

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
YVONÉLIO NERY FERREIRA

**HUMANISMO E IRONIA NOS CONTOS DE LUIZ VILELA**

UBERLÂNDIA  
2008

YVONÉLIO NERY FERREIRA

**HUMANISMO E IRONIA NOS CONTOS DE LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Ivonete Santos Silva

UBERLÂNDIA

2008

# HUMANISMO E IRONIA NOS CONTOS DE LUIZ VILELA

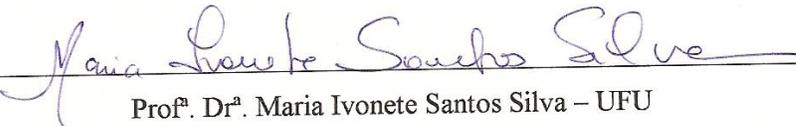
Yvonélio Nery Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

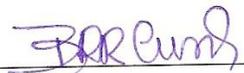
Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ivonete Santos Silva

**Dissertação defendida em 19/08/2008 e considerada aprovada com louvor pela Banca Examinadora formada pelos seguintes professores:**

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ivonete Santos Silva – UFU

Presidente

  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha – UNIRAXÁ

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges – UFMG

UBERLÂNDIA

2008

## **AGRADECIMENTOS:**

Aos meus pais, José e Cleunair, pelo amor incondicional, pela certeza de me conduzirem em uma vida digna e simples e por apoiarem minhas decisões.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva, por sua amizade, pela confiança, pela paciência e pela serenidade, na orientação, sempre segura, deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha pelo carinho, pela amizade e pela interlocução, que há tempos me propiciam um constante e consistente crescimento acadêmico.

Ao sempre presente e fundamental companheiro, Aécio Dantas de Sousa Junior, e às amigas Eliete Madureira e Ana Cristina Tannús Alves que me apóiam nos bons e nos maus momentos.

Aos meus irmãos, Kênia e Leonardo, que apóiam e amparam minhas decisões.

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.”

Guimarães Rosa

## RESUMO

O trabalho desenvolvido nesta Dissertação encontra-se centrado no estudo do espaço ficcional dos contos de Luiz Vilela, objetivando obter respostas para os questionamentos acerca das estruturas que compõem esta forma narrativa. Em um primeiro momento, buscou-se analisar, à luz da teoria do conto, como se estrutura esta forma narrativa. Para tanto fez-se uma retrospectiva histórica que vai dos primórdios à contemporaneidade, foram enfatizados os elementos estruturais presentes que acompanham sua evolução, para se chegar à identificação de aspectos característicos da produção contística de Luiz Vilela. Em um segundo momento ponderou-se sobre as possíveis visões existencialistas, que se configuram em elementos basilares na obra do referido autor. Em seguida, desenvolveram-se algumas teorias a respeito do diálogo – sobretudo no campo filosófico – que constitui lastro fundamental nos contos de Vilela. Por fim, nas análises, buscou-se contextualizar a inter-relação das temáticas, tendo em vista a composição dos personagens, possibilitando, deste modo, uma avaliação dos conflitos e dos sentimentos negativos expressados pelos personagens – pessimismo, insatisfação, desconforto, que se traduz pela *malaise* existencialista.

Palavras-chave: Luiz Vilela. Teoria do conto. Existencialismo. Teoria do diálogo.

## **ABSTRACT:**

The search in this Dissertation focuses on Luiz Vilela's fictional tale area, with the aim to get answers for questions about structures that make up this kind of narrative. In a first moment, it was used Narrative Theory, in order to analyze how is this tale structured. For that, an historical retrospective was done from the beginning till contemporary times. Structural elements present in its evolution were empathized, in order to identify Luiz Vilela's tale production characteristics. Further, it was reflected on the possible existential visions which configure basic elements in this author's work. Some dialogical theories were searched, mainly from Philosophy postulates, which is a fundamental aspect in Vilela's tales. Finally, in the corpus analysis, a thematic inter-relationship was contextualized to characters composition, in order to evaluate conflicts and negative feelings showed by them: pessimism, dissatisfaction, discomfort which can be translated as existential malaise.

Key words: Luiz Vilela. Narrative theory. Existentialism. Dialogue theory.

## SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO .....	9
2 – A NARRATIVA CONTÍSTICA: DA TRADIÇÃO À CONTEMPORANEIDADE....	18
2.1 – Histórico: o conto desde os primórdios .....	18
2.2 – Elementos composicionais.....	25
2.3 – O conto de Luiz Vilela.....	31
3 – AS FACES DO EXISTENCIALISMO.....	34
3.1 – A angústia do existir.....	34
3.2 – Uma interpretação possível do “Ser-em-si” e o “Ser-para-si” .....	38
3.3 – A liberdade existe? .....	40
3.4 – O Eu e o Outro: uma trama existencial ou infernal? .....	43
4 – A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO NA CONTEMPORANEIDADE: .....	46
4.1 - Uma visão filosófica acerca do diálogo: .....	53
5 – HUMANISMO E IRONIA SOB A ÓTICA DE LUIZ VILELA .....	59
5.1 – O eu, o outro e a falta de sentido para o existir.....	59
5.2 – A inócua metamorfose de José.....	68
5.3 – A crueldade das relações familiares nos contos “Amanhã eu volto” e “Luz sob a porta.....	83
5.4 – Completude e incompletude no silêncio de “Dois homens” .....	88
6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS: .....	93
7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	97
8 – ANEXOS .....	102

## 1 – INTRODUÇÃO

Pensar a literatura contemporânea é refletir sobre uma profusão de estilos e tendências. É comprometer-se a penetrar num terreno arduo e movediço que se (des)constrói incessantemente diante do pesquisador, que, acuado, se vê, muitas vezes, impossibilitado de teorizar a respeito desse período.

Os subsídios fornecidos pela Teoria Literária tradicional não são suficientes para resolver os problemas que envolvem a produção contemporânea, pois novas são as perspectivas, novos são os caminhos e inovadora deve ser a postura assumida pelo pesquisador, para questionar e teorizar a literatura contemporânea. Portanto, desvendar as inquietações existenciais, refletidas no comportamento humano por meio de situações quase banais, tornou-se um traço marcante na narrativa contística de Luiz Vilela. Suas personagens, inseridas em um cotidiano aparentemente comum, mergulham em introspecções confusas e, presumidamente, sem uma sustentação plausível, encontrando nas experiências do dia-a-dia um profundo mal-estar<sup>1</sup> em face do mundo.

A liberdade, paradoxalmente, gera a angústia do sujeito – livre para escolher, o que fazer de si mesmo? Nem sempre essa é uma experiência prazerosa, pois o indivíduo, constantemente, vê-se obrigado a fazer novas escolhas. Pressionado por ruminações ácidas, sua disposição para enfrentar a rotina diária é frágil e conturbada, ante a perda de sentido da vida.

É oportuno pensar esses elementos como lastro da obra de Luiz Vilela, pois suas temáticas existenciais abrem espaço para especulações acerca das relações humanas, em sua maioria, inconsistentes e prenhes de uma incompletude dilacerante. A inserção de personagens complexas, que apresentam um processo de despersonalização degradante, assegura um permanente estado de tensão e, conseqüentemente, a unidade da trama narrativa. Ou seja, têm-se, na obra de Vilela, personagens imersas em um ambiente instável, em cujas bases, as relações interpessoais, ao se estabelecerem, são marcadas pela precariedade de sentimentos contraditórios.

---

<sup>1</sup> O existencialismo sartriano atribui como sinônimo da palavra mal-estar, a expressão *malaise* que, em Francês, significa a angústia do existir em um mundo sem sentido. Em outras palavras, *malaise* traduz-se por um profundo desconforto do indivíduo diante das situações do cotidiano, que torna a vida insuportável.

Luiz Vilela<sup>2</sup> inicia sua produção em 1967<sup>3</sup>, com a publicação de *Tremor de terra*, obra constituída por uma coletânea de vinte contos. No mesmo ano, em Brasília, disputando com outros 250 escritores, entre os quais nomes consagrados da literatura brasileira, recebeu o Prêmio Nacional de Ficção.

Após a publicação da primeira edição de *Tremor de terra*, custeada pelo próprio autor, a obra foi reeditada por uma editora do Rio de Janeiro e Vilela passou a ser conhecido em todo o Brasil, sendo, inclusive, considerado a revelação literária do ano. Foi elogiado por críticos, como Antonio Candido, por historiadores, como Nelson Werneck Sodré, pelo biógrafo Raimundo Magalhães Júnior e por importantes nomes do jornalismo brasileiro. Em seu caderno literário, o *Jornal do Brasil* o escolheu como o mais representativo escritor de sua geração, chegando a incluí-lo na galeria dos grandes prosadores brasileiros, tradição iniciada por Machado de Assis.

Após *Tremor de terra*, notam-se novas coletâneas de contos: em 1968, *No bar*; em 1970, *Tarde da noite*<sup>4</sup>. Além de contos, em 1971, é publicado seu primeiro romance, *Os Novos*. Em 1973, é lançado *O fim de tudo*<sup>5</sup> e, em 1979, *Lindas pernas*, também coletânea de contos. Ainda no ano de 1979, há o lançamento de um novo romance, *O inferno é aqui mesmo* e de uma novela, *O choro no travesseiro*. *Entre amigos* – romance – saiu em 1983; *Graça* – romance – em 1989; *Te amo sobre todas as coisas* – novela – em 1994; *A cabeça* – contos – em 2002 e *Bóris e Dóris* – novela –, em 2006.

Entre os anos de 1978 e 2005 são publicadas, por diversas editoras, onze antologias de contos, dentre as quais *Os melhores contos de Luiz Vilela*, em cuja apresentação, intitulada *Música de câmara*, Wilson Martins aponta (2001):

[...] na literatura brasileira do século XX, a arte de Luiz Vilela extrai a sua autenticidade e grandeza estética das mesmas fontes de onde Maupassant extraía as suas na literatura francesa do século XIX, isto é, a vida social nos seus aspectos característicos, a diversidade psicológica, o sistema de valores. Não se trata, bem

<sup>2</sup> Luiz Vilela nasceu em Ituiutaba – MG, em 31 de dezembro de 1942. É o sétimo e último filho de uma família em que, segundo ele, todos liam muito. Passou a infância na cidade natal, fazendo ali seus primeiros estudos. Aos quinze anos foi para Belo Horizonte, onde fez o Curso Clássico e, posteriormente, entrou para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, formando-se em Filosofia.

<sup>3</sup> Deve-se lembrar que Vilela já publicava seus contos no jornal de Ituiutaba desde os treze anos e que, aos 21, já em Belo Horizonte, criou, juntos com outros jovens escritores, uma revista de contos – *Estória* – e um jornal literário – *Texto* – cujas publicações eram pagas pelos próprios autores.

<sup>4</sup> Dos 25 contos desta obra, três foram premiados no I Concurso Nacional de Contos do Paraná e outros três no II Concurso de Contos do Paraná. Nesse concurso, Antonio Cândido, um dos jurados, fez o seguinte comentário: “A sua força está no diálogo e, também, na absoluta pureza de sua linguagem.”

<sup>5</sup> Recebeu por essa obra o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, como o melhor livro de contos do ano.

entendido, da ficção de costumes; trata-se da imagem do homem em cada momento dado (MARTINS, 2001, p.7).

Luiz Vilela teve suas obras traduzidas para diversas línguas – Alemão, Espanhol, Tcheco, Italiano, Inglês, Japonês, Polonês e Francês. Além de publicações no exterior, o escritor mineiro teve ainda algumas de suas produções adaptadas para o cinema, teatro e televisão. Seus contos figuram em inúmeras antologias, nacionais e estrangeiras. Em 2000, o conto “Fazendo a barba” foi incluído na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* e, finalmente, na atualidade, Vilela é alvo de constantes estudos de natureza acadêmica, no Brasil e no exterior.

Apesar da vasta produção narrativa de Vilela, o que se pretende analisar são alguns contos das suas três primeiras coletâneas – *Tremor de terra*, *No bar* e *Tarde da noite*. Para tanto, faz-se mister a observação do espaço ficcional representado pelo escritor mineiro, objetivando, ao final da dissertação, apresentar, como possibilidade, respostas para os questionamentos que naturalmente surgirão, como decorrência das análises desta modalidade narrativa.

O conto é uma forma literária que merece destaque, recebendo, ao longo da sua trajetória evolutiva, da teoria e da crítica literárias, diversos apontamentos. As atribuições e os estudos realizados nessas áreas sobre a “arte do conto” são inúmeros, desde sua origem – em um passado remotíssimo – até a contemporaneidade.

Considerada uma das formas literárias mais antigas, o conto é reconhecido como expressão de uma tradição narrativa de todas as culturas que fazem uso da linguagem oral ou escrita. Em alguns momentos da História, especialmente durante a Idade Média, o conto foi confundido com outras formas narrativas, como a novela e o romance, admitindo denominações tais como “história”, “narração” e “fábula”. No século XIX, muito embora o conto assuma um lugar de destaque junto ao romance, tornando-se, portanto, uma forma nobre, ocorre um fato inusitado. A partir da segunda metade desse século, o mercado editorial brasileiro passa a priorizar a publicação de renomados autores estrangeiros, cujas obras recebiam versões em Língua Portuguesa. Para fazer frente a essa concorrência, em certo sentido desleal, os autores brasileiros intensificavam suas produções literárias na modalidade romanesca, considerando que essa forma narrativa era a mais facilmente assimilada pelo público leitor ainda em fase de formação.

Já no início do século XX, apesar de ainda persistir a situação anterior, ou seja, o mercado editorial continuasse a privilegiar outras formas literárias, o conto passa a ocupar,

no quadro geral da literatura brasileira, o lugar de destaque. Apenas para citar alguns dos mais representativos, autores como Mário de Andrade, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, José J. Veiga, Rubem Fonseca, Luiz Vilela, dentre tantos outros, fizeram desta forma narrativa um “modelo” pertinente às condições do leitor contemporâneo.

Segundo Antonio Candido (1987, p. 210) “o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas.”

Quanto à inovação, deve-se citar Rubem Fonseca, com seu ultra-realismo e novidades tanto na técnica, quanto nos temas. Na ruptura com esse realismo, tem-se a tendência do absurdo e a introdução do insólito, com José J. Veiga e Murilo Rubião. Ou seja, há um pluralismo nas modalidades de contos, tais como o fantástico, o psicológico, o regionalista, o social, o de costumes dentre tantos outros que constituem o rico panorama de estilos reunidos por essa forma literária.

Apesar de todas essas inovações, Antonio Candido (1987, p.211), destaca o seguinte aspecto:

Muitos autores mantêm uma linha que se poderia chamar de mais tradicional, sem dizer com isso que seja convencional, pois na verdade operam dentro dela com audácia – no tema, na violação dos usos literários, na procura de uma naturalidade coloquial que vem sendo buscada desde o Modernismo dos anos 20 e só agora parece instalar-se de fato na prática geral da literatura. Pode-se mencionar neste rumo a obra discreta de Luiz Vilela, escritor bastante fecundo que estreou em 1967 com um volume de contos (CANDIDO, 1987, p. 211).

Um dos pontos a ser desenvolvido nesta dissertação será o conto de Luiz Vilela e o lugar assumido pelo autor na produção desta modalidade narrativa, procurando desvelar possíveis mudanças, além do que há de mais tradicional na narrativa do ituiutabano, fazendo-o figurar entre os melhores contistas da literatura brasileira.

Aliás, deve-se observar que são inúmeros os escritores da década de 1960 e 1970 – novos e emergentes – participantes da nova produção na virada do século XX, também chamada por Afrânio Coutinho (2003, p.275) de “A nova literatura e/ou o Pós-modernismo” e, dentre esses, encontra-se Luiz Vilela que, tendo iniciado sua produção na década de 1960, permanece ativo até hoje.

Ainda sobre as questões estruturais da narrativa de Vilela buscar-se-á analisar a estrutura dialógica, pois problematizar acerca do diálogo, a partir de uma vertente filosófica, é questionar um dos elementos composicionais mais fortes da narrativa vileliana; segundo Antonio Candido, “sua força está no diálogo”.

Essa estrutura composicional, por um lado, enseja certa desconfiança em relação à palavra que não se sustenta, possivelmente, devido ao rompimento de expectativas do leitor, no que tange aos sentidos produzidos ou, às vezes, à total falta de sentido. Toda densidade dos conflitos vivenciados é assimilada pelo leitor, muito mais pela apreensão dos estados psicológicos e dos processos mentais das personagens, bem como pela utilização de recursos que, dado o seu caráter inusitado, levam o leitor desavisado à perplexidade ou à estupefação; do que propriamente pela competência atribuída à linguagem.

Por outro lado, à medida que o diálogo possibilita a inter-relação entre o eu e o outro, mesmo em face de uma linguagem precária, tem-se como possibilidade o compartilhamento dos problemas existenciais. Além disso, o diálogo, como uma das formas narrativas mais apropriadas à problematização do sujeito na modernidade, traz, implicitamente, a necessidade da constituição do sujeito em face do objeto e vice-versa.

O escritor mineiro está entre os melhores autores que praticam, em sua narrativa, o diálogo no Brasil. Sobre tal aspecto Ubiratan Machado declara:

Vilela, mestre do diálogo, não age como um simples pastichador da linguagem oral. Entre o diálogo bruto da vida e o que Vilela reproduz há um sensível depuramento. O que o eleva a documentação da linguagem de vários segmentos sociais. Seus personagens só falam o essencial, mas cada um o seu essencial. É isto que lhe tira o ranço de banalidade dos diálogos de certos escritores, escravos do gravador (MACHADO, 1979, p. 407)

As personagens de Vilela, em processos de diálogos – que, por vezes não se completam – buscam, sim, uma resposta para a sua própria existência, ou seja, é um constante questionar para o seu ser e estar no mundo. Essa resposta não se confirma e a personagem mergulha em inúmeras dúvidas – sem respostas – que levam ao vazio da alma, conseqüentemente, à angústia. Tal fato, dentre tantos outros, parece confirmar o fio condutor existencialista da obra do escritor mineiro.

O diálogo não se estrutura apenas entre as personagens, mas também entre essas e o mundo, os seres e objetos circundantes. São frequentes alguns diálogos interiores da

personagem, travados por meio do processo de introspecção, demonstrando um mundo interno desestabilizado em face do mundo externo.

A busca de um fundamento que dê sentido à existência também representa a procura de uma identidade desestabilizada pelo mundo contemporâneo, que é marcado por indefinições e impermanências, retirando, em consequência, as bases que davam aos indivíduos a referencialidade necessária à convivência social.

A idéia de identidade é mutável, depende das decisões tomadas pelos próprios indivíduos, dos caminhos por eles percorridos e da maneira como agem. Observa-se o mundo fragmentado e a existência individual fracionada por uma sucessão de episódios precariamente conectados, podendo romper-se a qualquer momento. Tem-se, então, um indivíduo deslocado; sua(s) identidade(s) flutua(m) no ar, algumas escolhidas pelo sujeito, outras à sua mercê.

Pensando nisso, nota-se que a identidade só é revelada como alguma coisa a ser inventada e não descoberta; ela precisa ser construída, a partir do zero, ou escolhida entre alternativas. O sujeito deve, então, lutar por ela e protegê-la resistindo ainda mais. A fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas.

Assim, na continuidade dos estudos deverá ser observada a inter-relação das temáticas nos contos escolhidos, tendo em vista a constituição das personagens. Para tanto, a identificação de lastros existenciais representa elemento basilar para se entender o mal-estar das personagens diante de sua condição existencial.

Aliados aos questionamentos sobre a construção dos diálogos, os conflitos – internos e externos – deverão ser observados, pois indicam pontos tangíveis à caracterização das personagens em relação a processos de zoomorfização sofridos por algumas delas em determinados contos. Esse recurso é utilizado por Vilela para proceder à transmutação de determinadas características físicas e psicológicas de suas personagens para animais que, por meio de comportamentos, exteriorizam processos mentais reveladores de um universo conturbado.

Há, nesse sentido, um parco estabelecimento de relações humanas nas narrativas de Vilela. Geralmente, as relações interpessoais são vazias, ou esvaziadas de significados, e os diálogos não representam a busca do entendimento entre o eu e o outro, mas, sim, a procura de um conhecimento de si mesmo, algo inalcançável, resultando em um sentimento de insatisfação e pessimismo.

Além da inconsistência das relações interpessoais, há outros aspectos temáticos recorrentes na obra de Vilela. Wania de Sousa Majadas (2000), em estudo que resultou em sua tese de doutoramento, chama a atenção para os seguintes aspectos:

Fazendo uma releitura mais atenta da obra de Luiz Vilela, percebemos a presença de temas e personagens que nos remetem à singeleza das lembranças de infância, das cidadezinhas do interior, dos telhados antigos, dos velhos casarões, das tias, dos avós, dos pais, dos animais de estimação: no entrelaçamento das vidas, detectamos as tradições familiares, as imposições do ensino religioso e, sobretudo, o sofrimento humano (MAJADAS, 2000, p. 20).

Dentre as temáticas acima explicitadas pela pesquisadora, tem-se o sofrimento humano e a nostalgia como norteadores das tendências presentes nos contos escolhidos como *corpus* deste trabalho, revelando implicações relativas a dois tempos: passado e presente, como no conto “Amanhã eu volto” – da coletânea de contos *No bar*.

Aliados a esses sentimentos estão os de pessimismo e insatisfação das personagens em face da *malaise* existencial. Logo, compreender como se processa o entrelaçamento dessas temáticas significa penetrar no universo da produção contística de Vilela.

Alguns contos de Vilela apresentam, como recurso problematizador de questões existenciais, obviedades que, atentamente observadas, revelam o seu contraponto, ou seja, a complexidade imanente à sua aparente simplicidade. São uma espécie de *leitmotiv*<sup>6</sup>, quase sempre banais, impregnados, subliminarmente, de questionamentos acerca das tensões dialógicas do homem moderno. Esse, em meio a imprecisões e inconstâncias típicas da contemporaneidade, constrói imagens e sentidos em face do *non-sens* ou da “obscuridade” do mundo que, frequentemente, se desvanece.

Entender como se articulam os elementos composicionais, observando o espaço ficcional dos contos de Vilela, com fundamento na teoria do conto; compreender como se apresentam os diálogos; contextualizar as temáticas dos contos, tendo como base a constituição das personagens; observar as obviedades de algumas temáticas, tendo em vista o seu contraponto são objetivos a serem atingidos no desenvolvimento desta dissertação.

Sendo assim, será adotada uma divisão deste trabalho em cinco partes, a saber: “A narrativa contística: da tradição à contemporaneidade”; “As faces do existencialismo”; “A

---

<sup>6</sup> Técnica especial mediante a qual se associavam, ao longo da composição, uma melodia ou harmonia e uma pessoa ou idéia. Transferida para os domínios literários, no geral, assinala os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade de uma obra de um poeta ou prosador. No entanto, a recorrência de um objeto no decurso de uma obra não constitui, por si só, um *leitmotiv*: para sê-lo, é preciso que o seu reaparecimento envolva uma significação especial, como, por exemplo, nos contos de Vilela.

problemática do sujeito na contemporaneidade”; as análises dos contos escolhidos como *corpus* – “Humanismo e ironia sob a ótica de Luiz Vilela” e as “Considerações finais”.

No primeiro momento, serão feitas algumas investigações sobre os conceitos de conto e sua trajetória evolutiva, apontando as polêmicas que, concomitantemente, acorriam à teoria literária, fazendo deste gênero uma das formas narrativas mais questionadas pela crítica. Para tanto, tratar-se-á do conto, desde os seus primórdios, passando pelos seus elementos composicionais, até chegar ao conto de Luiz Vilela e o lugar assumido por ele na produção contística brasileira.

Em seguida, questões existencialistas serão tratadas com notas ao esclarecimento de aspectos relevantes ao existencialismo sartriano que, sobretudo a partir dos anos 1960, abalou o mundo ao questionar o existir e sua angústia; a consciência de si e do outro; algumas interpretações possíveis do em-si e do para-si; a existência da liberdade e, por fim, a relação entre o eu e o outro.

Da terceira parte, constará, em um primeiro momento, a análise de processos construtivos dos diálogos nos contos de Vilela, a partir de uma visão filosófica assim como a sua configuração e quais seus elementos estruturais. Posteriormente, na quarta parte, aplicar-se-ão as questões referentes ao diálogo e à Filosofia existencialista ao *corpus* escolhido, tendo como referência o conflito vivido pelas personagens. Ainda serão apontados, no desenvolvimento deste trabalho, aspectos e inter-relações temáticas recorrentes nos contos de Vilela.

