas que abordavam o sexo, o nonsense, a vida bruta. Mas, aos poucos, fui me dando conta de que aquele universo ficcional não me era tão caro, não traduzia as minhas inquietações, mas, sim, servira para me levar à outra margem, onde encontrei a literatura que (por habilidade e/ou limitação) eu prefiro produzir.

J. G. Sobre “O vaso azul”:

-O original data de 1993, ano do concurso da RFI?

-Há, no original, algumas marcas como pequenos traços e riscos na margem direita. São de Raduan Nassar essas marcações?

-Tendo sido esta primeira versão vencedora do Concurso Guimarães Rosa, da RFI, por que mudá-la tanto para publicar em livro?

-No terceiro parágrafo do original, lê-se: “Por que não um vaso de barro, alguém indagaria, se Deus enfim escolheu essa massa, grosseira, para moldar o homem? Um erro de dedos inábeis, responderíamos, ou uma provocação?”. Que provocação seria essa?

J. C.

-Sim, escrevi o conto em 1993, mesmo ano em que venceu o concurso da RFI.

-Sim, as marcas a lápis são do Raduan.

-Tentei aprimorar o conto, que ainda era inédito, já que o concurso da RFI não oferecia publicação. Ninguém conhecia o conto na sua primeira versão, senão os jurados.

-Os dedos inábeis e a provocação seriam do narrador – a sua escrita vacilante, humana; a provocação, uma forma de se contrapor à posição dos puristas para os quais as flores não foram feitas para serem arrancadas da terra e adornarem vasos.

J. G. João, o livro acaba de chegar! Tem marcas de tempo, páginas amareladas, mas sem rabiscos, perfeito!

Noto que a dedicatória “Para Raduan Nassar” abre o livro... na antologia *O volume do silêncio*, ela aparece antes do conto “O vaso azul”, o que havia me dado a entender que o conto era dedicado ao Raduan. Agora me parece que o livro (*O vaso azul*) é dedicado a ele.

J. C. Oi, Juliana, tudo bem? Espero que sim! Legal que tenha conseguido um exemplar ainda não totalmente derruído pelo tempo. Não sei se seu exemplar tem a sobre [sobrecapa] com a foto de um vaso azul, cristal da Boêmia, pois talvez tenha apenas a capa, com apenas o título do livro e o nome do autor, sem qualquer imagem.

Pois eu dediquei o livro todo ao Raduan Nassar, que leu os contos enquanto eu os escrevia. Em *O volume do silêncio*, que traz contos de cada um dos meus livros, decidi manter a homenagem ao Raduan no conto homônimo que integra a antologia.

J. G. “O vaso azul” recebeu as seguintes premiações:

- Prêmio Guimarães Rosa, Radio France Internationale-Paris (1993);
- Prêmio Eça de Queiroz, União Brasileira de Escritores - Rio de Janeiro (1996);
- Prêmio Projeto Nascente, USP/Editora Abril (1996).

Lendo o trabalho da Tatiana Fulas (PUC-SP), vim a saber que o conto pertencia a uma coletânea intitulada *Doze moradas*, que foi um projeto abandonado. João, me conte: qual foi o percurso do conto “O vaso azul”?

J. C. O conto “O vaso azul” recebeu o Prêmio Guimarães Rosa, Radio France Internationale-Paris em 1993. Concorreu com mais de 1.500 contos em língua portuguesa. Esse concurso existiu por alguns anos apenas, e premiava o vencedor com uma quantia de francos franceses considerável, daí porque havia muitos textos inscritos. Eu creio que venci o concurso em sua terceira ou quarta edição – e penso que houve mais quatro ou cinco edições em seguida, antes de terminar. Depois, eu publiquei o livro de contos *O vaso azul*, que continha este conto e mais sete histórias curtas. Esse livro foi que recebeu os dois prêmios acima: Eça de Queiroz e Nascente. De fato, depois de publicar *Hotel Solidão*, eu tinha esse projeto de produzir um livro de contos que chamava provisoriamente *Doze moradas* (as doze casas do mapa astral). Abandonei o projeto, mas alguns

dos contos que lá estavam eu inseri no livro *O vaso azul* e na minha terceira coletânea de contos *Duas tardes* (Boitempo, 2002). Deu pra entender? Risos.

J. G. Você me enviou o datiloscrito do conto “Vaso azul” (nesta primeira versão, ele não tem o artigo “o”). Eu adquiri os livros *O vaso azul* e *O volume do silêncio*. Então, tenho em mãos as três versões do texto. Minha pergunta é: você possui documentos de processo da criação do conto, digo, rascunhos, esboços, diários, anotações etc.?

J. C. Sim, inicialmente não havia o artigo “o”, acabei decidindo inseri-lo depois de ver a capa da edição da Ática, na qual há um lindo vaso azul. Portanto, não era mais qualquer vaso azul, mas o vaso azul, da minha história. Bem, eu tinha umas anotações anteriores à versão, em papel, acho que alguma passagem copiada da Bíblia, relacionada à volta do Filho Pródigo, mas acho que, depois de mudar de casa várias vezes nos últimos anos, não creio que tenha algo remanescente para procurar e te enviar.

J. G. Da segunda para a terceira versão, as pequenas alterações foram feitas pelos editores ou por você?

J. C. As alterações da segunda edição para a terceira foram sugeridas pelo editor da Cosac, Augusto Massi, e eu as acolhi; outras eu mesmo achei melhor fazê-las. As alterações da primeira para a segunda foram sugeridas pelo Raduan Nassar e pelo Fernando Paixão (editor da Ática).

J. G. Confirmando os passos pelos quais passou o conto: 1. datiloscrito enviado ao concurso da RFI (e vencedor do prêmio); 2. leitura crítica de Raduan Nassar; 3. reescrita de João Carrascoza; 4. publicação em livro pela Ática em 1998.

J. C. O conto passou por essas etapas as quais você alude, exatamente.

J. G. João, estou numa fase de minha dissertação em que penso sobre o conceito de “original” (não com relação à tensão original/cópia, mas a respeito do processo de escrita de um texto).

Você gentilmente me enviou o original de *Caderno de um ausente*.

Enviou, também, a versão primeira do conto “O vaso azul”. Pergunto: você considera essa versão como o original do conto? Em outras palavras, o original d’ “O vaso azul” apresentado à Editora Ática foi a primeira versão enviada ao concurso da RFI ou já foi um original elaborado a partir dela, mais próximo à versão publicada?

J. C. O original que apresentei na Ática não é o mesmo que venceu o prêmio RFI, que tinha ainda três partes. Eliminei-as, depois da leitura do Raduan Nassar e encaminhei para a editora, junto com os demais contos que compunham o volume.