Também, como parte integrante e final da dissertação, espera-se apresentar nas “Considerações finais”, os resultados delineados ao longo dos olhares desenvolvidos, bem como as inquietudes que motivaram a redação deste trabalho. Observa-se, neste momento, como as questões existencialistas se caracterizam na produção contística de Vilela, representando o elemento primordial para o entendimento das relações das personagens consigo mesmas e com o mundo. Por fim, esses questionamentos existenciais guiarão toda a trajetória do trabalho, sendo o fio condutor de todas as análises a serem efetuadas.

A metodologia a ser utilizada nas investigações pauta-se na análise crítica dos contos, embasada pelos conhecimentos teóricos, críticos e filosóficos dos textos selecionados na bibliografia especializada. Será de fundamental importância buscar, em fontes diversas, o maior esclarecimento possível das questões apresentadas ou sugeridas no texto literário. Buscar-se-á analisar como os elementos existencialistas se apresentam nos

textos selecionados, além de atentar para o fato de que esses elementos influenciam na constituição das personagens do *corpus*.

Assim, para a fundamentação metodológica da teoria do conto, pretende-se recorrer a textos como *A natureza da Narrativa*, de Kellogg e Scholes; *Conto brasileiro contemporâneo*, de Antônio Carlos Hohlfeldt; *Valise de cronópio*, de Júlio Cortazar; *O conto no Brasil moderno*, de Fábio Lucas; *Cinco teses sobre o conto*, de Walnice Nogueira Galvão; *Formas breves*, de Ricardo Piglia; *A arte do conto*, de R. Magalhães Júnior; *Formas simples*, de André Jolles; *Instinto de nacionalidade*, de Machado de Assis, dentre outros que serão devidamente acrescidos no desenvolvimento da pesquisa.

Em seguida, a influência existencialista sartriana será norteadada pelo arcabouço teórico de Jean-Paul Sartre, em *O ser e o nada* e *O existencialismo é um humanismo*, Paul Foulquié, em *O existencialismo; Existência e liberdade*, de Paulo Perdigão; *Jean-Paul Sartre*, de R. M. Albérès; *Introdução aos existencialismos*, de Emmanuel Mounier, dentre outras obras que acrescentem a essa teoria maiores informações.

Por outro lado, o diálogo, como elemento estrutural da narrativa, terá como pressuposto as leituras de Octávio Paz, que trata o diálogo como um recurso adequado às necessidades da produção literária contemporânea; Wania de Sousa Majadas, em *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*; Paul Ricoeur, que enfrenta as questões referentes à identidade narrativa nas obras *Tempo e narrativa* – tomos I, II e III – *O si-mesmo como um outro*; além das teorias de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo.

Por fim, em face de todos os procedimentos adotados no desenvolvimento da pesquisa, espera-se uma abordagem consistente do escritor mineiro, no que tange à sua classificação no quadro geral de autores e obras brasileiras, indiscutivelmente rico, pela sua pluralidade de estilos e modalidades de contos.

## 2 – A NARRATIVA CONTÍSTICA: DA TRADIÇÃO À CONTEMPORANEIDADE

### 2.1 – Histórico: o conto desde os primórdios

Uma das hipóteses funcionais que justificam a antiguidade do conto é a do ato de contar e ouvir histórias. Essas atividades, desde tempos imemoriais, eram consideradas imprescindíveis à manutenção dos laços de união entre o homem e o grupo ao qual ele pertencia. Tal imprescindibilidade se fazia presente em inúmeras sociedades primitivas, pois significava uma forma de passagem dos mitos e, conseqüentemente, de toda ponte simbólica e ritualística de uma geração a outra.

O ato de contar está presente na oralidade de todas as sociedades do mundo, sendo considerado uma forma de manifestação dos anseios de criação do homem diante de sua realidade objetiva, que deve ser entendida como o mundo concreto que cerca o indivíduo; contrapõe-se à realidade subjetiva, que é a representação da realidade interior vivenciada pelos homens de modo geral e (re)criada pelo sujeito, para demonstrar a situação de “trânsito” entre o mundo objetivo e o subjetivo.

Essa prática tão cara ao sujeito é observada, inicialmente, na tradição oral, pois não há registros consistentes das primeiras manifestações escritas, além de Massaud Moisés afirmar que o conto

[...] parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais fôrmas literárias. [...] ao menos deve ter sido matriz da prosa de ficção e, quem sabe, da própria historiografia”, ele pode ser considerado como “a mais antiga expressão da literatura de ficção (MAGALHÃES JR., 1972, p. 9).

O conto na sua forma escrita registra manifestações desde os egípcios, 4000 anos antes de Cristo, passando por histórias bíblicas, como as narrativas de Adão e Eva e a de Caim e Abel; pela cultura greco-latina, como a *Odisséia* e a *Iliada*, além de outras que figuraram no Ocidente, vindas do Oriente, como *As mil e uma noites* (século X d. C.).

Scholes e Kellogg (1977) em um estudo intitulado *A natureza da narrativa* afirmam:

A literatura narrativa escrita tende a surgir em cena no hemisfério ocidental sob condições semelhantes. Emerge de uma tradição oral, conservando muitas das características da narrativa oral por algum tempo. Frequentemente assume a forma de narrativa heróica, poética, a que chamamos epopéia. Há, por trás da epopéia, toda uma variedade de formas narrativas tais como o mito sacro, a lenda quase histórica e a ficção folclórica, que se uniram numa narrativa tradicional, um amálgama de mito, história e ficção (SCHOLES E KELLOGG, 1977, p. 7).

Essa afirmação ratifica a origem do conto e de outras formas narrativas na oralidade, na tradição do ato de contar histórias. Ainda sobre esse aspecto, os teóricos complementam:

Para nós, o aspecto mais importante da primitiva narrativa escrita é o fato da própria tradição. O contador épico de histórias está contando uma estória tradicional. O impulso primário que o incita não é o histórico, nem o criativo; é recreativo. Ele está contando uma estória tradicional e portanto sua fidelidade principal não é ao fato, nem à verdade, nem ao entretenimento, mas ao próprio *mythos* – a história conforme foi preservada na tradição que o contador épico de histórias está criando. A palavra *mythos* significava exatamente isto na Grécia antiga: uma estória tradicional (SCHOLE e KELLOGG, 1977, p. 7).

Na Idade Média, as famílias se reuniam entre o jantar e a ceia para ouvir as novelas de cavalaria, de teor moralizador e religioso. Não havia uma definição literária, no que tange à forma, para essas histórias. Nesse momento, então, o conto era confundido com enumeração de relatos ou acontecimentos; fábula; apólogo; anedota; parábola; novela e romance – observados brevemente em comparação ao conto. Todas essas narrativas possuíam um caráter moralizador e religioso, uma vez que o homem era guiado pela teoria do Teocentrismo dogmático da Igreja Católica, que pregava um Deus punitivo, cujos ditames deveriam ser seguidos.

Em face do processo histórico, o conto admitia confusões terminológicas, sendo largamente denominado de novela, apesar de sua forma já existir. Tal classificação perdurou até o século XVIII, quando lhe imputaram uma outra concepção. Segundo André Jolles (1976):

A partir do século XIV, aparece na Europa uma forma de narrativa curta a que se dá usualmente o nome de Novela e que é uma Forma artística. Segundo parece, teria sua origem na Toscana e, de qualquer modo, todo o desenvolvimento da Novela, foi decidido pela maneira como se apresentou pela primeira vez em Boccaccio (JOLLES, 1976, p. 188).

A obra *Decameron* de Boccaccio, lançada em 1350, é tida como aquela que lançou as bases clássicas do conto. Em *Decameron* as narrativas estão todas ligadas entre si por um ponto em comum. Essa estrutura recebeu, posteriormente, o nome de contos enquadrados.

Seguindo a mesma linha de Boccaccio surge, supostamente na Toscana, uma forma narrativa curta, que foi denominada *novela toscana* e, pouco tempo depois, já era escrita sob as formas de coletâneas ou ainda separadamente, dando ao texto um caráter autônomo. Ambas se espalharam por inúmeros países da Europa, sofrendo modificações, resultando em outras formas artísticas, mas mantendo uma definição identificável.

Quantitativamente, no século XVII, o conto passava por uma grande valorização produtiva, mas qualitativamente havia, segundo Massaud Moisés (1982, p. 17) “uma espécie de paralisia, de artificialismo”, retirando do conto algumas características que só serão retomadas posteriormente, “Trata-se, em suma, de um período de afetação e declínio, de que poucos escritores se salvaram”.

A palavra conto, até então, era utilizada por muitos, porém cada escritor a adotava por um prisma particular. Nesse ponto Jolles adverte (1976, p. 181): “O conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias]”. Ou seja, a coletânea dos irmãos Grimm foi “a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX”.

Ao analisar o século XVIII, nota-se o mesmo marasmo qualitativo, e agora quantitativo na produção contística, provavelmente em decorrência de diversos fatos históricos, como a Revolução Francesa, motivadora de inúmeras reformas. Nesse ambiente, as produções valorizadas eram a poesia e a prosa doutrinária, ficando a ficção em prosa menos valorizada, ainda que representada por grandes nomes, como Voltaire e Rousseau.

Passados os momentos de crise dos séculos XVII e XVIII, o conto conhece, no século XIX, um grande esplendor. Essa categoria narrativa deixa de ser apenas uma manifestação secundária e passa a assumir o caráter de nobreza dentre as outras produções em prosa. Ao contrário dos 800, momento de poucos escritores da modalidade, o século XIX abarca autores de inigualável grandeza. Citando apenas alguns, na França apontam-se Balzac, Stendhal, Flaubert, Musset, Guy de Maupassant; na Alemanha, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann; nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe; na Rússia, Nicolai Gogol e Anatol Tchekov; na Inglaterra, Charles Dickens e Conan Doyle; em Portugal, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós.

Na literatura brasileira, há que se destacar a figura de Machado de Assis, não menos importante que os europeus. O escritor brasileiro produziu verdadeiras obras-primas, como

“Missa do galo”, “A cartomante”, “Noite de almirante”, “O alienista”, além de tantos outros contos que figuram em sua vasta produção narrativa. Além de Machado de Assis, destacam-se, ainda, dentre uma diversidade de escritores, as figuras de Aluísio de Azevedo, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto.

No século XX – e procurando restringir as abordagens citadas à literatura brasileira – o conto não perde seu *status*, assumindo posição privilegiada, passando a ter um número imenso de produções que não comprometeram sua qualidade. Já na segunda década do século em questão, observa-se em Monteiro Lobato um grande contista do Pré-modernismo.

Lobato busca a popularização da obra literária, procurando a formação de um público leitor. Para tanto, abordava em seus textos tipos populares, caricaturais, com uma linguagem mais flexível, aproximando-se, inúmeras vezes, do coloquial, diferente do preciosismo comum aos escritores do século XIX e alguns do início do XX. Os contos de Lobato passam a ser vinculados em meios publicitários, causando polêmicas, como na criação do Jeca Tatu, no conto “Urupês”.

O fim da primeira década do século passado foi marcado, na Europa, pela influência das idéias modernas e de vanguardas, como o Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Futurismo e Surrealismo, tendo influenciado na literatura nacional, o que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922. Esse momento favoreceu uma nova fase na produção contística, com autores como Mário de Andrade que, segundo Fábio Lucas (1982, p. 118) “é indiscutivelmente o grande contista a assimilar as formas novas e a encaminhar o relato segundo uma técnica de eliminação da distância entre o texto e o leitor”. O autor modernista, além de contista também se tornou um teórico sobre o gênero, chegando a afirmar, ironicamente: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.” (ANDRADE: 1955, p. 5).

No dizer de Fábio Lucas (1982):

A afirmativa de Mário de Andrade, que se popularizou, levanta inicialmente o problema da impossibilidade de traçar limites formais ao gênero, embora se conheça a importância destes.”

[...]

Na verdade, a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo, tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos (LUCAS, 1982, p. 119, 120).

O conto é uma “narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas” e “A revolução da imprensa e o uso cotidiano da palavra escrita veio modificar o gênero e fixar suas características básicas.” (LUCAS, 1982, p. 105 e 108). Tal fato ocorreu, no Brasil, a partir da implantação da imprensa, no século XIX – quando alguns escritos literários passaram a circular vinculados aos periódicos. Com a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, esse processo se intensifica e os folhetins passam a circular com publicações de contos, novelas e romances, o que perdurou até o início do século XX.

A partir da Semana de Arte Moderna, a produção contística toma um outro foco, diferente daquele com temáticas regionalistas prevalecentes até então. Provavelmente, essa mudança de olhar provém da inserção dos escritores num contexto urbano, impregnado de inovações – a cidade de São Paulo – que passou a representar, junto ao Rio de Janeiro, o centro cultural brasileiro, ditando a moda literária aos outros locais do País, como Belo Horizonte e Recife.

Essa movimentação do mundo moderno da metrópole paulista não será refletida apenas no enredo, mas, também, na utilização de uma linguagem inovadora. Segundo Antonio Hohlfeldt (1981),

A frase encurta-se, a comunicação deve ser mais breve, e, significativamente, incluem-se dialetos, sobretudo porque é em São Paulo que o número mais significativo deles se reúne, e é em São Paulo que as principais modificações sócio-político-econômicas se esboçam, desde a grande greve de 1917, passando pela explosão, no mesmo ano, dos anseios modernistas, num processo que desmembrará em diversas tendências estéticas, geradoras, por seu lado, dos movimentos políticos que se organizam no final da década, a partir da revolta tenentista de 1922, culminando na República Nova de 1930 (HOHLFELDT, 1981, p.62,62).

A geração de 1930 foi substancialmente romancista, com grandes escritores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, dentre tantos outros representantes da prosa regionalista nordestina. Uma exceção foi Érico Veríssimo, que ambientou suas narrativas no Rio Grande do Sul.

A década de 1940, que, na História da Literatura engloba o fim da geração de 30 e o início da de 45, foi essencialmente poética, com nomes como João Cabral de Melo Neto, que lançou seu primeiro livro, *Pedra do sono*, em 1942, além dos concretistas, a partir de 1954. Apesar da primazia ao romance e à poesia nesse período, afirma Hohlfeldt (1981), ao apontar o período de 1930 a 1950:

O conto, porém, espécie de substrato, continuou sendo praticado com tranquilidade, e nessas duas décadas surgiram esparsamente, os livros que, vistos da perspectiva de hoje, configurariam sua revolução, sobretudo a partir de Clarice Lispector, Samuel Rawet, João Guimarães Rosa e Murilo Rubião, abrindo cada qual um veio riquíssimo de exploração, que nos anos subsequentes seriam ampliados e aprofundados por eles mesmos ou pelos que se seguiram (HOHLFELDT, 1981, p.79).

Clarice Lispector inicia sua produção aos dezessete anos, surpreendendo a crítica pelo olhar dado às suas personagens. Principia com romances, *Perto do coração selvagem*, *A cidade sitiada*, *A maça no escuro*, mas desenvolve, também, inúmeras coletâneas de contos, como *Laços de família*, *Onde estivestes de noite*, *Felicidade clandestina*, *A via crucis do corpo*.

As personagens de seus contos são, geralmente, mulheres inseridas em um cotidiano aparentemente banal, imersas em situações configuradoras de alienação e com uma frágil consciência de si mesmas e do mundo circundante, em torno do qual gravitam. Aos poucos, esse cotidiano se revela perigoso, pois pode levar a personagem – a partir de experiências vivenciadas com objetos, animais ou pessoas – a um desvelamento de sua condição, fazendo-a adentrar um processo intenso de reflexão de si mesma e de sua condição como ser existente.

Ainda segundo Hohlfeldt (1981), Clarice Lispector insere-se na vertente do conto de atmosfera, pois:

[...] as personagens ocorrem e centralizam a atenção da narrativa, em outros momentos elas não são o cerne do conto. De qualquer maneira, o que guardamos de cada um destes escritores, de cada uma dessas obras, é justamente uma atmosfera, um clima, uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa, tornando-a quase inconfundível: não importa qual personagem que aí surja, ela terminará envolvida por esta atmosfera (HOHLFELDT, 1981, p. 137).

Guimarães Rosa, por sua vez, dá início à sua produção contística em 1946, com o lançamento de *Sagarana*, obra com dez contos aclamados pela crítica. A partir de então, Rosa passaria, em definitivo, a ocupar lugar de destaque no cenário crítico nacional e internacional. Tal fato provém das inúmeras inovações observadas em suas obras, sempre dispostas a compreender a essência humana e ambientando-se num espaço rural e sobre ele refletindo, o sertão de Minas Gerais.

Esse interior mineiro, apesar de restrito, é tido pelo próprio escritor, como o mundo, ou seja, é um ambiente regional-universal, comportando, por meio da linguagem, os anseios das personagens, representação dos desejos do próprio homem.

Pensando nisso, observa-se a linguagem como o elemento inovador e estruturador da obra rosiana. Inúmeras foram as inovações, dentre elas os neologismos, o aproveitamento da cultura popular, a metaforização do universo semântico e do falar do sertanejo, a prosa poética, dentre tantas outras representando, segundo Assis Brasil (1975, p. 79) “o próprio modo interior do personagem” e “como expressão do ato criador”.

Nas décadas de 1960 e 1970, observa-se um grande número de escritores, como Rubem Fonseca, Osmar Lins, Luiz Vilela, Moacyr Scliar, dentre outros, fazendo o conto atingir significativa grandeza. Há, nos contistas dos anos 1970, um sentimento trágico, nefasto, afastando a possibilidade de comunicação das personagens diante de um mundo desestruturado e sufocante.

Segundo Hohlfeldt (1981):

A década de 60 ficou conhecida, no Brasil, como a grande década do conto. Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através deste gênero específico, com especial destaque para os mineiros, que venceram praticamente todos os concursos então existentes. [...] Nos anos 1970, essa tendência em linha gerais permaneceu, embora o romance e a poesia tenha realizado uma *rentrée* razoavelmente boa no panorama literário nacional, e os anos 80, pelo que se viu até agora, parecem prever uma nova solidificação do romance (HOHLFELDT, 1981, p. 12).

Apesar da reinserção do romance como modelo narrativo que passou a vigorar nas décadas de 1980 e 1990, o conto continuou a destacar-se, com escritores já conhecidos – da década de 1960 e 1970 – e escritores novos, participando da nova produção na virada do século XX, também chamada por Afrânio Coutinho (2003: p.275) de “A nova literatura e/ou o Pós-modernismo”.

Somando-se os escritores já conhecidos aos novos, tem-se na narrativa contemporânea nomes como os de Sérgio Sant’Anna, Jorge Mautner, Adriana Lisboa, Luiz Vilela, Luiz Ruffato, Antônio Carlos Viana Manguiera, além de tantos outros.

Dentre as várias tendências dessa nova narrativa, tem-se, por exemplo, a literatura e o debate com o realismo ou a espetacularização do real. Pode-se pontuar como característica desse tipo de produção a reinvenção da representação realista. Nessa perspectiva, nota-se uma forma de narrar exacerbadamente aproximada do real e compromissada com as descrições minuciosas e com os relatos.

Outra vertente refere-se à literatura da periferia e dos “Outros”, cuja propensão abarca temáticas de uma literatura dita periférica como de autores presidiários desejosos de contar suas experiências nos cárceres.

Essas são apenas duas das vertentes da produção da “literatura contemporânea”, sobre as quais afirma Antonio Candido (1987):

Há uma circunstância que nos faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair de suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação em inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica (CANDIDO, 1987, p.215).

Essa afirmativa sugere uma necessidade de questionar essa nova literatura, desejosa de inovações e teorização. Para tanto, é importante a postura do teórico da literatura, na fundamentação e na tentativa de compreender como se processam essas produções ficcionais.

Alguns autores, como Luiz Vilela, além lançarem mão de certas inovações, conseguem manter um vínculo com a estrutura tradicional do conto – algo a ser discutido em um tópico exclusivo sobre o conto de Luiz Vilela. Agora, fazem-se necessários alguns apontamentos acerca da estrutura do conto, seus processos e elementos composicionais – aspectos que serão discutidos no próximo tópico.

## **2.2 – Elementos composicionais**

Em sua evolução, o conto tem sofrido frequentes modificações, tanto em sua estrutura, quanto em sua classificação literária. Longo foi o tempo até essa forma narrativa adquirir o *status* que possui hoje. Anteriormente tido como expressão de menor grandeza, hoje atinge o patamar de gênero nobre, nos séculos XIX e XX.

Parcos eram os estudos aprofundados sobre a teoria do conto até o início do século XX. Pensando nisso, o crítico russo Vladimir Propp, com base no conto maravilhoso, decide aventurar-se no estudo desta forma narrativa, abrindo caminho para inúmeros outros teóricos, a partir do texto *Morfologia do conto*.

Crítica e autores são quase unânimes em teorizar o conto como um gênero de difícil tessitura, que exige um árduo trabalho de organização dos elementos que o caracterizam. No século XIX, Machado de Assis, um mestre do conto, em seu artigo “Instinto de nacionalidade”, já afirmava essa dificuldade de classificação. Nessa perspectiva, o escritor e crítico observava o conto como “um gênero difícil, a despeito da aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”.

Nesta mesma linha, Julio Cortázar (2006) também aborda o conto como um gênero de classificações diversas, não possuindo elementos fixos, mas características mutáveis típicas de cada autor.

Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável (CORTAZAR, 2006, p. 150).

Para que se possa melhor conduzir os estudos acerca das unidades composicionais do conto e buscando uma melhor compreensão de seus aspectos internos, uma comparação entre esse gênero, a novela e o romance poderá melhor contribuir como um contraponto entre essas duas últimas formas narrativas e o conto.

Convém ressaltar que mesmo não fazendo parte dos objetivos deste trabalho apresentar uma análise histórica profunda da tradição narrativa no Ocidente, far-se-ão comentários acerca de algumas características expressivas que marcam a trajetória narrativa do conto, inclusive com visões críticas de uma tradição escritural de autores modernos e contemporâneos.

Como já ressaltado, a Idade Média é o período no qual ocorreram as primeiras manifestações da novela. Obras como *A queda do Santo Graal*, de Gautier Map, escrita no século XII, foram fundamentais para a continuação da linhagem das novelas de cavalaria que perduraram até o século XVII. Durante esse período, nota-se o surgimento das novelas sentimentais, bucólicas e picarescas.

Nos séculos XVII e XVIII, a novela continua a ser cultivada, agora com alguns elementos do romance, momento de início do Romantismo. Nesse período romântico, a novela tornou-se um gênero de entretenimento, muito lido pela burguesia nos folhetins.

Essa forma de divulgação foi utilizada em todo o século XIX e do XX, chegando até os dias atuais com seu formato televisivo.

Quanto à sua estrutura há, consecutivamente, cenas dialogadas, com processos de narração sucessivos, apresentando quadros comuns, com multiplicidade dramática. Segundo Jolles (1976, p. 192) a novela “se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem”. Portanto, a ênfase recai sobre a ação, com a progressão de vários núcleos dramáticos.

O romance, por sua vez, foi considerado durante muito tempo como um tipo nobre de narrativa, na qual há a predominância de acontecimentos simultâneos. Nessa sincronia, há certa atualidade e análise dos fatos, apresentados de forma analítica, no tempo e no espaço.

Há, no romance, uma multiplicidade de ações com vários núcleos dramáticos e conflitos se desenvolvendo concomitantemente e exercendo influência mútua, um sobre o outro. Geralmente, o romancista estabelece um núcleo central, considerado o mais importante, unindo a ele outros secundários.

Teoricamente, o conto é uma forma na qual se busca a individualidade a partir de um prisma dramático único. Edgar Allan Poe, ao teorizar sobre o conto, aponta como elementos fundamentais para o gênero a *intensidade*, a *brevidade* e a *unidade*, a partir de um efeito singular. Esses componentes, que devem girar em torno de um só drama e polarizar-se em uma única direção, correspondem à forma pela qual a ação será exposta.

Para Julio Cortazar, o tema e sua abordagem levam à utilização de elementos essenciais para o desenvolvimento de um bom conto. Esse deve despertar, tanto no autor quanto no leitor, certa quantidade de sentimentos, de sensações e estabelecer relações com outras subtendidas na memória, chegando, então, ao *status* de “conto significativo”, aquele que, no dizer de Cortazar (2006, p. 153) “quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.”

Um conto significativo não precisa partir de situações grandiosas. A tendência do conto moderno é apresentar enredos com personagens inseridas em um cotidiano simples, com ações aparentemente banais. O tom elevado será dado pela forma segundo a qual o tema é abordado, despertando no espírito do indivíduo sensações e sentimentos diversos.

Ainda sobre os aspectos temáticos, Cortazar (2006) aponta:

O que está antes é o escritor, com sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. [...] Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador (CORTAZAR, 2006 p. 156).

Na estrutura do conto, o tema não é o único elemento composicional, pois espaço, tempo, personagens, trama, linguagem e ponto de vista são fundamentais para a compreensão da organização do espaço ficcional da forma narrativa em questão.

A visão tradicional teve uma contextualização própria, importante para a criação das teorias utilizadas por diversos pesquisadores, mas, ao pensar na literatura contemporânea, várias dessas proposições não são aplicáveis. O espaço, por exemplo, não representa mais um lugar restrito, mas, sim, um local, por vezes, impreciso, podendo ser ao mesmo tempo regional e universal, interiorano e cosmopolita; além de, muitas vezes, não indicar um espaço físico, mas sim um jogo de relações “especializadas”, em realidades que transitam entre o real e o abstrato.

Assim, o conto, como apontado por Machado de Assis e Júlio Cortazar, não se baseia em regras, sendo marcado pela ausência de leis. Um exemplo disso pode ser verificado em outro elemento composicional, o tempo, que, na contemporaneidade, rompeu com a visão tradicional. Para essa, os acontecimentos deveriam ocorrer em um curto espaço de tempo. Na contemporaneidade, o tempo, assim como o espaço, passa a ser indeterminado, e por vezes longo.

Por sua vez, a trama – vista tradicionalmente como lógica, objetiva, apresentando semelhanças com a vida real e uma cronologia mensurável – pode apresentar-se, também, de forma ilógica, desestruturada, não exercendo muita proximidade com o real. Um exemplo disso são os contos fantásticos, com enfoque em elementos nada convencionais.

A título de ilustração, lembra-se que o fantástico na literatura é expresso pela hesitação entre real e imaginário. Essa hesitação foi explicitada por Todorov como característica marcante da literatura desse gênero. A oscilação entre uma explicação racional e conhecida (consciente) e a aceitação irracional de um evento estranho às leis da natureza (inconsciente) acaba promovendo a simultaneidade desses aspectos. Além disso, para que exista a hesitação, é necessário que o leitor “participe” do texto e, ao mesmo tempo, perceba seu papel de receptor. Portanto o leitor não poderia interpretar o texto

alegoricamente, o que o colocaria muito distante da narrativa, nem poeticamente, o que impediria o distanciamento necessário.

Todorov esclarece que, em muitos casos, a história fantástica, que nasce da coexistência de dois universos, dissolve-se em um dos pólos dessa tensão, característica que esse crítico utilizou para sua classificação. O texto é dito fantástico-estranho, quando os acontecimentos insólitos são explicados de forma racional e essa explicação é aceita pelos personagens no mundo ficcional. Se os acontecimentos sobrenaturais afirmam-se como inexplicáveis, caracteriza-se o texto como fantástico-maravilhoso.

Outra característica da trama do conto moderno é a quebra de expectativas que levava o leitor a desvendar o mistério intrínseco a cada conto. Essa ruptura não faz o leitor perder o interesse pelos contos, pois esses continuam ocasionando sensações e sentimentos diante do cotidiano banalizado e esquecido pelo indivíduo<sup>7</sup>.

A linguagem, assim como os elementos já citados, é guiada pela objetividade e economia, não cabendo exageros nem floreamentos. O conflito essencial do conto pode ocorrer na fala das personagens, por meio do diálogo, elemento importante à estrutura desta forma narrativa e fundamental para o entendimento da estrutura contística de Luiz Vilela.

Já o foco narrativo pode ser observado, tradicionalmente, de quatro formas. A primeira apresenta a personagem principal contando sua própria história, sendo denominado de personagem-narrador, utilizando, para isso, a primeira pessoa – do singular ou do plural – e a narrativa fica circunscrita à própria personagem. É um narrador limitado, do qual se deve duvidar, por possuir uma visão única dos fatos e por apresentar apenas um ponto de vista sobre os acontecimentos.

No segundo ponto de vista narrativo, uma personagem secundária conta a história da personagem central, mantendo um distanciamento entre o narrador e leitor, pois os fatos são contados por alguém distanciado do foco principal da narração, por uma terceira pessoa, que pode ter apenas presenciado os acontecimentos.

O terceiro tipo de ponto de vista é o do narrador com capacidade de capturar o mais íntimo das personagens, inclusive o seu psicológico, mas de forma limitada e imperfeita, por penetrar apenas nas camadas mais superficiais do subconsciente e do inconsciente. É um tipo de narração que se distancia do leitor.

---

<sup>7</sup> Tal fato também ocorre no romance moderno.

O último tipo de foco narrativo apresenta um ponto de vista no qual o narrador se dedica, exclusivamente, a contar o que observou. Esse tipo de narrador não se intromete na história e seu ângulo de visão é superior ao do foco narrativo anterior. Ele é apenas um observador “que pode ver muito dentro dos limites de suas próprias deficiências de personalidade, inteligência etc.”, “tal enfoque suspende ou diminui a penetração psicológica em favor da ação, de modo a tornar a narrativa mais linear, menos complexa.” (MOISÉS, 1982, p. 37).

Por sua vez, Silviano Santiago (1989) aponta como foco narrativo presente na contemporaneidade, o narrador pós-moderno:

Aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p. 39).

A partir da visão de Santiago, nota-se o narrador pós-moderno como o típico ficcionista, pois ele tende a dar à narrativa uma veracidade própria, por não possuir a vivência dos fatos, o que lhes tira a autenticidade. Portanto, os fatos passam a ser uma construção da linguagem.

Luiz Vilela, refletindo sobre o conto aponta: “A característica essencial do conto de hoje é, no meu entender, a sua liberdade. O conto pode ser tudo”. No entanto, o conto como uma forma narrativa não é composto somente a partir de sua estrutura, pois apresenta-se aberto, independente de sua extensão ou da presença desse ou daquele elemento em sua composição. Exemplos de textos que rompem com essa visão tradicional e simplista de apontar o número de páginas como importante na classificação da narrativa são os contos de *Tutaméia*, de Guimarães Rosa e o conto *O alienista*, de Machado de Assis.

Os contos de Rosa apresentam uma estrutura extremamente condensada, raramente irrompendo a barreira das quatro páginas; já o texto machadiano apresenta uma narrativa extensa. Repletos de inúmeras características divergentes da visão tradicional, o conto, como aponta Mário de Andrade, é aquilo que o autor quer que seja conto.

Portanto, espaço, tempo, personagens, trama, linguagem e ponto de vista são componentes estruturais, mas não imprescindíveis para fundamentar a teoria do conto, sendo apresentados no intuito de entender como se apresenta esse gênero narrativo tão cercado de controvérsias.

Após tais apontamentos, buscar-se-á apontar como se processam a linguagem e a organização dos diálogos, relevantes para a compreensão dos problemas existenciais que envolvem as personagens da trama contística de Luiz Vilela.

### 2.3 – O conto de Luiz Vilela

O medo da solidão; a necessidade; a falta de comunicação, expressas a partir do diálogo – elemento a ser desenvolvido – e da introspecção; a linguagem simples; os contrapontos entre passado e presente, juventude e velhice são características imprescindíveis para a estruturação e compreensão dos contos de Luiz Vilela. Pensar esses subsídios narrativos é adentrar um mundo em que há um constante questionar da existência, marcada por momentos de extrema desilusão e incompletude dos anseios do homem.

É inegável e quase unânime entre a crítica reconhecer o diálogo como elemento fundamental na composição narrativa de Vilela, delineando não só um mero recurso estilístico, mas também uma forma de discutir questões existenciais. Portanto, o diálogo pode aparecer marcado tanto por travessões quanto por aspas. Em entrevista (Paniago, 2002), Vilela comentou:

Nem sempre tenho uma resposta clara, sinto que tem mais a ver usar um ou outro. Há sutis, mas importantes diferenças entre eles. Tem que ter fluência no desenvolvimento da narrativa. É como se um, o travessão, fosse uma subida, degrau por degrau, e o outro, as aspas, é mais seguido, tem menos breque. Não sei. O que posso dizer com certeza é que não é aleatória a escolha de um ou outro (PANIAGO, 2002, p. 2).

Ambas as formas de diálogos apresentadas acima podem ser vistas possivelmente, como um meio, dentre tantos outros, de solucionar os problemas existenciais das personagens. A relação com o Outro – quando essa acontece – ocorre, por vezes, a partir de diálogos evasivos, indicando uma incapacidade de verbalização dos sentimentos. Pode-se supor que haja, nessa evasão, ou a busca de se dizer para o Outro ou a necessidade de se afastar dele, o que poderia indicar medo ou receio de sua visão.

Nessa perspectiva, Augusto Massi (2001, p. 17) afirma o diálogo, no âmbito da linguagem, como um elemento “sempre a serviço da comunicação. Mas, muitas vezes ele camufla o silêncio, denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam”.

Pode acontecer de a personagem negar-se a utilizar o diálogo, levando o sujeito a uma introspecção, a um isolamento do mundo, incapacitando o diálogo e, conseqüentemente, a possibilidade de ter no Outro um mediador, aquele que estabelece conexões entre objetividade e subjetividade.

O conto “O buraco”, de *Tremor de terra*, é uma demonstração do afastamento e da negação da comunicabilidade com o outro. José, ao cavar um buraco no quintal de sua casa, vai se isolando do mundo e de suas relações interpessoais, chegando ao ponto de passar a viver nesse buraco, não buscando nenhuma relação comunicativa com ninguém, após ter virado tatu.

Esse conto pode representar uma metáfora do indivíduo moderno, impossibilitado de estabelecer uma relação mais profunda com o Outro. Portanto, segundo Massi (2001):

Embriagados pela raiva e seduzidos pelo silêncio, os personagens parecem intuir que algo de verdadeiro e íntimo está se perdendo e tentam, num gesto desesperado de resistência, se agarrar a um individualismo feroz. Travam um exasperado diálogo consigo mesmo (MASSI, 2001, p. 13).

A relação dialógica, baseada no processo interacional eu – outro, está presente tanto no diálogo quanto em sua negação, fato que representa uma forma de se entender, de se dizer e de ser dito, no entanto, o medo da rejeição leva, por vezes, ao cerceamento dos diálogos. Isso é fundamental para se compreender as questões existenciais que envolvem as personagens.

Segundo Hohlfeldt (1981):

A verdade é que a estruturação de um conto de Vilela é sempre e basicamente a mesma: monologando (consigo e, conseqüentemente com o leitor, pois a consciência do ato de escrever – e em decorrência do de leitura por parte de um hipotético leitor) ou dialogando, as personagens de Luiz Vilela avançam com que às apalpadelas, mas com razoável segurança, em meio aos labirínticos elementos desconhecidos, em busca de uma verdade, ainda que extremamente particularizada. Assim, o texto se auto-reconhece e reconhece a seu narrador, desvendando sua não adaptação ao meio e conseqüente opção pela solidão, numa espécie de autoflagelação, cujo contraponto mais evidente são certas revelações antecipadas da trama que o texto, aqui e ali, realiza (HOHLFELDT, 1981, p. 199).

Também sobre o diálogo, Fábio Lucas afirma (1970):

[...] seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado por sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem sua essência e sofrem, arruinam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador (LUCAS, 1970, p. 127).

Essa afirmação demonstra as conturbadas relações estabelecidas entre o homem, o cotidiano e o Outro, representadas na literatura contemporânea, assim como o sujeito, fragmentadas. Nessas relações, as personagens, na observação de Wilson Martins (2001, p. 9) “sofrem da condição de existir, da procura sempre frustrada de um sentido para o que acontece”.

A linguagem é o elemento que irá representar as relações humanas presentes no diálogo. Há um coloquialismo entremeado nas narrativas, que indica tanto registros da vida contemporânea quanto um ritmo oral do falar do interior. Do fluxo da narrativa, parecida com prosa, observam-se as frases feitas, as conversas familiares, a vida na pequena cidade, rituais fúnebres, histórias que mais parecem “casos”, características típicas da “mineiridade”.

Para Wilson Martins (2001, p. 8)

[...] o estilo de Luiz Vilela estrutura-se em torno de frases simples e da notação rápida; ele é particularmente notável na espontaneidade com que reproduz não somente o diálogo, mas o tom da conversação, configurando um exercício discursivo no qual, a partir da linguagem, há o desenvolvimento de temas como a solidão, a nostalgia, o sofrimento humano, muitas vezes relativos a dois tempos: passado e presente, alimentando a retomada de valores éticos não mais adequados aos padrões atuais da sociedade (MARTINS, 2001, p. 8).

O tema da solidão pode ser observado em contos como “Luz sob a porta”, de *Tarde da noite* e “Amanhã eu volto”, de *No bar*. Ambos tratam do tema da velhice e de como essa favorece ao afastamento das pessoas. Como que por um processo de exclusão, o idoso é visto como aquele a quem se deva dedicar pouca atenção, um verdadeiro peso para a família. Nos dois contos a partir dos diálogos durante as visitas – no primeiro, do filho à mãe que completa 60 anos, e, no segundo conto, do neto à avó de 90, já meio surda e cega – nota-se esse apagamento ao qual o idoso vai sendo submetido.

Ansiedade, desconforto, sentimento de estar à deriva, problemas de comunicação entre as personagens são apenas alguns elementos importantes a serem observados nos contos de Luiz Vilela, marcas que serão mais bem destacadas em análises do *corpus*, apresentadas em um outro capítulo desta dissertação.

### 3 – AS FACES DO EXISTENCIALISMO

#### 3.1 – A angústia do existir

Questionamentos sobre a existência sempre incorreram em preocupações inerentes ao homem de diversas épocas da História. Inúmeros filósofos foram antecessores às preocupações expostas por Jean-Paul Sartre no século XX em suas teorias sobre a existência do Ser. Apenas a título elucidativo, convém citar um dos mais conhecidos aforismos Socráticos – “Conhece-te a ti mesmo” – como exemplo da necessidade do homem de compreender a existência e a si mesmo.

Antes de um sucinto olhar de alguns tópicos da intensa e vasta teoria existencialista exposta por Sartre – teoria que servirá de suporte para algumas análises a serem feitas dos contos de Luiz Vilela escolhidos como *corpus* desta dissertação – pontuar-se-á o termo existencialismo, abordando alguns antecedentes filosóficos e suas principais correntes.

Figurando como antecessor ao existencialismo insurgente do pós-guerra do século XX está Kierkegaard (1844), que faz apontamentos acerca de questões existenciais como uma reação direta à Filosofia apresentada por Hegel (1817). Esse destaca toda a realidade do mundo a partir da chamada “Idéia Absoluta<sup>8</sup>”, buscando estabelecer uma visão explicativa, totalizante e detalhada do real, com base em princípios interligados e ordenados logicamente. O indivíduo era visto como uma fase deste sistema, não como uma simples manifestação do pensamento acerca da “Idéia Absoluta” propriamente dita.

Kierkegaard não aceitava o fato de Hegel ter descartado a idéia concreta do indivíduo. Ao analisar o sistema Hegeliano da “Idéia Absoluta”, Kierkegaard afirma que tal princípio não consegue abarcar verdadeiramente a realidade, muito menos a realidade humana, de que os sujeitos têm maior conhecimento e pela qual manifestam maior interesse. Segundo o filósofo dinamarquês, essa realidade é individual e concreta e o sujeito só a conhece, apropriando-se dela subjetivamente; não pode nunca pertencer a um sistema que o coloque na impessoalidade e deve, portanto, buscar adentrar no sentido inerente das coisas até chegar à verdade.

A verdade, para Kierkegaard não é lógica nem objetiva, descartada do indivíduo. Ela é encontrada a partir do modo único e peculiar de apreender as coisas, a paixão,

---

<sup>8</sup> A “Idéia absoluta” é a verdade plena do ser, a unidade do conceito e do real, de tal modo que todo real é uma idéia que se manifesta nas três determinações do espírito absoluto (arte, religião, filosofia) e realiza-se no estado, também denominado por Hegel de “realidade da idéia”.

portanto é encontrada por meio da subjetividade. A verdade não é uma "coisa", mas uma afirmação em relação ao mundo, uma posição de vida.

Com base nesses apontamentos, nota-se que Kierkegaard destaca o homem como singular, consciente de sua unicidade e elemento central a ser considerado na existência. Essa, por sua vez, não deve ser guiada por bases racionais, mas, sim, vivida em sua subjetividade e singularidade. Para tanto, Kierkegaard divide a existência do homem em três níveis gradativos – o estético, o ético e o religioso.

No plano estético, o homem parte em busca de sentido para sua existência, permanecendo sob o comando de seus sentidos e sentimentos, vivendo intensamente cada instante, crendo que é livre. Mas, aos poucos, descobre a insatisfação de agir seguindo sua personalidade e fica, portanto, preso a uma existência sem sentido, o que o leva ao desespero e ao próximo nível de existência, o ético.

Esse estágio, por sua vez, impõe ao homem a consciência, a responsabilidade por seus atos e o reconhecimento de suas transgressões, além de conservar sua individualidade, dentro dos limites sociais, fazendo-o sair da desordem sentimental na qual se encontrava. Ou seja, é um momento guiado pela ética, apesar de não fazer o indivíduo atingir a existência desejada, que só será alcançada no nível religioso, momento em que Deus torna-se a norma que irá realizá-lo plenamente. Somente por meio da fé as questões perturbadoras a existência do homem serão resolvidas, tendo em vista o fato de que toda decisão será pautada no critério da liberdade de escolha, nunca guiada pela razão.

Outro precursor da doutrina existencialista e importante influência para as teorias sartrianas, com a proposição da Fenomenologia<sup>9</sup>, foi Edmund Husserl. Ao teorizar sobre esse olhar filosófico, Husserl preocupou-se em distinguir Fenomenologia de Psicologia. Denominou essa de ciência dos dados de fato, pois os fenômenos considerados são acontecimentos reais que, juntamente com os sujeitos a ela pertencentes, inserem-se no mundo espaço-temporal. Já aquela pretende captar a essência das coisas, descrevendo a experiência tal como ela se processa, mostrando aquilo que não se manifesta, o que está escondido, mas que é capaz de expressar o sentido e o fundamento do que se apresenta.

O objetivo de Husserl era transformar a Filosofia em uma ciência como constituição de Saber, algo que não ocorrera ao longo de sua história, como, por exemplo, no fim do século XIX, quando os métodos cientificistas tomaram o mundo de assalto e

---

<sup>9</sup> Outros pensadores apresentaram conceitos sobre esse termo – Lambert, Kant, Hegel e Hamilton, mas a única noção hoje viva de Fenomenologia é a de Husserl, anunciada em *Investigações lógicas* (1900 – 1901).

colocaram como única forma de entendimento a ciência. Pensando nisso, Husserl, ao criar seu método fenomenológico, pretendia uma crítica a tais correntes científicas – como o Positivismo – no intuito de questionar as verdades tidas como absolutas e inabaláveis. Para tanto, apresenta a noção de intencionalidade, que atribui um papel importante à consciência – elemento ativo e livre para dar sentido às coisas e objetos e onde eles se constituem espontaneamente.

Ao pensar nisso, observa-se Kierkegaard e Husserl como dois importantes precursores do Existencialismo que, posteriormente, se separam em dois ramos: um cristão e outro ateu. No primeiro, há a predominância absoluta da imagem de Deus, com requintes de elevada nobreza, segundo Emmanuel Mounier (1963, p. 13), “...resgatada e chamada por Cristo Encarnado; primado dos problemas da salvação sobre as atividades do saber e da utilidade”. Na vertente cristã do existencialismo, o homem é guiado pela fé em Deus – ser que protege e oferece um caminho de salvação, pois para ele tudo é possível.

Enquanto o existencialismo cristão via Deus como o provedor da essência do homem, o existencialismo ateu, desacreditando na existência de Deus, cria o humanismo. Ou seja, primeiramente o homem existe, para depois definir sua essência a partir de suas ações.

Na linha do existencialismo ateu tem-se um grupo de jovens imbuídos de um espírito questionador que pretendia renovar e desestruturar as bases burguesas, a partir de um sentimento de desesperança, provocado pelo mal-estar típico do homem no pós-guerra.

Incompreendidos, inicialmente, os adeptos ao movimento – Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, dentre outros – eram tidos como descuidados, depravados, promíscuos, acusados de expressarem idéias vagas, sombrias e, por isso mesmo, o lado amargo da existência humana.

Sartre – principal representante do existencialismo ateu – afirma que a existência precede a essência. Pensar essa máxima do existencialismo sartriano é entender o homem como um ser livre para concretizar seus desejos. Primeiro ele existe, descobre-se e, com o tempo, define-se no mundo, adquirindo sua essência. É a liberdade o elemento determinante diferenciador do homem e dos objetos, pois esses já têm sua essência pré-determinada, enquanto aquele define o que há de ser.

As visões apontadas pelo existencialismo de Sartre tomaram repercussão mundial a partir do lançamento de *O ser e o nada*, em 1943 – obra considerada de difícil compreensão, segundo posicionamento de críticos como Paul Foulquié. Sartre, no intuito

de desfazer equívocos em torno de suas idéias e de divulgá-las entre um público que não fosse formado apenas por intelectuais, resolve proferir uma conferência intitulada *O existencialismo é um humanismo*, que se torna uma espécie de síntese de suas principais idéias. Algumas destacam-se pelo elevado nível de complexidade e a idéia de liberdade serve de exemplo.

Segundo as elaborações teórico-filosóficas de Sartre, o homem assume sua essência quando escolhe as experiências pelas quais quer passar<sup>10</sup>. No entanto, essa liberdade de escolha é limitada pela própria condição do sujeito, tolhido pela sociedade, impositora de regras a serem seguidas. O homem, ao entrar em conflito com essas regras, pode conscientizar-se de suas limitações e, por vezes, chegar ao sofrimento e à angústia. Os que permanecem sem o conhecimento de sua condição de homens livres continuam absortos em sua alienação, aceitando, passivamente, tudo que lhe é imposto.

Ao fazer suas escolhas o sujeito, por viver em sociedade, nunca escolhe somente para si, mas para uma coletividade, pois suas atitudes sempre refletirão na vida de outros. Esses possuem as mesmas possibilidades de escolhas pelas quais querem passar, formando, assim, uma rede de influências mútuas entre os seres, pois seus atos individuais terão que, em cadeia, alcançar uma dimensão universal.

Pensando nas diversas possibilidades de escolhas, convém ponderar o existencialismo como uma Filosofia da moral – uma moral da ação – ao afirmar o homem como agente ativo de suas atitudes que podem levá-lo ao sofrimento e à angústia. Esses sentimentos são inevitáveis ao sujeito, um ser responsável por seu destino e agente ativo de suas escolhas.

A missão do existencialismo, segundo Sartre, é fazer com que o homem, a partir de sua liberdade, enfrente a infelicidade inerente à sua condição de “ser existente”. Portanto, Sartre vê o homem como livre para escolher suas idéias, mas ressalta que o sujeito tem de comprometer-se com as de seus semelhantes. Portanto, o indivíduo deve valorizar a verdade e a moral, pois sendo responsável por tudo o quanto fizer, será ele quem estabelecerá o teor de suas relações, boas ou más.

Apesar das idéias defendidas por Sartre – em suas obras e na conferência *O existencialismo é um humanismo* – não terem atingido um público maior, como pretendido,

---

<sup>10</sup> Em alguns momentos, o sujeito, na sociedade moderna, é “um ser em circunstância”. Apesar de ter a liberdade de suas escolhas, foram-lhe impostas todas as circunstâncias para que sua liberdade fosse exercida. Por exemplo, o homem não escolhe em seu nascimento nem ano, nem local, nem família, são todos aspectos circunstanciais que independem de sua vontade.

elas representam subsídio fundamental para questionamentos em face do indivíduo e de suas atitudes.

A partir do exposto, nota-se que Luiz Vilela, possivelmente, pode ser visto como um escritor que concentra em sua obra uma tendência ligada a alguns conceitos do existencialismo sartriano. Dentre eles, a existência anterior à essência, a liberdade de escolha inerente a cada indivíduo, o Ser-Em-Si e o Ser-Para-Si e a relação entre o Eu e o Outro.

Tais aspectos advindos da visão existencialista sartriana são de fundamental importância para a tessitura das análises feitas a partir de observações das personagens e as relações estabelecidas entre elas próprias e o Outro. Como consequência disso, as temáticas apresentadas por Vilela podem colocá-lo na vertente existencialista de escritores brasileiros, por questionar as tensões e angústias do sujeito moderno.

### **3.2 – Uma interpretação possível do “Ser-em-si” e o “Ser-para-si”**

Compreender os conceitos de ser “em-si” e “para-si” é, antes de tudo, entender o que é o Ser. Esse questionamento, como afirma Heidegger em *Ser e Tempo*, é algo a ser desvendado, uma noção ainda velada e fugidia, pois quanto mais se busca uma noção consistente, mais ela se mostra insatisfatória.

Sartre, contrapondo-se a Heidegger, afirma o Ser a partir de seus infinitos modos de manifestação, como ele aparece, em forma de coisas, concretamente no cotidiano do homem. Para o filósofo francês, tudo está em si mesmo, não havendo nada de oculto no ser. Em seu estudo sobre a Filosofia de Sartre, Paulo Perdiggão (1995) afirma:

[...] o Ser é regido pelo princípio da identidade: ele é *somente aquilo que é*. Como se existisse em repouso, indolentemente, em uma espécie de frouxidão, o Ser nos surge tal qual uma matéria opaca e plena de si mesma, densa e maciça, algo plenamente constituído e sem rachaduras, esgotando-se nesse “não-ser-outra-coisa-senão-si-mesmo”. Uno e maciço o ser está fechado em si, sendo incapaz de estabelecer qualquer relação consigo mesmo. Devemos compreendê-lo como pura positividade: o Ser é o que é, nada além disso (PERDIGÃO, 1995, p.37)

Dessas reflexões extrai-se uma incerteza diante da origem do Ser. Ao investigar a causa inicial do Ser, o indivíduo adentraria num processo inalcançável de busca de sua origem, pois o que será encontrado como provedor sempre terá advindo de algo anterior,

chegando, assim, a um ciclo infinito; por isso, Deus não poderia ser a causa primeira, fato que leva ao questionamento sobre sua procedência. Portanto, tudo está em si mesmo.

A busca de compreensão deste Ser, sobre o qual o homem se debruça em questionamentos, é o “Ser-em-si”, um Ser em ato, nunca em potência, aquele que encerra seu conceito em si mesmo. Não há possibilidades de mudança desse Ser, pois ele não possui a liberdade para definir quais caminhos seguir, falta-lhe consciência de si, é opaco e obscuro, sendo apenas o que é, fechando-se em si, absoluto, sobre o qual nada se afirma nem nega. Ele apenas é. Sartre (1997) aponta:

[...] O ser-Em-si não possui um dentro que se oponha a um fora e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si. O Em-si não tem segredo: é maciço. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é (SARTRE, 1997, p. 39).

Ao atentar para as afirmações de Sartre, observa-se que esse Ser não é dotado de consciência – está no mundo inorgânico dos objetos, da realidade material e do organismo humano – pois encerra em si sua própria existência, não havendo possibilidade de mudanças em si mesmo. Isso o difere do Ser-Para-si, esse dotado de consciência de si, sendo o que é, o que não é e o que pode vir a ser.

O Para-si deve ser visto como o Ser da consciência, da reflexão, da constante evolução e da pluralidade de possibilidades no que tange às escolhas, determinando sua própria existência. Antes de escolher, o Para-si está mergulhado em um Nada que o separa de si e do mundo. Para Sartre (1997):

“[...] o nada é esse buraco no ser, essa queda do Em-si rumo a si, pela qual se constitui o Para-si. Mas esse nada não pode ‘ser tendo sido’ salvo se a sua existência emprestada for correlata a um ato nadificador do ser. Este ato perpétuo pelo qual o Em-si se degenera em presença a si é o que denominaremos ato ontológico. O nada é o ato pelo qual o ser coloca em questão seu ser, ou seja, precisamente a consciência ou Para-si. [...] O nada é a possibilidade própria do ser e sua única possibilidade, e mesmo esta possibilidade original só aparece no ato absoluto que a realiza. O nada, sendo nada de ser, só pode vir ao ser pelo próprio ser (SARTRE, 1997, p. 127-128).

Tem-se, então, que essa fissura entre o Ser Em-si e o Para-si não será preenchida enquanto esse último não tomar suas decisões a partir de atos conscientes, deixando, portanto, de ser um Em-si. O próprio ato de questionar sobre si mesmo leva o homem ao

nada, ao vazio infinito, pois as decisões a serem tomadas não se esgotam, e o Ser busca incessante e inutilmente preencher esse vazio, ao desencadear uma onda infindável de questionamentos dele mesmo.

A eterna possibilidade de caminhos a seguir faz do Para-si um Ser inacabado e incompleto, pois sempre falta algo para preenchê-lo, algo imprescindível para a constituição do Para-si, porque, se não houvesse a necessidade de preencher a falta inerente ao Ser, o homem se anularia no ser Em-si.

Essa consciência, que leva ao nada, é seguida pelo conceito de *intencionalidade*, apresentado inicialmente por Husserl. Para ele, todo ato consciente visa a um objeto, não havendo consciência sem esse ato. A partir desse conceito, Sartre demonstra o Para-si como dependente do Em-si para existir, pois sempre se tem consciência de algo, de um objeto, sendo real ou imaginário, como a dor, um livro, o amor.

Enquanto o Em-si é o que é, o Para-si é o que não é, o que pode vir a ser, sempre a partir do Em-si. O Para-si está dentro do mundo como Ser e fora dele, como consciência. Para Sartre (1997, p.127) “O para-si é o ser que se determina a existir à medida que não pode coincidir consigo mesmo”.

Observar o Para-si como o Ser da evolução, da constante mutabilidade é afirmá-lo como o Ser da consciência de si mesmo, fazendo-se existir por meio da utilização da liberdade – núcleo central do pensamento sartriano – permanente, total e infinita.

### **3.3 – A liberdade existe?**

A possibilidade de fazer escolhas torna o homem um Ser-Para-si. Guiando essas atitudes está outra característica inerente ao Para-si e sem a qual ele não existe: a liberdade, que possibilita ao homem a tomada de decisões, fazendo-o anular o Ser-Em-si a partir da tomada de consciência. Em outras palavras, o indivíduo passa a planejar suas possibilidades de futuros, ficando o passado, que só se concretizará a partir das escolhas do indivíduo, à mercê do futuro. Ou seja, o passado só tem força porque um dia foi futuro.

Não há possibilidades de o homem fazer tais modificações sem uma ação concreta, por isso Paulo Perdigão (1995, p. 86) adverte: “Como tudo na existência, a liberdade deve manifestar-se concretamente, dar provas de si em ato”. As atitudes tomadas diante de uma possível escolha fazem o homem praticar a ação de tomada de posicionamento ou até

mesmo de abstenção da escolha, ou seja, mesmo se esvaindo de tomar decisão, o sujeito já está usando da liberdade e assumindo uma postura.

No tocante à concretude da liberdade, Perdigão (1995) afirma:

“A liberdade também não poderia ser pura abstração ou absoluta transcendência, porque a consciência – recordemos – não vive apartada do mundo, mas inserida nele, comprometida pelo corpo no mundo do Em-Si (que se conserva como “fundo” do Para-Si), sujeita, pois, a necessidades concretas (PERDIGÃO, 1995, p. 87).

A partir desta afirmação, observa-se a realidade objetiva situando a liberdade de escolhas inserida dentro de circunstancialidades impostas ao indivíduo. Pensando nisso, tem-se a liberdade como algo limitado, o homem pode fazer suas opções dentro das circunstâncias possíveis. Portanto, o Para-si, em suas decisões, pratica ações diante das possibilidades que o momento histórico aponta, com base em circunstâncias já apontadas.

No existencialismo sartriano, devem-se excluir as possibilidades de influências externas – condições materiais, sociais, políticas – e internas – inconsciência, instinto, hereditariedade – às decisões do homem. Essas influências indicam que a liberdade não é exercida em sua totalidade, apenas parcialmente. Contudo, a liberdade deve ser praticada em sua plenitude, voluntariamente, fazendo valer a vontade do indivíduo.

Sartre aponta as decisões humanas movidas por propósitos baseados em motivações. O Para-si, ao atribuir sentidos ao Em-si, cria motivações para seus atos e essas só podem ocorrer devido à liberdade humana. As motivações só acontecem após a determinação do ato a ser cometido, ou seja, do que se pretende futuramente nas escolhas do indivíduo, nunca nas pretensões originais. É a projeção futura das opções que determina as motivações.

O homem é guiado por um intento essencial que estabelece uma coerência interna inerente a cada sujeito, mostrando a forma própria de ser de cada um. O indivíduo age guiado por esse intuito, mas esse não é imutável, pois, se o fosse, o sujeito não seria livre. Perdigão (1995, p. 105) afirma esse desígnio como algo “contemporâneo aos atos, existe neles, penetra em nossas escolhas, emoções, tendências, etc., enquanto seu fundamento mesmo.”.

O Para-si tem o desejo de tornar-se um Ser estável, algo inalcançável, pois tal intuito caminha no vazio das possibilidades de se tornar um homem consciente pela

criação constante de si. Essa busca é impossível de ser concretizada e a não realização dessa vontade, aliada à consciência da liberdade leva o Para-si a dois tipos de angústia: a temporal e a ética.

A angústia temporal relaciona-se ao fato de o indivíduo ser obrigado a viver suas decisões apenas no presente, sem garantia nenhuma de futuro e afastado do passado. Ou seja, as escolhas estão em permanente possibilidade de perigo, pois o sujeito não tem domínio sobre seu futuro. É justamente essa inconstância das decisões a serem praticadas que gera esse tipo de angústia.

Por sua vez, a angústia ética está ligada à questão de valores morais idealizados pela subjetividade do indivíduo que os cria e, a todo instante, escolhe um como regra de conduta. A decisão de escolha de um valor em detrimento de outro cabe à consciência e tal valor só aparece no momento da escolha. Tem-se, então, a angústia como resultado do fato de o indivíduo estar “jogado” em um mundo sem valores, pois esses só surgirão a partir da liberdade – limitada pelas circunstâncias – do homem.

Ao atribuir valores ao mundo, o homem torna-se responsável, não apenas por seus atos, mas também pelo mundo e pelo Outro, pois cada escolha representa uma determinação para si e, também, para toda a humanidade. As opções feitas pelo sujeito não indicam uma imposição aos outros indivíduos, mas, ao traçar sua vida, o indivíduo “sempre traça a imagem do que um homem deve ser, segundo seus juízos e valores” (PERDIGÃO, 1995, p. 115). Portanto, o homem deve sempre pensar na sociedade na qual deseja viver, quais os valores que pretende estabelecer, pois a escolha individual envolve toda a humanidade.

Assim, a liberdade gera angústia e, para disfarçar tal sentimento, muitos homens chegam a negar a liberdade que possuem. Esse sujeito que assim se posiciona, geralmente está preso a determinadas elementos cerceadores da liberdade individual, um deles, segundo Sartre, seria Deus.

Recusando sua liberdade em detrimento de algum mecanismo sufocador, como o já citado, o homem tenta tornar-se um objeto, um Em-si. No dizer de Perdigão (1995, p. 117), “o sonho de viver como objeto já totalmente constituído é uma farsa que conduz ao malogro, pois o homem é um Ser inacabado, um projeto, uma perpétua totalização em andamento, jamais uma ‘adesão total de si a si’”.

O homem, ao saber-se livre e tentar se apresentar como acabado e imutável, de acordo com Sartre, estará agindo de “Má-Fé”<sup>11</sup>. Esse conceito encerra em si um ser, que segundo Sartre, *não é o que é e é o que não é*, ou seja, o Para-si articula artifícios para dissimular certas atitudes. Tal fato representa um defeito de caráter e moral do próprio sujeito que pratica a ação, pois a “Má-Fé”, antes de ser do outro, está em quem a pratica, no ser consciente, porque há o consentimento desse para que ela ocorra, por motivos representativos da circunstância do homem que a pratica. Para Sartre, quem se utiliza da “Má-Fé” mente para si mesmo.

A partir de tais noções, nota-se a liberdade como um elemento que leva o sujeito, inúmeras vezes a agir dissimuladamente, de “Má-Fé” para com o Outro, escondendo suas verdadeiras intenções. É a partir da análise comportamental do homem em face de si mesmo, do mundo e do Outro, que se consegue extrair indicadores dos seus níveis de consciência.

### **3.4 – O Eu e o Outro: uma trama existencial ou infernal?**

Pensar a temática do Outro no existencialismo sartriano é abandonar a visão tradicional de sujeito – só se tem consciência da existência do Outro pela experiência e conhecimento que se tem dele. Sartre vai além dessa visão simplista e incompleta, apontando o Outro como um Para-si imprescindível para a formação do Eu.

Ao apontar o Para-si permeado por sua individualidade e liberdade, fundamentais para a realização de suas escolhas, tem-se o homem não sozinho no mundo, pois ele convive incessantemente com múltiplas consciências e individualidades, ou seja, com outros homens. Portanto, o Outro possui as mesmas possibilidades do Eu, pois representa um sujeito dotado de consciência, também um Para-si.

O Outro é fundamental para a constituição do Eu; é a partir da visão daquele que esse se estabelece e se reconhece. O Outro vê o Eu como o sujeito capaz de fazer do mundo palco de seus projetos e vice-versa. A visão estabelecida pelo Outro no Eu não é de um simples objeto, ultrapassa essa perspectiva, pois há sempre a captura de algo ausente e imaterial que ultrapassa o corpo. Para Emmanuel Mounier (1963),

---

<sup>11</sup> Consiste em se ocultar a si mesmo seus verdadeiros projetos ou o sentido de uma situação por essa espécie de duplicidade que é o modo de ser necessário do para-si (homem).

O olhar do outro constitui-me, pois, em objecto dentro do seu campo. O outro é para mim ‘um sistema ligado de experiências, fora do alcance do qual me represento como um objecto entre outros’. É, pois, a negação radical da minha experiência de sujeito. Mas o outro não me torna apenas num objeto, mas num objecto despojado e possuído. A linguagem crua é nesse caso Filosofia: fui ‘visto’, fui ‘apanhado’, são sinônimos, e sinônimos de: fui roubado (MOUNIER, 1963, p. 143).”

Essa afirmação aponta para o fato de que o Outro nunca poderia ser objeto de conhecimento do Eu, pois, para isso ocorrer, seria necessário esse penetrar e transformar-se na consciência do Outro, algo impossível. Haveria uma eliminação do Outro, pois ambos seriam a mesma pessoa. Logo, a única forma de apreender o Outro é no papel de objeto nunca como sujeito.

O alcance do Outro passa pelo crivo do reconhecimento. Ao ser visto pelo Outro, o Eu percebe-o como consciência alheia, dotado de existência real, de liberdade e de um projeto individual. Essa percepção faz o Eu reconhecer o Outro como um ser igual a si, fazendo parte da consciência do Eu como algo pertencente a seu ser. Para tanto, Perdigão (1995) observa:

É, então, na consciência que devemos buscar a existência do Outro, e não fora dela. [...] a consciência, além de Para-Si, deve ser também, desde a origem, Para-Outro. ‘O homem é um Ser que implica o Ser do Outro em seu Ser’. A realidade humana é sempre Para-Si-Para-Outro (PERDIGÃO, 1995, p. 138).

Sendo a visão do Outro algo fundamental para o Eu se situar no mundo, ao ter consciência de ser visto, o Para-si sofre bruscas modificações, pois passa a reconhecer-se ao adquirir uma dimensão de exterioridade. Ao ser visto, ocorre um processo de objetivação do Eu, que é observado de forma única, passando a captar-se tal como aparece ao Outro.

Apesar de importante, a relação entre o Eu e o Outro é algo necessário. O indivíduo não será mais dono das situações, pois sua liberdade passa a ser ameaçada pela liberdade alheia, possuidora de projetos desconhecidos do Eu. Esse não pode dominar a subjetividade do Outro, possuidor da liberdade para fazer do Eu um ser inerte diante da consciência que o julga.

Com a impossibilidade de controle da liberdade alheia, surge o conflito como estruturador das relações humanas. Fala-se em conflito no sentido de que toda atitude tomada representa um ir contra a liberdade do Outro. Isso estabelece um limite à liberdade

do Outro, tolhido pelo olhar e pela liberdade do Eu. O conflito torna-se o sentido originário do Ser Para-Outro.

Após tais apontamentos chega-se à expressão: “O inferno ... são os outros” (SARTRE, 1977, p. 98). É com base nessa máxima sartriana que se pretende analisar os contos de Luiz Vilela, estabelecendo paralelos entre a questão do Em-si, do Para-si e da Liberdade, além de atentar para o modo pelo qual esses conflitos se articulam na sua narrativa – com a elaboração de personagens, cuja densidade se manifesta na angústia do “existir”.

#### 4 – A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO NA CONTEMPORANEIDADE:

Como já apresentado, um dos pilares das narrativas de Luiz Vilela é o diálogo – aspecto que não pode ser abordado exclusivamente em termos estruturais e discursivos<sup>12</sup>. O tratamento dado ao diálogo deve permear o campo filosófico, como forma de o sujeito compreender o estabelecimento das relações com o “outro” e consigo mesmo e, também, como tentativa de abarcar os processos concernentes às relações interpessoais e, por conseguinte, a formação do próprio indivíduo.

Uma visão sobre o diálogo é algo fundamental para o entendimento do processo dialógico que envolve a linguagem. Para tanto, inicialmente, há de se fazer uma rápida reflexão sobre a evolução do sujeito, partindo da perspectiva cartesiana e chegando às características do indivíduo pós-moderno – fala-se em rápida reflexão, uma vez que o sujeito aqui será abordado apenas como um subsídio para os entendimentos acerca do diálogo; posteriormente, identificar as características da sociedade a qual esse sujeito vive para, conseqüentemente, ponderar a respeito das relações interpessoais dos sujeitos no mundo contemporâneo e, finalmente, observar tais elementos na prosa contística de Vilela.

Pensar o tema sujeito e sua subjetividade sempre foi motivo para inúmeras discussões e controvérsias. A ciência moderna foi a primeira a instituir a noção de sujeito humano – definido pelo controle da razão – como uma categoria universal. Essa visão, aliada à consciência e interioridade do indivíduo, constituiu-se no mundo ocidental, no século XVII, com a Filosofia de Descartes (1637) – formulador do discurso da ciência moderna.

A partir de Descartes a razão – identificada como característica principal do discurso da ciência – foi enunciada como contraposta à desrazão. O *cogito* cartesiano apresentava o universo dividido em dois mundos: um concernente ao conhecimento objetivo, científico – o mundo dos objetos – e outro intuitivo e reflexivo – o mundo dos sujeitos.

---

<sup>12</sup> Nesse caso, o diálogo é uma forma de discurso e modo de expressão literária em que dois interlocutores (o “eu” e o “tu”) alternam-se reversivelmente interagindo na comunicação, na discussão e na troca de idéias, informações, sentimentos, pensamentos e atitudes. O diálogo constitui-se, assim, como o cânone da interação verbal, cuja origem remonta aos primórdios da humanidade quando o homem começou a sentir a necessidade de comunicar. Para Benveniste, o diálogo consiste na enunciação de um determinado “quadro figurativo” entre duas instâncias, locutor e elocutário.

Essa divisão de conhecimentos levou a uma oposição entre Filosofia e Ciência. O sujeito, sendo a base de toda verdade possível, será excluído, em seu papel de detentor de uma atividade do campo científico – objetivo e racionalmente comprovável. Portanto, o sujeito baseado no *cogito* cartesiano é considerado como um ser da interioridade, da racionalidade, um indivíduo dentro de si mesmo.

O posicionamento de Descartes sobre a teoria sobre o *cogito*<sup>13</sup> perdurou durante muito tempo como uma forma de exprimir a auto-evidência existencial do sujeito pensante, ou seja, a certeza que esse tem da sua existência como tal.

Entretanto, a concepção de sujeito centrado em si mesmo será abalada em decorrência de diversos fatores sociais, econômicos, políticos e culturais. Os séculos XVIII e XIX foram marcados por uma profusão de tendências científicas como, por exemplo, o Positivismo de Auguste Comte, e o Determinismo de Hippolyte Taine. Essas teorias, dentre outras, indicavam que os estudos de diversas áreas do conhecimento deveriam ser guiados pelos olhos da ciência, não devendo fugir do crivo da razão.

Nota-se, na configuração dessas vertentes científicas, uma grande influência das idéias iluministas no momento da Revolução Industrial. Esse fato histórico pretendia levar a humanidade a um estágio de evolução jamais visto, mas o que houve foi uma acentuação das diferenças de classes, um maior índice de miséria, dentre outros fatores.

Álvaro Cardoso Gomes (1994, p. 12) pondera que, na segunda metade do século XIX, como consequência dos problemas advindos da Revolução Industrial e da onda científica, surge um grupo de pensadores imbuídos do intuito de resgatar a individualidade do sujeito.

Influenciados por teóricos como Arthur Schopenhauer (1813)<sup>14</sup>, Eduard Von Hartmann (1870)<sup>15</sup> e Henri Bergson (1896)<sup>16</sup> os pensadores finiseculares, chamados de decadentistas, passaram a apontar o homem de seu tempo não mais como um ser centrado em si em função da razão, mas como um sujeito marcado pela incompletude de definições

---

<sup>13</sup> Nota-se, ainda, o fato do *cogito* ser uma tendência de pensamento abordada várias vezes em diversos momentos da história por diversos pensadores.

<sup>14</sup> O filósofo alemão, autor de *O mundo como vontade e como representação*, desmistifica o esforço, a luta e desestimula a idéia de competição, que representava a base ideológica da Revolução industrial e do Positivismo, introduzindo no pensamento da época um pessimismo, um culto à dor.

<sup>15</sup> Em sua *Filosofia do inconsciente* (1870), esse contemporâneo de Schopenhauer, observa que os fenômenos analisados pelo prisma do inconsciente possuem sua única explicação verdadeira.

<sup>16</sup> Já Bergson aponta a desvalorização da inteligência, que exhibe imperícia ao atingir o ser vivo, em prol da intuição.

advindas do momento histórico que passa a questionar a constituição cartesiana do próprio indivíduo.

Um dos maiores poetas e pensadores do século XIX, Charles Baudelaire, em um ensaio intitulado “O pintor da vida moderna” (1995), ponderou sobre o homem a partir do conceito de modernidade<sup>17</sup>. Para ele o homem de seu tempo é um solitário, dotado de uma imaginação ativa, sempre “viajando por meio do *grande deserto de homens*” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859), tem um objetivo elevado e menos efêmero da circunstância.

A partir das proposições apresentadas por Baudelaire, observa-se a base do sujeito do século XX – homem que passa por um intenso processo de despersonalização, de fragmentação e de inquietude diante de um mundo caótico.

Grande parte dos conceitos baudelairianos acerca do sujeito moderno serve como subsídio para o entendimento do indivíduo na contemporaneidade<sup>18</sup>: efemeridade, fragmentação, descontinuidade e caoticidade. Mas quais são as bases históricas e temporais desse momento? Quais suas delimitações e ações?

Historicamente, os conceitos de contemporaneidade foram utilizados pela primeira vez na década de 1930, para indicar uma reação ao Modernismo. Na década de 1960, o termo assumiu um caráter mais popular, sendo utilizado por artistas de diversas áreas, inclusive pela literatura.

Convencionalmente, costuma-se considerar, de forma geral, a segunda metade do século XX, entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, como o marco inicial da contemporaneidade, havendo, ainda, algumas diferenças, uma vez que não ocorreu da mesma forma em todos os lugares.

Mas, antes de vislumbrar as características peculiares desse momento, é necessário fazer, rapidamente, algumas explicações acerca de fatores históricos essenciais na instauração de profundas mudanças na base social e cultural a partir da segunda metade do século XX.

Como já se sabe, o fim do século XIX configurou-se como um momento de questionamentos da herança deixada pela revolução industrial e pelo capitalismo. Essas

---

<sup>17</sup> Para o poeta e pensador francês “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.

<sup>18</sup> Terminologicamente, nota-se que alguns teóricos preferem chamar esse momento de Pós-Modernismo, aqui ele será tratado, principalmente, pela expressão modernidade, uma vez que o termo pós-modernismo é contestado por diversos estudiosos.

incertezas levaram ao sentimento decadentista e ao movimento Simbolista, de caráter individualista.

Historicamente, diversos problemas territoriais, decorrentes do neo-colonialismo marcaram o fim do século XIX e o início do século XX. Era um momento de intolerância, de incapacidade de aceitação de diferenças, algo dentre diversos outros fatores poderia ser considerado um dos motores que levaram à Primeira Guerra Mundial.

Profundamente inserido nesse ambiente conturbado europeu, surgem as chamadas Vanguardas Européias, movimentos artísticos interessados em questionar a herança cultural adquirida dos séculos anteriores. Possuíam posturas inovadoras, propunham novos olhares estéticos e culturais perante o mundo em constante transformação.

As Vanguardas Européias já demonstravam, em suas bases ideológicas e estéticas, uma busca pelo ilogismo, como no Cubismo. Esse movimento apresentava relações entre formas geométricas em suas telas, para que as imagens, fragmentadas, pudessem ser interpretadas a partir de diferentes pontos de vista.

Esses movimentos do início do século representam apenas um exemplo perante o quadro de modificações que levaria às características denominadas pós-modernas após a década de 1950 e 1960. Além da mudança nas artes, a história seria marcada por dois grandes conflitos, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais.

As duas grandes guerras levaram o homem a uma postura de questionamento de si perante o mundo. Esse mundo, então, não mais iria formar um indivíduo único, mas, sim, um indivíduo múltiplo, esfacelado. As bases que sustentavam a individualidade do sujeito – algo já questionado no fim do século XIX como se viu com Baudelaire – agora se romperam, não mais servem, pois o sujeito passa a viver em um ambiente conturbado, incerto, que despersonaliza e fragmenta o mundo subjetivo e objetivo do sujeito.

Por tudo isso, observa-se, a partir de 1950, um questionamento acerca da herança deixada pelos momentos anteriores. Aquele momento seria marcado por características como o acaso, a dispersão, a ausência, a mutabilidade, ou seja, aquelas bases sustentáveis que formavam a identidade do sujeito não funcionam mais em um mundo caótico e em plena transformação.

Segundo David Harvey (1992, p. 49) a modernidade “ênfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional”. E se esse momento influencia o pensamento, conseqüentemente, marca também uma crise de identidade do sujeito, que sofrerá as conseqüências desse instante.

Para se falar em identidade, é necessário lembrar que só se assume uma identidade ao se escolher um lugar do qual se fala. É com essa noção e baseado no tema da diáspora que Hall apontou as identidades como múltiplas, a partir das origens e das relações estabelecidas com o outro. É a partir do outro que o sujeito constitui sua identidade; é com a diferença, com a negação do que não se é que se observa a identidade.

A disseminação de um povo carrega consigo a promessa do retorno redentor, que gira em torno da restauração do momento originário, acabando com toda a ruptura, reparando cada ferida por meio desse retorno, aplicado aos universos como um mito fundador. Segundo Hall (2003: p. 29):

Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio (HALL, 2003: p. 29).

Passa-se, então, a apontar o conceito de diáspora apoiada na diferença, “Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2003, p.32-33). Há, também, a concepção de *différence* de Derrida, uma diferença não de fronteiras veladas, mas de significados posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença é essencial ao significado e este, crucial à cultura.

Há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, duas forças dominantes de homogeneização cultural. A cultura americana, que pretende subjugar todas as outras e os processos que sutilmente têm descentrado os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. Com isso, a cultura não é mais uma questão de ser, mas de tornar-se, está em constante movência.

Surge, a partir desse processo contemporâneo de globalização, a questão multicultural<sup>19</sup>, que é um termo qualificativo que descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes

---

<sup>19</sup> Essa teoria, apesar de importante para os estudos identitários e culturais, apresenta-se aqui de forma rápida, apenas a partir de uma distinção entre o multicultural e o multiculturalismo. Esse, por sua vez, refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. Vários são os fatores históricos relacionados ao multicultural. O primeiro ocorre já no século XV com a expansão européia. No século XX, o fim da Guerra Fria e, por fim, a globalização, cuja tendência cultural dominante é a homogeneização.

comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original”.

Em decorrência dessas características modernas há uma proliferação da diferença, que, por sua vez, impede qualquer sistema de se estabilizar em uma totalidade. Assim, pode-se inferir que o pós-colonial é o tempo da diferença e o início do binarismo, particularismo *versus* universalismo, tradição *versus* modernidade, que produz uma forma específica de compreensão da cultura. Trata-se das culturas distintas, homogêneas, auto-suficientes, fortemente aglutinadas das chamadas sociedades tradicionais.

Mas como observar essa sociedade contemporânea, como denominá-la, como entender a formação de identidades no mundo, chamado por muitos estudiosos, de pós-moderno e, ainda, por outros, contestado? Zygmunt Bauman (2005) (em uma entrevista concedida, por e-mail, a Benedetto Vecchi, trará algumas noções do que seja essa identidade nesta modernidade líquida – termo utilizado por Bauman.

Bauman é um sociólogo que busca a verdade de todo o sentimento, estilo de vida e comportamento coletivo. Para tanto, analisa o contexto social, cultural e político em que o fenômeno particular existe, procurando estabelecer conexões com outras áreas, não ficando apenas no campo das ciências sociais, o que torna difícil enquadrá-lo numa escola de pensamento.

Assim como Stuart Hall (2003), um dos temas aos quais Bauman se dedicou foi o da Globalização, vista como uma forma de mudança radical e irreversível, como uma grande transformação que afeta as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida quotidiana e as relações entre o eu e o outro.

A questão da identidade se insere nesse processo de Globalização em razão do colapso das instituições que, por muitos anos, constituíram as premissas sobre as quais se construiu a sociedade moderna. A política da identidade fala a linguagem dos que foram marginalizados pela globalização, e impõe dois pólos à existência social: a opressão e a libertação. A identidade será abordada nesta entrevista como algo inatingível e ambivalente.

Há algumas considerações sobre o fato de que a identidade, na sociedade moderna, é uma representação de instituições como a Família, o Estado, a Igreja; e que o elemento da identidade está quase desintegrado pela moderna sociedade de massa. A identidade é um elemento secundário na análise da realidade, por isso não se deve buscar respostas aos

problemas de identidade no trabalho dos fundadores, pois esses podem vislumbrar o tipo de condição existencial que só muito mais tarde se tornaria o destino de todos.

Observam-se também, as comunidades virtuais, que criam apenas uma ilusão de intimidade e um simulacro de comunidade. Tais comunidades não podem dar sustentação à identidade pessoal, tornando mais difícil a pessoa chegar a um acordo com o próprio eu.

O sociólogo faz algumas observações de como o sonho de uma república que valorize e reconheça todos os seus membros foi nutrido em cada uma das gerações modernas, mas questiona-se: como alcançar a unidade na (apesar da?) diferença e como preservar a diferença na (apesar da?) unidade. A capacidade do Estado social de fazer a maioria sentir-se confiante e satisfeita terminou por minar as suas premissas e ambições em vez de fortalecê-las. O significado de cidadania tem sido esvaziado de grande parte de seus antigos conteúdos, o que faz com que os homens na contemporaneidade sejam assombrados pelo fantasma da exclusão.

As relações amorosas, assim como a identidade, tornaram-se inconsistentes, passageiras, sendo, simultaneamente, objetos de atração e apreensão, desejo e medo; locais de ambiguidade, hesitação, inquietação, ansiedade. O indivíduo está sempre inseguro com a construção de seus relacionamentos, não se sente seguro nem mesmo quanto ao tipo de relacionamento que deseja.

A relação com o sagrado também se modifica profundamente na modernidade líquida, tornando Deus irrelevante para os assuntos humanos na Terra. A estratégia moderna consiste em fatiar os grandes temas que transcendem o poder do homem em tarefas menores, que os seres humanos podem manejar. A preocupação com o agora não deixa espaço para o eterno nem tempo para reflexões metafísicas e subjetivas.

Há uma constante mudança nas identidades modernas. Há uma incerteza sobre qual das identidades alternativas escolher e, tendo escolhido uma, por quanto tempo se fixar nela. A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável, pois em nosso mundo fluido, comprometer-se com uma única identidade para toda a vida é praticamente impossível, uma vez que as identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter.

Por fim, o que se pode dizer é que a identidade é um conceito em construção, estudo e movência. Algo que se debruça sobre si, buscando respostas em um mundo extremamente conturbado e desestabilizado, tanto por relações em grupo, quanto interpessoais.

#### 4.1 - Uma visão filosófica acerca do diálogo:

Problematizar a questão do diálogo a partir de uma visão filosófica, não estrutural, envolve uma série de questões já apresentadas, como a formação do sujeito e a constituição de sua identidade. A partir desses aspectos, há alguns teóricos cujos posicionamentos se entrecruzam em alguns pontos, principalmente no que diz respeito às relações entre os sujeitos.

O filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1999) apresenta uma visão das relações interpessoais a partir do processo denominado dialogismo. Esse sistema de interação abarca intrinsecamente outros elementos fundamentais para se entender os posicionamentos de Bakhtin acerca do diálogo.

Em *Marxismo e Filosofia da linguagem* (1999), o teórico russo parte do pressuposto da palavra como um instrumento de linguagem impregnada de ideologia. A palavra carrega em si as marcas culturais, sociais, psicológicas, dentre tantas outras que um indivíduo adquiriu e adquire constantemente em seus atos de comunicação com seus semelhantes. Bakhtin (1999) afirma:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo (BAKHTIN, 1999, p.31).

A partir desta afirmação e com base no fato de o indivíduo, em decorrência de sua linguagem, representar um elemento ideológico, nota-se que toda a carga comunicativa desse sujeito pensante e falante possuirá marcas de sua interação com um outro. Pensando no fato de não haver formação ideológica sem o contato entre sujeitos, o eu estará carregado de cargas significativas advindas do outro, fazendo da recíproca algo verdadeiro.

Não há como negar essa influência, pois um indivíduo não existe apenas como parte de uma realidade. Por isso, pensando haver um processo de troca interacional de ideologias, não se pode afirmar a existência de uma consciência individual, uma vez que essa particularidade será marcada inconscientemente por diversas outras singularidades de outros sujeitos. Portanto, fazendo parte da comunicação na vida cotidiana, o modo de interação ideológica não pode ser visto de forma particular.

Ao ser vista como parte integrante da vida cotidiana, tem-se que a palavra torna-se, segundo Bakhtin (1999, p. 36) “o modo mais puro e sensível de relação social”. A partir da

palavra, revelam-se todos os anseios, desejos, angústias, inquietações e diversos outros sentimentos do indivíduo. Com ela vem à tona toda a bagagem subjetiva contida nos atos de comunicação, formadores da identidade narrativa do indivíduo.

É diante dessa perspectiva que se observa a teoria bakhtiniana do dialogismo, enfatizando o que há de comum entre a situação de enunciação de qualquer falante e a situação de enunciação de um produtor literário: ambos estão condicionados ao diálogo, verificado em diferentes níveis: entre o falante e o interlocutor diretamente envolvido, entre o falante e o sistema linguístico no qual assenta e do qual deriva o seu discurso particular, entre aquele e o contexto imediato e mediato (povoado por uma multiplicidade de linguagens ou discursos diferentemente acentuados e ideologicamente saturados).

Transpondo para o caso da literatura, esses diferentes níveis corresponderão às seguintes relações dialógicas: entre o autor e o leitor ou, no plano intratextual e tratando-se de uma narrativa, entre o narrador, o narratário e as personagens (e respectivos pontos de vista); entre a série literária e a série lingüística; entre a obra concreta e o sistema literário precedente e contemporâneo; entre a obra e o contexto social saturado de discursos e linguagens concretas de várias espécies – o que Bakhtin designa de plurilinguismo.

Apesar das diferentes formas de relação dialógica, a que interessa para o amadurecimento da idéia de diálogo é a estabelecida no interior da narrativa, seja entre o narrador, o narratário e as personagens, seja entre essas consigo mesmas e com outras.

Atendo-se às relações interpessoais, quer na narrativa, quer no cotidiano, observa-se, segundo Patrick Dahlet (1997, p. 61) que “quando falamos, não estamos agindo sós”, pois o homem emerge de seu contato com ou outro. Ou seja, o eu só pode identificar-se a partir dos outros, pois são esses os grandes responsáveis pela conduta do eu. Portanto, Bakhtin (1979, p.369) afirma que “O eu se esconde no outro e nos outros, quer ser unicamente outro para outros, entrar até o fim no mundo dos outros como um outro, liberar-se do peso do único eu no mundo (eu-para-mim)”. Essa observação do teórico russo está no cerne da questão do diálogo como um elemento de interação pessoal e social.

Assim, nota-se o sujeito como um ser dialógico, pois o processo de troca de experiências entre os indivíduos é mútuo, não havendo um sujeito único e isolado. “O outro do sujeito para Bakhtin é fundamentalmente um ‘nós’, ou seja, a pessoa na qual podem desaparecer todos os outros, o ‘eu’ inclusive” (DAHLET, 1997, p.69). Portanto, o eu é visto como um ser dialógico por apresentar em sua voz a diluição de todos os homens – os outros.

Ainda sobre essa perspectiva, Bakhtin (1999) pondera:

A unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo. O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo (BAKHTIN, 1999, p. 145).

A recepção, vista então como fundamental para o diálogo, interliga-se ao fato de esse processo interacional não se concretizar apenas na individualidade, mas na sociedade, comprovando o caráter social e ideológico das relações interpessoais. A ação dialógica ocorre no interior do sujeito, pois é lá que se alcança a compreensão do outro como um ser, assim como o eu, também dialógico.

Além de Bakhtin, outros teóricos modernos também refletiram sobre o diálogo. O poeta e crítico mexicano Octávio Paz (1982) apresenta, em seu texto *Signos em rotação*, a teoria da *outridade*, vista como uma manifestação poética, mas que se insere perfeitamente nos apontamentos feitos sobre o diálogo como elemento filosófico primordial para a compreensão da narrativa de Luiz Vilela.

Octávio Paz aponta o homem contemporâneo como um ser desagregado em um ambiente de dispersão contínua. O indivíduo perdeu sua coesão e deixou de ter um ponto fixo, um centro, passando a apresentar-se como um ser mais fechado em si mesmo.

Há, então, um culto exacerbado do eu, pois existe continuamente uma repetição do eu a partir da tendência contemporânea de negação do outro, levando, conseqüentemente, à multiplicação de si mesmo. Tal fato se interliga às visões aqui apresentadas sobre o diálogo, apontando algumas considerações importantes a respeito desse e do monólogo:

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar como os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo. (PAZ, 1982, p. 318)

Paz, assim como Bakhtin vê o diálogo como um elemento de interação entre sujeitos. Sua constituição está baseada no ato da pluralidade, uma vez que ao falar com o outro o indivíduo fala consigo mesmo, pois esse outro é composto pelos diversos “eus” com os quais esse se relaciona.

Seguindo tal raciocínio, o monólogo também é dialógico, pois concentra em sua essência a influência constante do outro, por isso diz-se que ele se fundamenta na identidade, e se essa é a base do monólogo, ele também é múltiplo de vozes, tendo em vista o fato de a identidade ser composta de diversos contatos entre indivíduos, portanto, se amparando constantemente no outro que a constitui.

Considerando que há uma multiplicidade a partir da unidade também diversa do eu, Paz (1982) aponta:

A outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, num não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui? (Paz, 1982, p. 325)

Compreender a si mesmo é conscientizar-se do outro, pois a separação desses dois elementos sociais é algo impossível. O sujeito não vive apenas sua vida; ele, ao agir, vive a vida de outros sujeitos. Portanto, o diálogo de um sujeito representa o comunicar de toda a humanidade, uma teia narrativa que impede que o indivíduo seja ele mesmo, uma vez que o eu é constantemente o outro.

Com base em tal visão, notam-se as ponderações de Paul Ricoeur (1990) a esse respeito como pertinentes. O filósofo francês trabalha as questões concernentes às relações interpessoais a partir da identidade pessoal, que contém em seu centro a presença de outras narrativas alheias ao indivíduo. Esse posicionamento, condizente com os olhares já apresentados de Mikhail Bakhtin e Octávio Paz, mostra que é a partir da narrativa, ou seja, da utilização da fala de uma pessoa, que essa expressa sua identidade pessoal.

Questionar “Quem sou eu?” ou “Quem é você?” implica conhecer a narração de uma vida. Em sua obra *Soi-même comme un autre* (1991), Ricoeur aponta respostas para essa interrogação a partir de dois elementos formadores da identidade pessoal: a mesmidade – do latim *idem* – e a ipseidade – do latim *ipse*.

A identidade no sentido *idem* estaria relacionada à face objetiva da identidade, correspondendo, ao mesmo tempo, uma relação numérica e qualitativa, fundamentalmente o caráter do sujeito. Em termos numéricos, ao indicar unicidade, a identidade se opõe à pluralidade, pois, segundo Ricoeur (1991, p. 141) “da noção de identidade corresponde a operação de identificação entendida no sentido de reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, *n* vezes”. Já a identidade qualitativa

indica uma semelhança extrema, mas compatível com a pluralidade, não havendo ainda a perda semântica.

No sentido *ipse*, a identidade aponta para o aspecto subjetivo do indivíduo, a livre manutenção de si, sendo imprescindível para sua permanência no tempo. Ricoeur (1991, p. 13) aponta que “a identidade no sentido *ipse* não implica nenhuma asserção concernente a um pretense núcleo não-mutante da personalidade”. Ou seja, a identidade *ipse* indica o caráter singular da individualidade do sujeito.

Os posicionamentos de Bakhtin, Paz e agora de Ricoeur estão relacionados ao conceito de alteridade do sujeito. Ou seja, ao fato ou estado de ser outro, de pôr-se ou constituir-se como outro. Portanto, lembra-se que o eu só existe em identidade e diálogo com os outros, sem os quais não se poderá definir.

Nesse aspecto Ricoeur (1991, p. 52) observa que “não posso falar de modo significativo de meus pensamentos, se não posso ao mesmo tempo atribuí-los potencialmente a um outro diferente de mim”. Há a necessidade de assumir o eu como parte integrante de um outro, cuja desvinculação se torna impossível em virtude da composição narrativa existente no campo ideológico do eu.

A identidade narrativa corresponde a um tipo de identidade à qual um sujeito se configura por motivo da função narrativa, que possui a propriedade de manifestar a identidade pessoal. Na narrativa, há o estabelecimento de ligações entre fatos inicialmente desiguais, mas que levam a conhecer a história de uma vida, mostrando-se, na perspectiva de Ricoeur (1991, p. 167) “como o primeiro laboratório do julgamento moral”, pois a narração nunca é eticamente neutra.

Nota-se a essência da identidade narrativa sendo revelada na dialética da ipseidade e da mesmidade que envolve, também, uma lógica da personagem. E, pensando nisso, Ricoeur (1991, p. 168) apresenta a “noção de intriga, transposta da ação para os personagens da narração”.

Segundo André Dartigues (1998, p. 12) a intriga é a instituição de “uma concordância entre dois acontecimentos discordantes, a fazer entrar numa configuração única delimitada por um começo e um fim os acontecimentos que são golpes teatrais ou inversão de situações”. Ricoeur apresentou esses atos díspares como a síntese do heterogêneo, por haver referências com a história de uma vida.

Compreender os acontecimentos e a intriga como fonte integrante da narrativa de vida de uma personagem é apontar para o fato de que essa narração desvela grande parte da

carga emotiva, cultural e social do sujeito. Os contos de Luiz Vilela são bons exemplos disso, pois os conflitos pelos quais passam as personagens revelam sua identidade e sua angústia perante o mundo, com elas mesmas e com as pessoas com as quais convivem.

Nesse ponto tem-se o diálogo, no sentido em que foi apresentado acima, como elemento primordial para entendimento dos conflitos pelos quais passam as personagens de Vilela. Nos diálogos, estabelecidos interna ou externamente com outros sujeitos, há a apreensão da forma como as relações interpessoais geraram os conflitos e como os mesmos são fundamentais para a compreensão do comportamento das personagens.

Sobre o modelo narrativo, o diálogo e ainda no âmbito do acontecimento, Ricoeur (1991, p. 169) observa:

A diferença que distingue o modelo narrativo de qualquer outro modelo de conexão reside no estatuto do acontecimento, do qual fizemos muitas vezes a pedra de toque da análise do si. [...] o acontecimento narrativo é definido pela sua relação com a própria operação de configuração; ele participa da estrutura instável de concordância discordante característica da própria intriga; ele é fonte de discordância, quando ele surge, e fonte de concordância, no que ele fez avançar a história (Ricoeur, 1991, p. 169).

Portanto, a narrativa constrói a identidade da personagem, elemento que não cessa de se fazer e desfazer a todo momento em decorrência do contato existente entre os indivíduos. A narrativa pode ser considerada como um espelho refletindo a imagem de quem narra e também sua identidade.

Portanto, fez-se mister apontar como elementos primordiais para a construção do diálogo, no campo filosófico, as noções de homem contemporâneo; de identidade; de dialogismo; de outridade e de identidade narrativa como algo que reflete o homem e suas relações em si mesmo.

## 5 – HUMANISMO E IRONIA SOB A ÓTICA DE LUIZ VILELA

### 5.1 – O eu, o outro e a falta de sentido para o existir

*Tememos a disposição hostil do próximo, porque receamos que, graças a esta disposição, ele chegue aos nossos segredos.*

Friedrich Nietzsche

Bem-estar e desconforto, apesar de representarem sensações basicamente contraditórias, possuem uma linha de separação muito tênue que pode ser facilmente rompida a partir de um simples contato interpessoal. As consequências advindas de tal fato podem ser inúmeras: angústia, tédio, um profundo mal-estar, alegria, satisfação perante o mundo, dentre tantas outras impressões.

A incompletude é uma constante na vida do homem. A sensação de insuficiência, de não ser pleno, faz com que o sujeito se perceba inacabado, incompleto e imperfeito, gerando uma angústia, pois o indivíduo se vê impossibilitado de conhecer sua própria essência. Há uma insatisfação perante o ter e o ser, pelo fato do indivíduo seguir sua existência reprimindo desejos e aspirações, tendo como consequência a frustração.

Tema caro, tanto à literatura quanto à Filosofia – aqui cabe apenas o campo literário –, a incompletude – seja ela proveniente dos mais diversos sentimentos, como solidão, angústia, tédio, tristeza – pode ser observada em diversas obras, como por exemplo, no conto “Ninguém”, em *Tremor de Terra*, de Luiz Vilela (2003):

Busquei no silêncio da copa algum inseto, mas eles já haviam todos adormecido para a manhã de domingo. Então eu falei em voz alta. Precisava ouvir alguma coisa e falei em voz alta. Foi só uma frase banal. [...] Eu podia dizer o que quisesse. Não havia ninguém para me ouvir. Eu podia rolar no chão, ficar nu, arrancar os cabelos, gemer, chorar, soluçar, perder a fala. Não havia ninguém para me ver. Ninguém para me ouvir. Não havia ninguém. Eu podia até morrer. (VILELA, 2003, p. 121)

Mesmo em situações de uma ilusória felicidade notam-se sinais claros de insatisfação em face de si e do mundo. Nem sempre as experiências do indivíduo –

alternadas incessantemente entre o prazer e a dor – são agradáveis, em virtude das diferentes escolhas que o sujeito deve fazer no seu cotidiano.

Há casos em que o sujeito está permanentemente imerso em uma situação de desconforto, como ocorre com o narrador-protagonista<sup>20</sup> do conto “Uma namorada”. Imbuído de um medo permanente, ele busca afastar-se de qualquer tipo de envolvimento interpessoal, causando a si próprio uma ilusória sensação de proteção. As consequências desse ato de isolamento são opostas às esperadas por ele, pois fechar-se para o outro não é confortável, leva ao incômodo: a mente será guiada pelo pensamento de que a qualquer momento o ato dialógico eu – outro pode acontecer, gerando pânico.

No conto em questão, o narrador-protagonista é um sujeito em luta para manter-se impermeável a qualquer tipo de relação mais próxima com outras pessoas. Ele não se vê capaz de um envolvimento que possa gerar uma interação verbal, um contato físico, porque o processo em que se encontra é de negação do outro.

Uma das formas apresentadas como ato de excluir o outro acontece, por exemplo, quando o narrador-protagonista só vê a possibilidade de morar sozinho, além de observar o contato verbal com qualquer pessoa como um tormento que pode causar-lhe pânico, como demonstrado no trecho abaixo:

Esqueci-me de dizer que nessa época eu já havia mudado para o apartamento. Antes eu morava numa pensão velha, de dois andares. O aluguel era barato, mas não é por isso que fui para lá: fui para lá porque foi a primeira pensão que encontrei. Eu morava no segundo andar, e para ir lá em cima havia uma escada de madeira que fazia muito barulho; foi por causa dela que mudei; não exatamente por causa do barulho, mas porque, deitado, eu ficava escutando as pessoas subindo os degraus e pensava que elas vinham bater em minha porta, embora não tivesse relações com ninguém na pensão e fora dela, a não ser o Dr., mas já disse que ele nunca iria me visitar. (VILELA, 1999, p. 18)

Apenas o ato de pensar em alguém batendo à sua porta, mesmo sabendo da impossibilidade desse fato, é motivo para gerar um estado de incômodo permanente, fazendo-o isolar-se cada vez mais. Ainda por causa de tal possibilidade comunicativa, o narrador-protagonista prefere mudar-se para outro apartamento, em um local onde não ficaria exposto à iminência de passos e de vozes que despertariam o permanente medo de seus semelhantes.

---

<sup>20</sup> A referência será sempre essa, pois, como poderá ser observado no decorrer desta análise, o narrador-protagonista se abstém do reconhecimento de si mesmo ao não se nomear, negando seu próprio nome.

Eu ficava num estado quase intolerável, meu coração batia muito e minha mãos esfriavam. Só melhorava quando ouvia a pessoa entrando em outro quarto; mas logo outra pessoa aparecia, e tudo recomeçava. Eu só ia dormir pela madrugada. Resolvi então mudar-me para o apartamento, que é onde moro hoje. É um apartamento num edifício de dez andares; o meu fica exatamente no décimo. Não há escadas de madeira, os corredores são atapetados, e a fechadura é muito mais segura que a da pensão, além de ter um pega-ladrão. Se, portanto, alguém vier ao meu quarto na hora em que estou aqui – mas não há esse perigo –, será de repente, não escutarei aqueles terríveis passos subindo a escada e caminhando pelo corredor (VILELA, 1999, p. 18).

Ao observar esse relato, percebe-se uma necessidade de afastamento do outro a partir da negação de uma possível interlocução. Tal fato é imprescindível para compreender o estado psicológico e a falta de identidade do narrador-protagonista, pois a tentativa de abster-se das relações interpessoais demonstra uma profunda indigência de privar-se de si. A sua identidade, portanto, constitui-se como uma profusão de influências advindas de contatos dos mais variados entre sujeitos. Pensando nisso, tentar esquivar-se de relações interpessoais, por mais simples que elas possam parecer, é negar o princípio da alteridade, é ir contra o fato de que o eu só existe em face do outro e do diálogo, não podendo reconhecer-se como tal.

Como, então, pensar a identidade desse narrador-protagonista, que a todo momento manifesta sua extrema angústia, ao pensar na possibilidade de ser interpelado por seu semelhante? Possivelmente uma das respostas está contida nas bases da teoria existencialista sartreana<sup>21</sup>.

O narrador-protagonista, ao constituir-se como um ser desprovido de consciência de si, sem possibilidade de mudança, torna-se opaco e obscuro, pois, fechado em si, ele é mais um alienado do mundo circundante. Percebe-se, durante todo o conto, o narrador-protagonista sendo guiado pelo que o outro lhe diz. Não há nele nenhuma noção de liberdade de escolha, pois o outro sempre escolhe para ele. Portanto, há uma impossibilidade de classificar esse indivíduo como um ser consciente de si.

Apesar da liberdade de escolhas, a falta de consciência induz o narrador-protagonista a agir de má-fé, sobretudo quando ele se utiliza de artifícios para dissimular atitudes que lhe são convenientes. Um bom exemplo desse comportamento é o ato dos outros decidirem por ele, pois o importante era não ter que pensar, nem resolver nada.

---

<sup>21</sup> Embora o trabalho não tenha por objetivo buscar na filosofia o seu fundamento teórico é fundamental recorrer a algumas elaborações do existencialismo sartriano, tendo em vista a indiscutível correspondência entre temática e estados psicológicos dos personagens diante dos acontecimentos do mundo.

Um momento que exemplifica a influência das decisões do outro na vida do narrador-protagonista acontece quando no dia dos namorados, em uma das raras oportunidades em seu chefe lhe dirigiu a palavra, perguntando se ele não iria encontrar com a namorada.

A outra coisa que ele me disse – mas isso foi bem depois – foi no Dia dos Namorados. Eu não sabia que aquele dia era o dia o Dia dos Namorados, ele é que me falou, e então ele perguntou Quê que eu ia dar de presente para minha namorada. Eu falei que não tinha namorada. Ele falou: ‘Achei que você tivesse’. Depois falou: ‘Você não sente falta de uma namorada?’ Eu respondi: ‘Não sei.’ Foi uma resposta boa, pois ele não tornou a falar. Pelo menos foi uma resposta verdadeira, pois eu não sabia mesmo. Eu sempre pensara que como todo mundo tinha sua namorada, eu também acabaria por ter uma um dia, e não me preocupava com isso. Mas naquela noite comecei a me preocupar, e nas noites seguintes quase cheguei a detestar o Doutor por me ter feito aquela pergunta. Foi aí que as noites tornaram um problema (VILELA, 1999, p. 17).

A pergunta do chefe pode ser vista como a representação de uma ordem que, assim como todas as outras, deveria ser cumprida, o que representa uma metáfora do sujeito alienado, pois não há uma mudança de estado de consciência, mas, sim, algo a ser feito para satisfazer o chefe, portanto, há um automatismo na execução das ordens e no comportamento diário do narrador-protagonista.

Após a indagação do chefe o narrador-protagonista começa a se sentir incomodado, pois aquela ordem deveria ser executada. A perturbação começou a interferir em seu cotidiano, o que era feito de forma mecânica como, por exemplo, ir ao cinema todos os dias, não tinha o mesmo sentido.

Antes era muito simples: eu jantava, deitava um pouco até as sete e meia para descansar, e então ia ao cinema. Nunca me faltaria cinema, pois a quantidade deles era maior que os dias da semana, e esse fato me dava um contentamento tão grande como quando olho para as pilhas intermináveis de manuscritos que tenho de datilografar. Depois do cinema vinha para casa, mas antes passava num bar e tomava um copo de leite; nunca bebidas alcoólicas, nem café, pois tanto um como o outro prejudicam os nervos, o que influiria no meu serviço (VILELA, 1999, p. 17).

O simples questionamento do chefe – que poderia representar uma tomada de consciência para aspectos importantes da existência – foi crucial para desencadear no

narrador-protagonista grande perturbação, fazendo-o quase odiar seu patrão. Suas noites agora eram marcadas por inquietações que antecipavam os conflitos existenciais<sup>22</sup>.

O cinema não era mais uma possibilidade de distração, mas, sim, um local onde ele via os casais de namorados e se martirizava. Em qualquer lugar aonde fosse, lá estavam os casais a atormentá-lo, “questionando” sua solidão e reforçando seu comportamento obsessivo, agora, na busca de uma namorada.

Comecei a perceber que estava acontecendo alguma coisa nova comigo. Foi nessas ocasiões que quase cheguei a detestar o Doutor, pois sua pergunta é que provocara tudo. As noites tornaram-se insuportáveis para mim. Esforçava-me para não pensar naquilo, concentrar-me em outras coisas, mas era impossível. No serviço, tinha de fazer um esforço enorme para afastar aqueles pensamentos; depois de um certo tempo eu o conseguia, mas quando voltava para casa, quando chegava a noite, era horrível. A coisa foi virando obsessão. Sentia-me como se estivesse muito doente. Cheguei a um ponto em que não agüentei mais: tinha de arranjar uma namorada (VILELA, 1999, p. 19).

As atitudes tomadas pelo narrador-protagonista, a partir do diálogo estabelecido com seu chefe, demonstram o fato de não haver possibilidade de excluir a influência exercida pelo outro no discurso do eu. Nesse sentido, a identidade do sujeito é inquestionavelmente marcada pela relação dialógica eu – outro, pois apesar de o narrador-protagonista tentar uma conduta monológica, automática, sem reflexão, ela se mostra reveladora da presença do outro – seu chefe. Portanto, o tormento sofrido pelo narrador-protagonista, ao se relacionar com seu semelhante, aponta para uma das máximas sartreanas: “o inferno ... são os outros” (SARTRE, 1977, p. 98).

O Acontecimento – na perspectiva deleuzeana – é outro elemento importante a ser ressaltado. Em “Uma namorada” a pergunta feita pelo chefe é a ação pontual desencadeadora de todo o processo de questionamentos interiores pelos quais passa o narrador-protagonista. Há um momento que vale como forma de despertar para uma realidade até então alheia, modificando a vida do personagem em determinados aspectos, como, por exemplo, na necessidade de procurar uma namorada.

Procurar uma relação mais íntima com alguém, como um namoro, implica o estabelecimento de um diálogo. Para tanto, o narrador-protagonista pensa em Ana, uma

---

<sup>22</sup> Esses conflitos podem ser representações, características ou traços psicológicos que denotam patologias encontradas nos sujeitos da modernidade, como angústia, aflição, medo, inquietação e, sobretudo, comportamento obsessivo.

moça que morava na esquina, perto de seu apartamento, por onde ele tinha que passar seis vezes ao dia.

Pensei logo na moça que morava na esquina. Era uma moça muito bonita, de cabelos loiros; os olhos eu nunca consegui saber se eram verdes ou azuis; tinha dia que eu achava que eram verdes, outro dia achava que eram azuis; pensei até que eles mudavam de cor, como já ouvi dizer que acontece com os olhos de certos animais. Ela chamava-se Ana. Lembrei-me de que uma vez ela me sorria e pensei que talvez ela tivesse gostado do meu tipo. Para eu ir no serviço, eu tinha de passar em frente à casa dela todo dia, quatro vezes por dia, contando as idas e vindas, e ainda havia as duas da noite: seis vezes, portanto. Tinha, pois, muitas oportunidades de vê-la. Às vezes eu a via mais de três vezes num mesmo dia, mas às vezes não a via nem uma vez, e quando isso acontecia, eu ficava um pouco triste (VILELA, 1999, p. 19).

A partir desse pensamento, surge a idéia do namoro e o narrador-protagonista passa a imaginar como seria seu relacionamento com Ana. Nos instantes de idealização do que poderia acontecer, ele se sentia feliz, dizendo-se apaixonado. Contudo, novamente entra em cena o grande problema – como seriam os diálogos entre os dois – que demove o narrador-protagonista de seu objetivo de estabelecer comunicação com Ana e, conseqüentemente, desistir do possível namoro.

Eu então pensava: que conversariamos? Quê que eu falarei com ela? Era uma sensação muito desagradável, e eu tinha de repente vontade de desistir e esquecer de tudo. Parecia-me uma situação terrível de mais para eu enfrentar. E mesmo depois que esse primeiro dia tivesse passado: se, por exemplo, – e isso era perfeitamente certo que acontecesse –, ela me chamasse para ir a um baile e eu tivesse de dizer que nunca fora a um baile? Era horrível. Mas eu não parava aí: depois que tivesse vencido esses primeiros incidentes, e a coisa estivesse correndo bem, que conversariamos quando estivéssemos juntos? Essa era a minha pergunta principal: que conversariamos? (VILELA, 1999, p. 19).

Medos e angústias, no entanto, não abalam a crença de que Ana poderia ser um estímulo para a modificação do comportamento do narrador-protagonista, pois, como o mesmo diz: “Um pensamento me dava forças para continuar: eu estava disposto, se ela me namorasse, a mudar inteiramente minha vida. Com a ajuda dela, eu aprenderia tudo.” (VILELA, 1999, p. 22). A utilização do pronome “ela”, demonstra, mais uma vez, como é forte a influência do outro em sua constituição. Ana é que iria guiar os passos e pensamentos dele, que estava no estado de passividade, de aceitação do que lhe é determinado, ou seja, novamente na condição de alienado.

Para que essa provável mudança ocorresse, ele passa a observá-la mais detidamente, no intuito de saber se ela possuía namorado, decidiu, então, dar o primeiro

passo. Durante uma sessão de cinema, enquanto observava Ana sentada algumas fileiras à sua frente com uma amiga, o narrador-protagonista senta-se a seu lado. Após algum tempo, Ana cochicha algo com a amiga e, em seguida, ambas se levantam e sentam-se em outra fileira.

Esse ato desencadeou no narrador-protagonista um processo de aflição e um retorno ao seu estado de angústia, chegando ao extremo de tentar suicídio. Após uma tentativa frustrada, voltou atrás e pensou na grande besteira que estaria fazendo. Passou algum tempo atormentado por ela não lhe ter correspondido, mas chegou a um determinado momento em que sentiu-se bem, ao se livrar do fardo de ter que se relacionar com alguém, como observado nesse trecho: “Em casa ainda voltei a lembrar-me do cinema e quase fiquei triste de novo, mas a certeza de que tudo havia acabado definitivamente, e eu não tinha mais nada a esperar, me trouxe a tranqüilidade e pude dormir.” (VILELA, 1999, p. 24)

Nesse entremeio temporal, o narrador-protagonista tenta vários recursos favoráveis para esquecer os fatos ocorridos no cinema. Para tanto, compra uma enciclopédia em doze volumes, mas a leitura o cansa; pensa, então, em adquirir uma televisão, mas a possibilidade de algum vizinho tentar aproximar-se dele para ver TV em seu apartamento o incomoda. Com o tempo, as noites deixaram de ser um problema e ele retorna à sua rotina.

No tocante ao seu cotidiano, deve-se ressaltar a extrema valorização dada ao seu ofício de datilógrafo. Tem-se, a partir da visão do narrador-protagonista, uma supervalorização do trabalho, ali, naquele ambiente, em virtude de seu estado de alienação, tudo parecia em perfeito estado de calma. O trabalho representa uma forma de manutenção do automatismo e da alienação, um local onde não há, aparentemente, perigo de ruptura da harmonia imaginada pelo narrador-protagonista. Seu ofício era uma forma de cumprir o dia-a-dia.

Na literatura, vários são os casos de personagens imersos em um ambiente de trabalho que nem sempre resolve o problema da alienação. Alguns exemplos disso são, Macabéia, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; Meursault, de *O estrangeiro*, de Albert Camus (esses dois, assim como o narrador-protagonista de “Uma namorada”, datilógrafos); Ana, do conto “Amor”, também de Clarice Lispector.

A protagonista era uma dona de casa que, ao terminar seus afazeres domésticos, via-se em um intenso estado de “perigo”, pois estar parada poderia levá-la a refletir sobre si mesma. Tal fato, referente não apenas à personagem de Clarice, mas também ao

narrador-protagonista de “Uma namorada”, demonstra a valorização do mundo da exterioridade em detrimento do mundo da interioridade.

Há uma desvalorização e uma tentativa de abandono de si, da consciência, da interioridade. A exterioridade era o que interessava, como observado na relação existente entre o narrador-protagonista e seu trabalho. No escritório, ele se sente bem; já em casa, durante a noite, o problema retorna, ou seja, ele está sozinho, sem nenhuma ordem para cumprir, o que ocasiona uma possível reflexão sobre sua interioridade. Estar fora do local de trabalho, sem nada a fazer, pode despertar questionamentos acerca de sua existência, causando um profundo desconforto desse indivíduo diante das diversas situações do cotidiano.

As atitudes do narrador-protagonista podem indicar uma forma de tentar mascarar a própria condição humana, buscando no trabalho um modo de não pensar no estado de solidão, preferindo se dedicar exclusivamente ao único afazer do escritório, o ato mecânico da datilografia.

Toda tarde, antes de fechar a porta e ir para casa, olho para as pilhas intermináveis de manuscritos que tenho de datilografar, e ao pensar que ali há trabalho para uma vida inteira, sinto uma alegria indescritível e uma profunda gratidão para com o Doutor, que me arranhou esse serviço (VILELA, 1999, p. 16).

O local de trabalho do narrador-protagonista – lugar onde ele não precisaria se comunicar com ninguém –, aos olhos de qualquer sujeito com um mínimo de consciência, causaria insatisfação, repulsa; para ele, seu emprego é mais agradável que a própria casa, o que reforça a observação do trabalho como forma de alienação. Portanto, nota-se esse fato como absurdo, pois o alienado não busca sentido, mas sim o *non-sens*.

Nunca lhe disse isso porque tenho vergonha, mas considero-o como um segundo pai. Não é só por ter me arranjado o serviço; é principalmente pelo modo como me trata: ele jamais conversa comigo, a não ser para dar ordens e informações a respeito do serviço. Isso é uma qualidade muito rara, pois, pelo que ouço dizer dos patrões, geralmente gostam de conversar com os empregados, procuram saber de sua vida, o que fazem, do que gostam, essas coisas todas – e às vezes até fazem visitas, o que deve ser horrível (VILELA, 1999, p. 16).

A maior virtude de seu patrão era conversar o mínimo. Não dialogar sobre questões pessoais é não penetrar no íntimo desse narrador-protagonista, marcado pela necessidade

de se esconder em um falso monólogo revelador do verdadeiro diálogo estabelecido entre ele e o mundo que o cerca. Ou seja, a negação do diálogo é uma forma de ressaltar as principais características do narrador-protagonista.

Ao apresentar o monólogo como elemento que desvela o diálogo estabelecido entre o narrador-protagonista e o outro é apontar para o fato de a identidade e de a essência do indivíduo só serem reveladas a partir de seu discurso que, por sua vez, segundo Paul Ricoeur, carrega a si uma narração de vida. Ou seja, a narração do narrador-protagonista é marcada pela presença do outro em si, mesmo que haja, constantemente, uma tentativa de exclusão desse outro, há, sim, uma afirmação da influência desse.

Mais uma consequência da busca de abster-se do contato com seu semelhante, seja pela supervalorização do trabalho, seja pela negação do diálogo – tanto consigo quanto com o outro –, é uma gradativa nadificação do sujeito, que se vai anulando perante o mundo animado, tornando-se, constantemente, um ser à mercê da visão do outro.

E depois, eu sempre invejara as máquinas, que podem fazer durante anos uma mesma coisa, sem mudar; estou falando de máquinas boas, como é o caso de minha máquina de escrever, no escritório: ela nunca falhou, e eu só falhei a ela três vezes, a mais grave das quais foi bater um *e* no lugar de um *w*; as outras duas foram com acentos. Depois disso não houve mais nenhuma vez, e acredito que não haverá mais (VILELA, 1999, p. 17).

O conto em questão revela diversos problemas que perturbam o sujeito da contemporaneidade. A partir de um narrador-protagonista impossibilitado de estabelecer relações interpessoais, tem-se a representação simbólica de indivíduos imersos em um mundo de angústias e mal-estar. Fatos que levam a uma tentativa de isolamento perante o próximo.

Não haver possibilidades de um isolamento completo, tendo em vista um sujeito social, implica a procura de um discurso monológico como algo impossível, pois ele revela a identidade pessoal do Eu, sempre constituída pelas relações, mesmo que esquivas, com o Outro, assim como as observadas entre o narrador-protagonista, Ana e o Doutor.

Portanto, esse é um conto que possui, a partir das características do narrador-protagonista, uma visão de cunho filosófico-existencial-sartriano – elemento basilar para o entendimento da obra de Vilela. Ainda nessa perspectiva, tem-se a insatisfação do

personagem em face da *malaise*<sup>23</sup> existencialista que permeia sua vida – atitudes associadas às relações entre o Eu e o Outro, elementos primordiais para a compreensão dos diálogos estabelecidos, mesmo que pelo relato do narrador-protagonista.

## 5.2 – A inócua metamorfose de José

*Onde quer que estejas, cave  
profundamente!  
Em baixo está a fonte!  
Deixe os homens sombrios a gritar:  
“Em baixo é sempre o inferno!”*

Friedrich Nietzsche

O abismo existencial e a falta de comunicação são, indubitavelmente, características marcante do conto “O buraco”, da obra *Tremor de terra*. Nessa narrativa, observa-se a figura do narrador-protagonista, José, refletindo sobre os acontecimentos de sua vida. Os questionamentos referem-se, inicialmente, à sua infância, quando ele tinha três anos de idade e se vê cavando um buraco – metáfora fundamental a ser analisada mais adiante – no quintal de sua casa.

Na infância, o buraco é visto como um brinquedo tão atrativo que José, muitas vezes, preferia ficar em casa, cavando, a sair para a rua e brincar com as outras crianças – atitude quase sempre apoiada pela sua mãe, personagem emblemática a ser problematizada no decorrer da análise do conto. O crescimento de José implica o crescimento do buraco, cuja importância em sua vida pode ser considerada como algo inseparável de si mesmo. O buraco era sempre o elemento que permeava sua interioridade, como bem ilustra a seguinte passagem: “aquele buraco existia e era meu, inseparavelmente meu, tão meu que era como se ele estivesse não ali, fora, mas dentro de mim.” (VILELA, 2003, p. 20).

Durante algumas circunstâncias José tenta ignorar o buraco, mas a sua presença era tão forte a ponto de se sobrepor à presença das outras pessoas. Essas, por sua vez, tentam ajudá-lo a tapar o buraco, tarefa inglória, haja vista que, segundo José, somente ele poderia

---

<sup>23</sup> Retoma-se o fato de o existencialismo sartriano atribuído como sinônimo da palavra mal-estar, a expressão *malaise* que, em Francês, significa a angústia do existir em um mundo sem sentido. Em outras palavras, *malaise* se traduz por um profundo desconforto do indivíduo diante das situações do cotidiano, tornando a vida insuportável.

fechar o buraco que ele mesmo abria. Como era impossível para ele fechar o buraco, vai-se adaptando à sua abertura e começa, cuidadosamente, a penetrar em seu interior para se esconder das pessoas que o procuravam.

Com o tempo, em virtude do esforço e da postura em que se colocava para cavar, José foi ficando corcunda; as pessoas passaram a chamá-lo de tatu, atitude acatada por ele, que, gradativamente, entra em um processo de zoomorfização, transfigurando-se, a cada dia, no referido animal: primeiro apareceu a corcunda; depois as mãos foram afinando – consequências do ato de cavar –; sua garganta foi-se fechando, impossibilitando-o de se alimentar normalmente; por fim ele começou a andar de quatro, causando horror e sofrimento à mãe.

É interessante observar que as transformações físicas sofridas por José, de imediato, não alteram a sua capacidade de ver e refletir sobre os acontecimentos do mundo circundante. Ele percebe a impossibilidade de continuar vivendo a mesma realidade dos outros e resolve morar definitivamente no buraco. Uma noite, após a mãe ter-se recolhido ao leito, José sai de sua cama e vai, andando de quatro, até o buraco, onde permanece e de onde ninguém conseguirá tirá-lo dali por diante. Ali era o seu novo lar, ele só subiria à superfície para duas coisas: alimentar-se – sua mãe deixava comida à noite no fundo do quintal – e ouvir a voz das pessoas que iam à sua casa, haja vista que essa era a única coisa da qual ele mais sentia falta após ter-se transformado em tatu.

Observando as várias possibilidades metafóricas atribuídas ao buraco, questiona-se a finalidade dos recursos utilizados pelo narrador-protagonista – monólogo e diálogo – bem como os significados possíveis da técnica de zoomorfização, utilizada por Vilela quando da elaboração desse conto. Para tanto, o fio condutor das análises será a visão existencialista sartriana que, subliminarmente, atua em toda a extensão de sua obra, induzindo o leitor à reflexões e questionamentos acerca da existência.

Muitas são as possibilidades de se pensar o buraco. Inicialmente, ele pode ser visto como uma grande metáfora do indivíduo que hesita entre buscar a verdade, por meio do auto-conhecimento, enfrentando todas as dificuldades que a ele se apresentam ou permanecer inerte, vivendo a superficialidade do dia-a-dia. José é um indivíduo que vivencia esse conflito: ou busca, em definitivo, o caminho que leva ao buraco, no conto visto como a possibilidade de encontrar algo que dará sentido à sua vida, ou permanece em um mundo absurdo, sem sentido, o que o levaria, como consequência, a experimentar a angústia do cotidiano.

O buraco também pode ser visto como metáfora de uma abertura para o desconhecido, convergindo para o outro lado (o além da relação objetiva com o mundo concreto) e ainda apresentando como possibilidade o acesso a uma realidade oculta (o além da relação com o mundo das aparências). Seria uma alegoria da busca do trânsito e do transpasse da realidade na qual José se encontra inserido e que lhe provoca tanto desconforto. Essa última realidade seria mais plausível, uma vez que o desejo de atingir um estado de consciência que lhe permita ver o mundo de forma suportável é manifestado, por ele, durante suas reflexões.

Ao considerar o buraco como uma passagem de um estado a outro, é preciso questionar o que se pode encontrar em seu interior – esse é o grande mistério que circunda a busca do autoconhecimento. Mas entre a possibilidade de desvendar os mistérios do buraco, arcando com as angústias e sofrimentos inerentes a esse caminho, e permanecer no estado de total alienação, José opta pela primeira, que, em última instância, significa escolher o buraco.

Parafraseando Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 144), pode-se inferir o buraco como um elemento simbólico cujas potencialidades surgem como conjecturas: o que preencheria o buraco ou o que passaria por sua abertura? Poderia o buraco ter outros significados além daqueles normalmente atribuídos a ele pelo senso comum ou, simplesmente o vazio o define? Nele, ainda, poderiam estar contidos, por exemplo, inúmeros sentimentos reveladores de estados psicológicos marcadamente responsáveis por desvelar as características de um sujeito a partir de sua narrativa de vida.

Em outra perspectiva, o buraco pode estar ligado aos símbolos da fertilidade no plano biológico, e da espiritualização, no plano psicológico. Em uma alusão ao campo biológico, o buraco poderia ser visto como um elemento responsável por revelar um novo ser, mesmo que transfigurado em sua aparência, como se pode observar na figura de José. Aliado ao símbolo do nascimento, estaria o teor psicológico, que apresenta a natureza interna do sujeito, reveladora de diversos contatos com seus semelhantes, e, como já se sabe, marcada pelas influências advindas do processo dialógico.

A partir das várias possibilidades de interpretação da carga simbólica que permeia os recursos utilizados na elaboração do conto, como por exemplo, a metáfora do buraco que alude à própria existência do narrador protagonista, além de sugerir uma necessidade de sentido para a vida, essa metáfora será fundamental para o entendimento do motivo que faz do buraco um lugar seguro e de total isolamento do narrador-protagonista.

José dá início à sua narrativa apresentando a sua ligação com o buraco desde os seus três anos de idade. Identifica-se, na apresentação desse relato, certa confusão, pois o narrador-protagonista não consegue precisar nem o momento nem o motivo do surgimento do buraco que, numa primeira instância, pode estar relacionado a uma forma de diversão, de passatempo e, em seguida, faz alusão a reflexões filosóficas. A vida passa a ser vista pelo seu aspecto mais denso, mais complexo, à medida que é encarada como um fluxo incessante sem princípio nem fim:

Não sei como nem quando começou o buraco. A lembrança mais antiga que eu tenho de mim coincide com a mais antiga que eu tenho dele: eu cavando-o com os dedos. Mas então ele já existia, e não sei se era eu quem o havia começado ou outra pessoa. Ou, talvez, ele tivesse ali por simples acidente da natureza. De qualquer modo, me é impossível saber como foi antes dessa lembrança, nem adiantaria perguntar às pessoas mais velhas que eu, que estiveram ao meu lado nesse tempo: como eles iriam lembrar-se disso? (VILELA, 2003, p. 19).

Mesmo sabendo que todos os seres e coisas, independente de ter consciência ou não, possuem uma proveniência, observa-se, no trecho acima, certa inquietação do narrador-protagonista, pelo desconhecimento da origem do buraco, considerando que, intuitivamente, entre ele e o surgimento do buraco, havia uma profunda relação. É como se a busca de entendimento de si mesmo e do mundo estivesse marcada por inquietações advindas da necessidade de encontrar um sentido para a própria vida.

A noção de proveniência é considerada um dos elementos mais instigantes para os existencialistas que admitem a existência como precedente à essência, pois é aquela a responsável pela tomada de consciência desta. Essa percepção é algo que vai sendo pouco a pouco urdido, pois são vários os fatores que contribuem para que o indivíduo, gradativamente, alcance um estágio de consciência de si mesmo e de suas possibilidades de ação no mundo.

O buraco que já existia antes da tomada de consciência de José, vai-se construindo como elemento representativo do rompimento progressivo que se estabelece nas suas relações com o mundo. Na memória do protagonista há, desde a infância, uma recusa em aceitar a participação do outro em sua vida. Portanto, desde cedo, a identidade de José se constrói, tendo como medida, a exclusão do outro e de como esse outro, ao observar tais características em José, também o excluí.

José, em seus relatos, vai desvelando uma identidade perturbada e perturbadora, além de negar, a quase todo instante, uma relação interpessoal, mais profunda com as

pessoas que ele convivia. Nas atitudes de José, ainda encontram-se representados o sentimento de angústia que é próprio dos seres humanos ou do homem contemporâneo diante de um mundo caótico, fragmentado, no qual o indivíduo perde a sua condição de sujeito das ações que em torno de si se desenvolvem.

Na tentativa de isolar-se do convívio com seus semelhantes, o narrador-protagonista, mesmo não conhecendo a origem do buraco, coloca em dúvida o motivo de seu aparecimento, chegando a indagar acerca da responsabilidade de seu(s) criadore(s): “... e não sei se era eu quem o havia começado ou outra pessoa.” (VILELA, 2003, p 19). Ao vislumbrar a possibilidade de o buraco ter sido cavado por outro indivíduo, observa-se, pela fala de José, uma mescla decorrente de uma relação dialógica entre o eu e o outro.

Não há, por parte de José, uma consciência clara desse processo de alteridade, pois sua mente encontra-se transtornada, imersa em um estado de alienação que o impossibilita compreender os acontecimentos que o envolvem. Apesar de todos os transtornos, ele sabe que o buraco é algo que lhe pertence com exclusividade e, por isso mesmo, não admite a interferência do(s) outro(s).

A alteridade pode ocorrer entre o eu e o(s) outro(s) eu(s) externo(s) ao sujeito ou entre o eu e os outro(s) eu(s) interno(s) do indivíduo. Tal concepção é decorrente da constatação de que a personalidade não é única, do mesmo modo que não existe, no atual estágio da humanidade, um eu absoluto, indivisível, haja vista que toda consciência é permeada por vários eus. Portanto, como consequência dessa condição do eu que é outro ou outros, não se pode falar em um monólogo, como uma voz única, considerando a existência de outras vozes. Nesse sentido, é perfeitamente razoável pensar o processo comunicativo como um interminável diálogo.

O diálogo, portanto, configura-se como um recurso imprescindível para a constituição daquilo que Paul Ricoeur chama de identidade narrativa, a partir da qual se conhece a história de vida do sujeito, marcada pela influência de outra pessoa. Sendo assim, há uma necessidade de se aceitar o eu como parte constitutiva e constituída por um outro ser, não havendo possibilidade de desvinculação dos outros eus em decorrência da composição narrativa intrínseca no campo ideológico do eu.

Observar esse mecanismo dialógico é fundamental para que se possa compreender características psicológicas e ideológicas que marcam os sujeitos da narrativa. Influenciados por alguns fatores, principalmente o contato com seus semelhantes, o

indivíduo pode buscar, ilusoriamente, ao invés do diálogo, um monólogo, que o isola do contato direto com outras pessoas.

Em “O buraco”, o recurso da alteridade ocorre quando José conversa com ele mesmo na busca de uma compreensão para si e para o mundo. Seu primeiro impulso é fugir da realidade, no intuito de voltar-se para dentro de si, tentando assimilar alguma coisa capaz de explicar a sua condição de ser existente. Esse caminho impõe certas regras e limitações, além de tornar-se, a partir de determinado ponto, irreversível. Sendo assim, a busca do autoconhecimento, na atual condição humana, apresenta verdades incompletas, considerando que advêm de iluminações registradas na consciência do indivíduo e que não são facilmente apagadas.

Nessa época eu ainda não havia entrado nele, ficava apenas cavando-o; mas já pensava nele como algo que pertencesse só a mim e a mais ninguém, e como algo secreto. Embora ele ficasse ali, no quintal, à vista de todo mundo, e as pessoas passassem ao seu lado e mesmo sobre ele, não deixava de ser secreto (VILELA, 2003, p. 19).

Ver o buraco como algo seu não exclui a influência de outras pessoas em sua constituição psicológica, muito pelo contrário, em alguns momentos reforça tal presença. A mãe de José representa um exemplo de como os posicionamentos de outrem são determinantes na composição do quadro psicológico que se vai instaurando na mente do narrador-protagonista. Há, em alguns momentos, certa ambiguidade em seus posicionamentos, por um lado, seu assentimento, para com as atitudes do filho – enquanto cavasse o buraco no quintal da casa, ele estaria ali, de certo modo, sempre por perto. Por outro lado, quando incentiva José a brincar com outras crianças, tem-se uma recusa ou negação do ato de cavar do filho.

Às vezes Mamãe me via cavando-o e dizia: “Meu filho, deixa esse brinquedo, vai brincar na rua com os outros meninos.” Mas, às vezes também, ela me via e não falava nada, não se importava, e de certo modo até parecia achar bom: “Assim ele não vai para longe”, dizia. Dizia, ainda, para os outros: “Ele gosta de brincar sozinho.” (VILELA, 2003, p. 19 e 20)

O comportamento da mãe exerce forte influência nas atitudes de José, sendo determinante, também, para a formação de sua identidade, revelando, nos posicionamentos assumidos pelo narrador-protagonista, um turbilhão de conflitos existenciais. Entretanto, a

dúvida acerca de qual atitude assumir persiste ao longo de toda a narrativa, tanto no que tange ao seu comportamento, quanto aos questionamentos acerca de sua existência.

Em algumas recordações da infância José demonstra a necessidade de estar junto das outras crianças, brincar e fazer as mesmas coisas que elas. Em outros momentos, ele se apresenta incomodado em sua relação com o outro, chegando ao ponto de se negar ao convívio com o outro e volta, novamente, a cavar o buraco. Mas, ao mesmo tempo em que se observa o mecanismo de isolamento e o retorno à ação de cavar, instaura-se um estado de angústia insuportável, desencadeado pelo conflito que se manifesta por meio da vontade de conviver com as outras pessoas.

Eu gostava também de brincar com os outros meninos na rua: brincava de pique, de bomba, de esconder, de bola, de soltar papagaio, de corrida, de a biloca, de tudo. Mas às vezes eu deixava tudo isso e ia mexer com o buraco. Achava bom ficar ali sozinho, longe de todo mundo. Até que chegava um ponto em que também me cansava do buraco, sentia-me triste, e tinha vontade de voltar para as pessoas, conversar, falar, ouvir (VILELA, 2003, p. 20).

A passagem anterior apresenta a confusão do narrador-protagonista quanto ao posicionamento deveria assumir. Ele sente o desejo de interagir com o outro, mas considera essa atitude difícil e angustiante. Portanto, tem-se, ao mesmo tempo, a imprescindibilidade de uma convivência com o outro e a necessidade da sua exclusão, haja vista o medo dos efeitos que essa relação provoca em José. Nessa perspectiva, vários são os fatos demarcadores do conflito entre o eu e o outro; a mãe, por exemplo, único vínculo familiar apresentado por José, pode ser vista como um elemento desencadeador da alienação que o acompanha, representando, ainda, o duplo papel de protetora e opressora, ao preferir que José fique no quintal cavando o buraco e, em outras ocasiões, que se integre ao grupo de crianças da vizinhança.

Quando se reflete sobre o papel da mãe no ambiente da família – uma instituição social que, muitas vezes, faz de seus membros meros reprodutores de desejos e perspectivas futuras – percebe-se que a figura da mãe é significativa, por encerrar em si a contradição de, ao mesmo tempo, proteger e oprimir. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), a mãe é a metáfora

[...] da segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 850).

José sempre foi orientado não por sua própria consciência, mas por escolhas feitas pelo outro. A analogia entre consciência e alienação deve ser vista de acordo com o modo de construção da narrativa. Tem-se em “O buraco” duas perspectivas que se desenrolam concomitantemente, mas de forma distinta: o tempo presente – momento da enunciação – e o relato – correspondente ao enunciado.

Durante a enunciação, verifica-se o narrador-protagonista distanciado de vários acontecimentos do passado, o que lhe proporciona uma visão mais clara dos fatos ocorridos. Nesse relato, José, já consciente e aceitando sua aparência de tatu<sup>24</sup>, dá-se conta dos vários acontecimentos responsáveis por levá-lo àquele estado de tristeza e introspecção.

O momento da enunciação deve ser visto como um Acontecimento<sup>25</sup> – na perspectiva deleuzeana – responsável por descortinar outros momentos obscuros da vida de José. O presente no qual se encontra inserido pode ser visto como um momento de tomada de consciência, algo que – segundo a visão existencialista sartriana – não ocorre como uma iluminação súbita e divina, mas como um processo gradativo, cujo único responsável é o próprio indivíduo.

Mesmo possuindo a sua liberdade de escolha, deve-se lembrar que o indivíduo, por estar em sociedade, depende das circunstâncias a ele impostas, o que interfere nas suas ações. Há que se considerar que são muitos os aspectos determinantes e alheios à vontade dos indivíduos – família, data e local de nascimento, dentre outros – mas que são fundamentais para as possíveis escolhas, bem como para as experiências pelas quais irá passar.

José apenas tem consciência de si no instante da enunciação, pois o relato é uma forma de rever os fatos e inseri-los em seu mundo circundante. O que é retomado – o enunciado – é o momento da memória, dos acontecimentos passados, conservando informações, que podem ser representativas, no que tange ao entendimento dos estados psicológicos do narrador-personagem.

O relato do narrador-protagonista abarca manifestações conscientes e inconscientes de afetividade, desejo, inibição, censura, tristeza, angústia, dentre tantos outros

---

<sup>24</sup> Esse desdobramento do recurso de zoomorfização é representativo, pois José se transfigura em um animal que se protege, a todo momento, dentro de seu casco duro. Além de ter a carapaça dura, ele se enfia no buraco, como uma necessidade de proteção extrema.

<sup>25</sup> Esse termo representa um momento em que ocorre um fato importante para a mudança da personagem, pois faz com que ela descortine o véu da alienação e atue com mais consciência. Ou seja, o Acontecimento é um instante de iluminação da personagem, importante para a sua tomada de consciência.

sentimentos. Portanto, o enunciado de José abrange todos que o cercam, levando-o a estabelecer características psicológicas que se apresentam interligadas à recordação de muitos acontecimentos.

Em uma linha cronológica José – a partir de seu relato – vai descrevendo a evolução de seu contato com o buraco: “Fui crescendo, e o buraco, que eu cavava com certa regularidade, também.” (VILELA, 2003, p. 20). A partir desse momento, o buraco não representa apenas um brinquedo, mas sim o próprio vazio existencial, de uma vida sem sentido, guiada pela visão e interesses de outras pessoas. Mesmo assim, e por causa de seu estado de alienação, ele continuava cavando, sem saber por que o fazia, mas vendo nesse ato algo necessário e somente seu.

De qualquer modo, uma coisa era certa: aquele buraco existia e era meu, inseparavelmente meu, tão meu que era como se ele estivesse não ali, fora, mas dentro de mim. Eu podia ignorá-lo, que ele estaria ali, continuaria ali como estava (VILELA, 2003, p. 20).

No momento desse relato, José aponta o buraco como algo intrínseco a si, pois, mesmo tentando desvencilhar-se, reconhece que seria impossível. Estar entre diversas pessoas foi uma das várias tentativas para esquecer o buraco, estratégia que não lhe rendeu bons resultados, pois ao voltar para casa e ficar sozinho, lá estava o buraco a incomodá-lo, “como uma serpente se erguendo no escuro.” (VILELA, 2003, p. 21).

Uma das possibilidades inferidas, ao comparar o buraco a uma serpente, é aquela a que se pode atribuir ao narrador-protagonista características de um ser que se encontra em um estado psicológico perturbado, envolto na obscuridade e nos mistérios criados. Observa-se, ainda, uma inversão da figura do buraco, pois ele cresce para cima, diferente do que seria o comum, para baixo.

Torna-se, portanto, impossível controlar a presença do buraco na vida de José, e, em virtude dessa impossibilidade, ele chega a pensar na morte. Todavia, o seu estado de confusão mental o impede de tomar decisões ou de levar adiante qualquer projeto, mesmo que seja o da sua própria morte. Em continuação, observa-se em seu relato, a alternância dos seus estados emocionais, no que diz respeito a conforto e desconforto perante a vida. Em alguns momentos, José sente-se bem ao invocar a figura do buraco, agora, com uma convicção que o faz anular a presença das outras pessoas.

Isso me deixa tão desconsolado, que eu tinha vontade de morrer. Mas outras vezes, em situação idêntica, era eu mesmo quem invocava sua presença como um último socorro, e então ficava contente por ele existir. Acontecia também de lembrar-me dele quando estava rodeado de pessoas, e essa lembrança era tão forte que apagava a presença das pessoas – como se elas, então, é que se tornassem lembrança (VILELA, 2003, p. 21).

Tem-se nesse isolamento a representação de um desejo de fugir da realidade, mesmo reconhecendo a impossibilidade de viver em sociedade sem sofrer influências do meio. No entanto, há, também, o “trânsito” e o “transpasse”, à medida que a atitude de isolamento, de José, entre idas e vindas ao buraco, implica, em contra partida, um desejo de convivência com o outro. Quando a reclusão ao buraco tornava-lhe a existência insuportável, José mostrava o buraco às outras pessoas, num pedido inconsciente para que alguém pusesse fim às suas angústias. Na verdade, essa atitude pode ser interpretada como um grito de socorro ou, em outras palavras, um pedido de ajuda.

Novamente instaura-se o conflito em que José, mesmo buscando ajuda, não vê, no auxílio do outro, elementos capazes de solucionar seus problemas. Mais uma vez, verifica-se em seu estado de alienado, certo consentimento, pois a ajuda do outro implicaria refletir acerca de sua própria condição. São flagrantes, nas atitudes de José, comportamentos semelhantes aos de personagens famosos de Sartre e Camus, dentre outros escritores e críticos fundadores do existencialismo sartriano. Como exemplo, pode-se citar Garcin – personagem principal do drama *Huis Clos*, de Sartre – e Mersault, de *L'étranger*, de Camus.

A atitude de fugir de suas responsabilidades e escolhas faz José aprofundar-se cada vez mais em seu estado de confusão mental, levando-o, definitivamente, a entrar pela primeira vez no buraco. Em um primeiro momento, o contato com o interior do buraco causa-lhe pânico, mas como aquele lugar simboliza um refúgio do mundo, José, aos poucos, passa a se sentir bem em meio à escuridão e ao isolamento.

Meu primeiro impulso foi o de fugir, mas não fugi: porque fiquei paralisado ou porque me dominei, não sei. Mas, não demorou, o pavor foi sumindo e dando lugar a uma espécie de familiaridade com o ambiente. Notei então o escuro de ali dentro, o frio das paredes, e essas coisas, que talvez fossem o que de início me havia apavorado, passaram a me agradar. Não a me agradar, mas a despertar a minha curiosidade, a interessar-me. Ainda com um certo receio apalpei as paredes: eram frias, úmidas. Cheguei até a cheirá-las: era o mesmo cheiro, mais forte, que eu já estava sentindo no ar ali dentro, cheiro de terra, um cheiro bom (VILELA, 2003, p. 22).

Tendo em vista que a tomada de consciência decorre de uma decisão única, solitária, compreende-se o grau de dificuldade de quem opta pelo caminho do autoconhecimento. Nota-se, que no decorrer da narrativa, o buraco faz parte do isolamento necessário para que José consiga voltar-se para si mesmo. Estar pela primeira vez dentro do buraco é um fato decisivo para que José possa compreender o rumo que tomariam suas atitudes a partir dali. Apesar de tê-lo cavado antes, somente naquela ocasião ele se dá conta do quanto aquele ambiente poderia ajudá-lo a se afastar das outras pessoas. O contato direto com a terra era o sinal de que agora aquele objetivo se realizaria.

Por mais assustador que possa parecer, o buraco, metaforicamente, aponta o caminho de uma possível “salvação”, entendida pelos existencialistas como a tomada de consciência, que não é súbita, tampouco ocorre em um passe de mágica. A consciência se constrói em face das experiências que possibilitam, ao homem, a “sutilização” dos canais de percepção, de sensibilidade e de inteligência superior. Sendo assim, de acordo com as reflexões existencialistas, o homem é o seu próprio Deus e o seu próprio criador, mesmo quando admitido como um ser em circunstância.

A terra pode ser considerada um elemento, simbolicamente, repleto de ambiguidades, representando, por um lado, um aspecto passivo e obscuro, haja vista existirem nela densidade, fixação e condensação suficientes para acolher um indivíduo que busca não ser incomodado – os mortos e, no caso de José, o enterrado vivo. Por outro lado, a terra-mãe, é, também, o elemento que propicia, aos seres, o seu nascimento e, em consequência, apresenta-lhes o palco dos futuros conflitos.

O ato de cavar indica a busca de mudança do estado de consciência do narrador-protagonista, por isso infere-se o ato de cavar o buraco como uma necessidade de tomar consciência de si e do mundo circundante. Esse propósito fará o narrador-protagonista considerar o buraco como seu *habitat*, inicialmente de aspecto estranho, mas, aos poucos, atrativo e condizente com seus objetivos: afastar-se do contato humano. Foi isso o que José experimentou pela primeira vez quando uma pessoa o chamou, procurando-o no quintal e ele permaneceu quieto no buraco, estratégia que deu certo, o que o levou a agir assim quando não queria falar com alguém.

A verdade é que, das pessoas que me cercavam, com quem eu lidava todo dia, a maioria me aborrecia, me desgostava, me cansava. Elas cansavam-me sobretudo por causa de uma coisa: elas falavam demais. Por que não conseguiam ficar em silêncio? Depois de estar com elas, como era bom entrar no buraco e ficar ali, naquele silêncio (VILELA, 2003, p. 23).

Após tal enunciado, pode-se questionar se José buscava o silêncio ou o mutismo. Ambos são simbolicamente diferentes e significativos, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2002):

O silêncio é o prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. [...] o silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Um marca um progresso; o outro, uma regressão (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 833 e 834)

Nem sempre alguém calado está em silêncio, pois mesmo não verbalizando nada, há, no interior do indivíduo, um redemoinho de vozes. José, por exemplo, está em silêncio para os outros, mas não para si mesmo, uma vez que se apresenta, interiormente, em convulsão. Se por um lado ele buscava o autoconhecimento, por outro ele queria pertencer a uma família, com uma mãe e uma namorada que, a todo momento, deixam marcas indelévels em suas experiências.

Por mais que se sentisse bem dentro do buraco, José percebeu a necessidade de continuar cavando-o mais, pois “o silêncio era muito frágil, e qualquer barulho mais forte lá fora vinha trincá-lo” (VILELA, 2003, p. 23). Além disso, as pessoas já haviam descoberto sua estratégia e chegavam à beira do buraco pedindo para ele sair. Outras começaram a compará-lo a um tatu, fazendo-o pensar na possibilidade de tornar tal comparação uma realidade.

Tatu, pensei; e se eu virasse mesmo um tatu? Aquelas pessoas me deixariam em paz no meu buraco, não viriam molestar-me. Eu não precisaria mais procurá-las, nem elas sentiriam a minha falta – quem iria sentir falta de um tatu? Aquela hora eu desejei de fato ser um tatu; mas nem de longe estava pensando nas coisas que viriam a acontecer. Pensei apenas que devia ser bom viver sozinho no escuro e no silêncio, longe das pessoas (VILELA, 2003, p. 23).

A representação do tatu pode ser vista como uma analogia àquele que busca o isolamento com o propósito de encontrar algum significado para sua vida, por isso, infere-se que, transfigurar-se em um animal pode representar a negação de sua própria identidade. Ao assimilar o discurso da vizinhança, José, progressivamente, vai assumindo uma nova identidade, no caso, a cada dia, a natureza do animal se sobrepõe à sua de indivíduo.

Como parte de seu assentimento no que tange à opinião dos outros, tem-se o início um processo de zoomorfização, em que José busca, na abertura de uma nova passagem – o buraco –, o caminho do isolamento irreversível. O narrador-protagonista, devido à supervalorização do buraco, chega, gradativamente, a metamorfosear sua própria imagem.

O ato de cavar se torna cada vez mais frequente. Os pedidos da mãe e da namorada – únicas pessoas que ele ainda tinha vontade de ver – de nada adiantavam e ele passou a sentir-se mal estando fora dele. Com essa atitude, começam a ocorrer as primeiras mudanças em seu corpo, em virtude do esforço de cavar, o que causava nos vizinhos uma mescla de espanto e riso.

[...] eu não podia mais ficar fora do buraco; sentia-me desambientado, doente, tudo me feria, me incomodava, a luz do sol queimava meus olhos como se fosse foto, os sons abalavam os meus ouvidos. Além disso, quando eu saía à rua, havia risinhos por todos os lados: “O tatu... o tatu...”, eles cochichavam – mas eu escutava como se estivessem gritando em meus ouvidos. Eles riam sobretudo por causa de minha corcunda, que me viera à força de cavar todo dia, e de meu rosto que fora se escurecendo e se afinando... Elas já quase não lembravam mãos humanas: eram negras, grossas, compridinhas e com unhas fortes e pontudas – eram mãos de tatu. (VILELA, 2003, p. 25).

Os sinais de transformação ou de adequação ao aspecto de tatu foram ficando mais evidentes com o tempo, fazendo José, em determinados momentos, não mais se dar conta de estar andando de quatro. A mãe, ao constatar essa mudança, além da perplexidade, demonstra sofrimento pelas transformações do filho. Sair daquela posição – de quatro – e ficar de pé era, para José, um grande esforço, além de buscar explicações que pudessem conter as lágrimas e o desespero da mãe. Justifica José:

Como explicar para ela que nem eu, nem ela, nem ninguém tinha culpa daquilo, que aquilo acontecera porque havia começado um dia, e havia começado por um simples acaso? E que tudo era assim porque havia começado assim, e que se tivesse começado de outro jeito, teria sido de outro jeito, mas que ninguém podia saber por que uma coisa começava desse ou daquele jeito, e que, mesmo que soubesse, isso não adiantaria nada porque a coisa já havia começado? (VILELA, 2003, p. 25)

Não há acaso para os existencialistas sartrianos, mas circunstância, como já observado. Por isso, a transfiguração de José em tatu é uma decorrência das transformações que já vinham ocorrendo em sua própria mente, haja vista que ela é quem comanda o corpo. A zoomorfização de José, portanto, corresponde à necessidade de enclausuramento que o acompanhava desde a infância. Foi necessário chegar ao fundo do

buraco, para que José pudesse ressurgir, ou seja, ele se fecha para, em seguida, alcançar o estado de consciência que, mesmo sendo momentâneo, produz os efeitos de uma iluminação. Da alienação na infância, José, de dentro do buraco, mergulha em ruminções acerca de sua existência, até atingir níveis de consciência que, em muitas ocasiões, se assemelham a *flashes*, iluminando seu caminho de buscas e trazendo-lhe certo apaziguamento para as angústias.

Quando José torna-se impossibilitado de exercer a sua liberdade de escolhas ele interrompe a comunicação com o mundo exterior, levando à interdição de uma passagem que significa o impedimento de revelações sobre suas experiências interiores. O narrador-protagonista decide interromper todos os contatos possíveis com outros sujeitos. Essa decisão contribui para a depreciação de sua imagem humana agora transformada, definitivamente, em tatu.

A consciência de animal torna-se imprescindível para as futuras atitudes de José que, por não mais encontrar sentido no convívio interpessoal, busca refugiar-se no buraco. Não apenas ele sabia de tal fato, mas sua mãe, após vê-lo andar de quatro e abraçá-lo, tinha consciência de que aquele seria o último abraço dado em seu filho.

Naquela noite ela faz o bolo que José mais gostava, mas ele não sentia mais o paladar, além da garganta estreita, que agora o impedia de comer como antes, os sabores e os cheiros, também adquiriram outros valores na vida de José. O pior para ele foi na hora de dormir, quando a mãe gostaria lhe dar a última bênção e ele, não querendo mostrar suas mãos modificadas pelo ato de cavar, contém-se, apesar de sentir vontade de fazer-lhe um último carinho.

Durante a noite, ele salta da cama e se refugia de vez no buraco. Inúmeras foram as tentativas, tanto da mãe quanto da namorada, para ele abandonar essa idéia, mas nenhuma surtiu efeito. A mãe passa a aceitar o fato e José não se sente mais parte do mundo dos seres humanos, vendo como única ligação entre ele e a mãe apenas as lembranças que possuía dela.

Entendendo as necessidades do filho, a mãe passa a deixar comida no fundo do quintal, para que ele pudesse se alimentar à noite. Era desejo de não mais ser visto por ninguém. Nesse ínterim, as visitas à beira do buraco se espaçaram, nem mesmo Maria – sua namorada – ia mais, apenas sua mãe ficava ali, sentada, pois mesmo não podendo vê-lo, sabia que ele poderia e vê-la, que sua presença o faria não se sentir sozinho.

Após permanecer por um bom tempo no buraco, abstendo-se de qualquer contato humano, José começa a sentir falta da voz humana, não para falar, mas para ouvir. Até nesta atitude ele demonstra passividade, pois a comunicação deveria vir do outro, aguardava a iniciativa do outro para comunicar-se, considerando que ele não gostaria de desencadear o diálogo, até mesmo porque sua voz, também, não mais existia. Ou seja, todas as possibilidades de comunicação verbal haviam sido eliminadas.

Depois que as pessoas deixaram de vir, comecei a sentir muito a falta de uma coisa que eu não sabia o quê, e então descobri: a voz humana... Tinha saudades de ouvi-la. E quando a ouvi de novo, foi como se ouvisse o som mais belo do mundo. Isso aconteceu numa noite em que, levado por essa saudade, aproximei-me sorratamente da área lateral da casa, para onde davam as janelas da copa, e fiquei, no escuro, escutando. Estavam lá várias pessoas: conversando, rindo, contando casos (VILELA, 2003, p. 28).

José, alimentado por esse desejo, durante as noites em que percebia visitas em casa, passou a se esconder embaixo da janela da sala para escutar a voz humana, sentia saudade do mundo ao qual um dia pertencera. Os mais simples assuntos lhe davam prazer; imaginava o gosto do café, pensava acerca dos mais variados temas, inclusive daqueles antes considerados banais, como, por exemplo, o clima, a noite, dentre outros e, por isso, ficava ali até a última palavra ser dita. Depois retornava ao buraco.

Essa postura do narrador-protagonista leva-o a cogitar sobre a possibilidade de abandonar a condição de tatu e retornar ao convívio humano. Mas, imediatamente, ele se depara com a impossibilidade de isso vir a acontecer. Segundo José, o desejo de retorno só existia, porque ele não pertencia mais aquele mundo, mas, se pudesse retornar, ele sentiria saudade do tempo em que era tatu.

Tive então uma insuportável saudade daquele mundo. Mas depois refleti que eu só senti isso porque não pertencia mais a ele, e que se eu pudesse de novo pertencer, se eu pudesse virar gente outra vez e estar ali, entre aquelas pessoas, desgosto e cansaço é o que eu sentiria – e talvez também saudades do tempo em que eu era tatu (VILELA, 2003, p. 28).

Verifica-se a presentificação do lado humano de José, quando ele sente saudade de escutar a voz do outro. A hesitação, em seu comportamento, decorre de um conflito já instaurado e demonstra que, à exceção dos santos, dos yogues, ou seja, dos iluminados, toda tomada de consciência ocorre em estágios. No nível humano, a dúvida sempre existirá, pois mesmo o sujeito ciente de suas ações vacila diante das escolhas, a consciência

humana ainda não se encontra desperta o suficiente; ela não é totalmente límpida para dar ao indivíduo a clareza de seus objetivos. E sendo assim, a lucidez é o limiar do seu contrário, a alucinação.

A necessidade de José se reconhecer é tão premente, que torna o buraco símbolo ou marca objetiva do inevitável. Nesse sentido, conclui-se que a modernidade do conto pode ser realçada pela não resolução dos conflitos do narrador-protagonista, uma vez que todos os sentidos possíveis a serem extraídos de sua leitura apenas sugerem ou induzem o leitor a reflexões acerca das questões suscitadas ao longo da narrativa.

### **5.3 – A crueldade das relações familiares nos contos “Amanhã eu volto” e “Luz sob a porta”**

*A velhice é a paródia da vida.*

Simone de Beauvoir

Dois contos distintos e duas mulheres – uma mãe e uma avó – além de suas experiências de vida, carregam a tradição da típica mineiridade: o costume de visitar uns aos outros. De um lado, a tentativa de preservação do passado, representada pelas atitudes das duas senhoras. De outro, o comportamento de um filho e de um neto que demonstram a falência das tradições e das relações afetivas. São histórias comuns, carregadas de múltiplas significações, quando comparadas, antes compartilhadas em toda sua extensão e profundidade. A falta desse compartilhamento é reveladora de um profundo mal-estar e de uma sensação de abandono que se assemelha ao medo da morte.

O conto “Luz sob a porta”, da obra *Tarde da noite*, focaliza uma situação quase banal, como a maioria das narrativas de Vilela. No desenvolvimento da narrativa, as ações da personagem principal – a mãe – são, na sua grande maioria, reveladoras de estados interiores conturbados, em face de expectativas não correspondidas ao longo de sua existência. Observa-se, por exemplo, a mãe, que no dia de seu aniversário de 60 anos, fica à espera do filho – Nelson – que, por sua vez, estava em uma festa com alguns amigos.

Por parte do filho, inicialmente, há uma tentativa de sair da festa, justificando sua necessidade de ver a mãe, mas os amigos tentam convencê-lo de que a visita poderia ficar para o dia seguinte. Assim, a partir da fala dos amigos, identifica-se uma representação do

olhar dos jovens sobre a problemática do velho na sociedade. Em épocas anteriores, encarado como sinal de sabedoria e virtude, hoje, o idoso é tratado, por grande parte da população, como um peso difícil de ser carregado, haja vista estar sempre a inspirar cuidados. A visão que se tinha do idoso no passado não condiz com o mundo contemporâneo que supervaloriza a agilidade, a rapidez, qualidades que, por si só, excluem o menos capacitado. Nesse sentido, o idoso será sempre o excluído, tendo em vista os entraves que a sua condição representa ao ritmo intenso da vida moderna.

- Vocês não compreendem.
- Complexo de Édipo...
- Não, você não vai embora não. Deixa sua mãe pra depois; que diabo, você está fazendo pouco caso de minha festa? Vou encher seu copo.
- Não, Maria.
- Deixa de onda, Nelson; enche o copo dele aí, Maria, pode encher.
- Cadê seu copo.
- Não, Maria, eu já estou indo.
- Poxa, você é casado com sua mãe, ou quê que é?
- Vocês não compreendem.
- Você tem medo de sua mãe te pôr de castigo?
- Tadinho, a mãe dele vai pôr ele de castigo (VILELA, 1999, p. 64).

A postura assumida pelos que compartilhavam a festa em que estava Nelson é de desdém, deixam, inclusive, transparecer certo deboche pelo fato de ele querer visitar a mãe. Com muito custo Nelson consegue sair da festa e chegar à casa da mãe, faltando apenas cinco minutos para a meia-noite. A mãe o havia esperado durante todo o dia e ainda estava acordada, uma vez que tinha “certeza” de que ele iria.

Interessante observar, na composição psicológica do personagem – o filho – que, vendo-se na obrigação de comparecer à casa da mãe, contradiz-se, ao demonstrar pouca ou quase nenhuma vontade de estar ali. Suas atitudes simplesmente reproduzem um comportamento social, no que tange aos seus rituais e etiquetas, pois, se houvesse um verdadeiro interesse pelo evento – aniversário da mãe – ele não teria aparecido para visitá-la, nos últimos cinco minutos que assinalavam uma data importante para ela. As suas atitudes reforçam a idéia de que ele apenas agia como se estivesse cumprindo uma rotina, nesse caso, ver a mãe no dia de seu aniversário, possivelmente eliminaria a culpa ou satisfaria a necessidade de ficar em paz com sua consciência.

Nelson dissimula ao introduzir uma conversação vazia de afetividade e de um real interesse pelos acontecimentos relativos ao dia-a-dia da mãe, nesse momento, disfarçando

um sentimento de remorso por tê-la deixado sozinha durante todo o dia. As dissimulações, no entanto, não eliminam o peso do dever de estar ali, diz Nelson:

- Eu queria vir mais cedo. Se eu tivesse vindo a senhora não precisaria ficar esse tempo todo me esperando.
- [...]
- Eu podia ter passado o dia com a senhora.
- Você quase não tem tempo, Nelson.
- À tarde eu tive; eu podia ter vindo.
- Você veio agora, já está bom.
- Se eu tivesse vindo, a senhora não teria passado o dia sozinha (VILELA, 1999, p. 65).

A mãe relata a Nelson, demonstrando insatisfação, o fato de não ter aparecido ninguém, Dulce, Rubens, Álvaro, nenhum daqueles que apareceram em anos anteriores como aponta este trecho: “– Comprei umas garrafas de guaraná, para o caso de vir alguém, mas não veio ninguém” (VILELA, 1999, p. 65). Observa-se que o único acontecimento daquele dia foi esperar o filho e ter arrumado uma costura.

Em princípio, a mãe não demonstra dúvidas quanto à visita do filho, comentando: “– Eu sabia que você viria”, mas, à medida que Nelson vai revelando seu remorso por não ter chegado mais cedo, deixado-a o dia todo sozinha, a mãe desvela seu verdadeiro sentimento de ansiedade, por esperar e não saber se ele realmente a veria no dia de seu aniversário. Por isso, ganham ênfase, nesse conto, os diálogos evasivos; a mãe não parece preparada para lidar com a possibilidade de o filho não mais ir visitá-la; somente aos poucos, ela consegue expressar seus sentimentos de forma verbal. Nelson, também, em suas estratégias de dissimulação, revela as mesmas fragilidades. É como se os dois, mãe e filho, estivessem a escamotear uma verdade dolorosa: desfizeram-se os laços, perderam-se, na contingência do dia-a-dia, os sentimentos de amor, afetividade, tão caros à relação mãe e filho.

Em *O ser e o nada* (SARTRE, 1997, p. 92 – 115), quando Sartre trata da *mauvaise-foi*, explica o mecanismo psicológico daquele que mente para o outro e para si mesmo e termina por confundir-se no jogo da dissimulação. Sartre ainda induz o leitor a pensar nos prejuízos que esse tipo de comportamento acarreta na formação do caráter do indivíduo e, por consequência, na sociedade, como é o caso de Nelson em relação à mãe e vice-versa.

Outro aspecto que pressupõe o abandono é o afastamento das pessoas queridas do idoso, no decorrer da narrativa, a mãe de Nelson relembra: “– O Álvaro? Há tanto tempo que não vejo o Álvaro, tanto tempo que não vem aqui... A gente vai ficando velha, os

outros vão se afastando.” (VILELA, 1999, p. 65), inferindo, então, certa consciência, da significação do papel do idoso perante a sociedade e a família, em especial, pois ao adjetivar-se como velha o filho tenta desdizê-la, apontando 60 anos como pouco, pois ela iria viver muito mais. Nesta fala, a mãe revela um desejo de não ter sua vida estendida por mais de 70 anos, haja vista reconhecer os problemas causados por uma pessoa idosa. Mas a atitude do filho resulta na dissimulação de não aceitar a visão da mãe e, nesse momento, tenta convencê-la a voltar a ter prazer em viver.

- Eu sei, mas eu não quero viver isso tudo. Depois de certa idade, a gente só dá trabalho aos outros. Não quero viver tanto assim.
- Mas eu quero, Mamãe.
- Setenta anos é muito; já basta. A gente começa a se sentir cansada, vai perdendo o gosto pelas coisas. Não quero viver muito tempo.
- Quer sim, Mãe. A senhora tem de querer (VILELA, 1999, p. 66).

As falas da mãe demonstram um sentimento de perda, por compreender como seria sua existência a partir daquela idade, reconhecendo a dimensão e a gravidade de sua situação no futuro. Nesse momento, identifica-se o absurdo existencial, a aceitação e o convívio com o imponderável, a iminência da morte.

Além da ansiedade da espera, o choro da mãe revela uma explosão de sentimentos semelhantes aos de um navegante que está à deriva, sem ter onde aportar. As bases, que pareciam sólidas, para a mãe, no caso as relações familiares, com o tempo, esfacelaram-se. As lágrimas indicam que ela, após essa purgação, passa a conviver com a possibilidade de o filho, assim como das demais pessoas, não mais aparecer para uma visita. Nesse sentido, comprova-se que na demora da chegada de Nelson, no dia do seu aniversário, encontravam-se implícitos todos os indícios dos acontecimentos que estavam por vir.

Por situação semelhante passa a protagonista do conto “Amanhã eu volto”, de *No bar*. Agora, ao invés de uma mãe de 60 anos a espera da visita do filho, tem-se uma avó de 90 anos recebendo, inesperadamente, o neto. As considerações pertinentes à estrutura do conto também remontam ao campo das ausências, do abandono, da rejeição e da espera da morte.

Logo no início da narrativa, o leitor toma conhecimento da estrutura mental, psicológica do neto fazendo conjecturas acerca do horário para ir embora da casa da avó: “O ponteiro grande no três: quando chegar no nove irei embora” (VILELA, 1968, p. 143). Na descrição de uma pessoa já quase cega e surda pela idade, assim como a mãe de Nelson, no conto anterior, o leitor identifica os mesmos elementos que caracterizam a

agonia existencial. Vivendo sempre à espera de alguém que nunca chega, a avó experimenta, aos 90 anos, a sensação de inutilidade da sua vida.

– Sua mãe me falou mesmo que você vinha aqui esses dias, mas já estava perdendo a esperança. Quanto tempo faz que você não vinha aqui? Precisa vir mais, conversar com essa sua avó rabugenta... Os outros netos parece que até já esqueceram que eu ainda estou viva. Os filhos estão sempre muito ocupados. Os vizinhos dão uma prosinha no portão e é só. E eu fico lá no quarto chocando (VILELA, 1968, p. 144).

A única pessoa com quem a avó tem um pouco mais de contato é Maria, sua empregada há vinte anos. Mas até por parte da ajudante, que deveria cuidar dela, percebe-se certa hostilidade, haja vista que, por diversas vezes e sem motivo aparente, a ajudante a humilha, ameaçando abandoná-la. O medo exacerbado, em face da ameaça de Maria, faz com que ela chore sozinha no quarto; em seguida, demonstrando arrependimento, Maria chora e se desculpa e, ainda, pede que não morra a única pessoa que ela tem no mundo. A atitude da ajudante, assim como em *As criadas*, de Jean Genet, remete o leitor a refletir sobre as relações de subordinação em que um manda e o outro é mandado. Nesse sentido, o comportamento, também dissimulado de Maria, ao invés de confortar a avó, causa-lhe pânico e insegurança diante da situação de impotência na qual a avó se encontra.

O neto também não demonstra muito interesse em estar na companhia da avó. A todo momento ele olha no relógio para saber se os trinta minutos destinados à visita já haviam passado. Durante esse tempo, a conversa é amena e aborda as coisas simples do cotidiano, mas, entremeando um e outro diálogo, ela relata o fato de alguns amigos terem morrido, além de dar ênfase ao fato de que os velhos estão todos morrendo.

Esse comentário demonstra o seu profundo mal-estar pelo reconhecimento de que também está caminhando para a morte. Pensando esta condição da avó pelo viés existencialista, tem-se, no destino, o verdadeiro significado da angústia, tendo em vista a impossibilidade de escolha diante da morte.

É necessário, no entanto, refletir sobre os sentimentos da avó ao pensar no futuro. Quando fala dos amigos já mortos, pousa sobre seu olhar uma nuvem negra, como se já soubesse que aquele também seria o seu destino. Suas expressões atormentadas acompanham gestos de quem está pedindo que alguém interceda em seu favor, amenizando a solidão que a acompanha em todos os instantes de seu monótono cotidiano.

Mesmo percebendo a situação da avó, o neto resolve não mais ficar em sua companhia, mas ao levantar-se para ir embora, ela o segura pelo braço, pedindo para ele

ficar e conversar mais um pouco. A justificativa é que tem estado muito tempo sozinha no quarto, sem fazer nada. Apesar do pedido insistente da avó, ele decide ir embora. Abraçando-a, dissimula, ao tentar reforçar a promessa de que irá voltar em breve. Esse gesto, no entanto, confirma a sua convicção de que essa promessa não será cumprida.

Depois dessa visita, um sentimento de tristeza se abate sobre a avó que, sofrendo o peso do tempo e a ausência dos familiares, lamenta a velhice e, sobretudo, a existência. Todos esses sentimentos permeados pela fina crueldade do neto que desdenha, não somente de uma pessoa, de um membro da família, mas dos seres humanos, de um modo geral, sobretudo dos menos favorecidos pelas circunstâncias. Sob essa perspectiva, o tema em questão ultrapassa em extensão e profundidade os problemas vivenciados pelos idosos, quando estes são abandonados pela família e sociedade.

Essas e outras narrativas de Vilela são exemplares no que tange à brutalidade com que os valores essenciais, humanos, vão-se rompendo e, com eles, o respeito pelo outro. Como consequência desse processo de degradação das relações humanas, o indivíduo perde todos os referenciais que, em primeira e última instância, tornaria a convivência, em sociedade, suportável.

#### **5.4 – Completude e incompletude no silêncio de “Dois homens”**

*Cada um de nós é o carrasco para os outros dois*

Jean-Paul Sartre

Em “O narrador pós-moderno”, quando Silviano Santiago problematiza a figura do narrador, de imediato, algumas conexões se estabelecem; como por exemplo, aquela que remete o leitor mais experiente a obra *A angústia da influência*, de Harold Bloom. Neste estudo, Bloom sugere, para a abordagem das produções contemporâneas, uma “crítica antitética”, ou seja, aquela que se distingue da crítica tradicional por pautar-se nas diretrizes estabelecidas pelo próprio texto. Nesse sentido, no conto “Dois homens”, de *Tremor de terra*, o narrador, responsável por conduzir a visão do leitor sobre a história contada, será o foco das reflexões a seguir.

A visão do narrador em terceira pessoa descortina uma cena em que dois homens estão sentados em uma mesa de bar, um frente ao outro. O que acontece, a partir daí, chega até o leitor por meio do olhar do outro – o narrador. As inferências acerca de quem são aqueles homens ou o que fazem na mesa do bar são todas decorrentes do narrador, que observa a certa distância. São muitas as conjecturas: se são parentes, há quanto tempo estão ali, o que fazem e por que o fazem e, ainda, por que estão em silêncio? Essa é, talvez, a pergunta que o narrador faz a ele mesmo e que mais o inquieta, haja vista que os dois homens permanecem, todo o tempo, em silêncio. A narrativa transcorre permeada pelo incômodo do narrador que, à sua frente, interpreta o silêncio dos dois homens.

Sendo assim, para uma abordagem crítica deste conto, faz-se necessário retomar algumas características do narrador, no que diz respeito aos sentidos atribuídos ao ver/olhar/enxergar/reparar; à questão diálogo e do monólogo; bem como problematizar as discussões acerca da alteridade e da comunicação no mundo contemporâneo, buscando o embasamento teórico no existencialismo sartriano.

Em “Dois homens”, o foco principal, que recai sobre o narrador, possibilita uma ampla reflexão sobre a pluralidade de interpretações para o silêncio. De acordo com as impressões do narrador, o silêncio pesa, incomoda, considerando que há desvios de comportamento na atitude dos dois homens. Para ele, considerando o lugar onde se encontravam, o normal, e, portanto, o culturalmente aceito, seria que desenvolvessem algum ato comunicacional, no caso, o diálogo. Convém frisar que esta é a opinião do narrador e, sendo assim, cabe a observação de Silviano Santiago (1989):

Tendo uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p. 39):

O espaço físico onde se encontra o narrador é privilegiado; permite-lhe ver, com distinção, tudo o que acontece à sua volta, inclusive todos os movimentos dos dois homens na mesa à sua frente. Mas, apesar de estar ali como espectador, aos poucos e, inexplicavelmente, algo se revela absurdo: o narrador, ao buscar, por meio de suas análises, uma interpretação plausível para o silêncio dos dois homens, na verdade espera encontrar respostas para um silêncio muito mais aterrador com o qual convive interiormente.

O silêncio que o incomoda, pode demonstrar a sua própria ruína existencial. A constatação desse fato seria, para o narrador observador, o fim das suas expectativas de vida e de convivência em sociedade. Ele olha e vê, mas não enxerga; se enxergasse, provavelmente, não repararia, do mesmo modo que faz quando infere sobre as atitudes dos dois homens. Em outras palavras, observa-se que o narrador projeta no outro – no caso, nos dois homens – a sua visão de mundo, profundamente arraigada aos valores morais e sociais já estabelecidos, além fazer projeções daquilo que, segundo suas concepções, estariam dentro da normalidade ou representariam o ideal.

Na perspectiva bakhtiniana o processo dialógico não nega a influência de múltiplos interlocutores na constituição da realidade do sujeito. Mesmo estando em silêncio, o diálogo interno pode ser um constante pulsar de vozes reveladoras de sentimentos provenientes dos contatos entre o eu e o outro. Portanto, falar não é a prova de que a comunicação se tenha instaurado, porque ela pode também se efetivar no silêncio.

Pelos olhares de Bakhtin, Paz e Ricoeur identificam-se, no processo de alteridade, indícios de que o eu existe em identidade e diálogo com os outros, sem os quais não poderá se definir. O incômodo causado pelo silêncio dos dois homens pode indicar uma necessidade de comunicação do narrador. Talvez ele busque uma identificação, um reconhecimento e, em virtude da ausência de um outro que o constitua como objeto do seu desejo, ele se angustia enquanto os dois homens compartilham, com serenidade, o mesmo silêncio que o incomoda.

Nesse sentido, também é possível estabelecer uma conexão com a máxima sartriana, do “em-si” e do “para-si”, em que cada indivíduo é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito, constituinte e constituidor das relações humanas e comunicacionais. Ou seja, o narrador observador, mesmo em primeira pessoa, constitui os dois homens, como objetos de suas análises. Talvez, nem imagine, como possibilidade, que os dois homens, poderiam, no exato momento, estar fazendo o mesmo em relação a ele.

Conclui-se, portanto, que o silêncio não indica inércia da atividade mental nem a paralisação das inúmeras vozes interiores do sujeito. Além de envolver grandes acontecimentos, o silêncio abre passagem para incomensuráveis revelações: a comunicação pode vir do silêncio, pois nem sempre o ato de falar confirma o diálogo. Em contrapartida, há entre indivíduos comunicações vazias de significação que se remetem a uma verborrêia ou a um tagarelar que não propicia qualquer reflexão.

Assim, para alguns, a reclusão é responsável por dar ao sujeito a condição ideal para suportar melhor uma existência absurda. Na dialética entre a liberdade de escolhas e o seu contrário, ou seja, as interdições, as impossibilidades, o indivíduo, ante a perplexidade dos acontecimentos, busca a reclusão. O absurdo, também tratado pelos existencialistas como *non sens*, relaciona-se ao fato de o sujeito conviver com o imponderável, que se traduz pela condição vulnerável de existir, contando sempre com a iminência da morte.

Convém frisar que, em nenhum momento, o narrador do conto diz estar acompanhado, conseqüentemente, ele, também, está em silêncio e, provavelmente, designa ao outro uma atitude que caberia a ele – desencadear uma comunicação. Para tanto, ele dá palavra ao olhar lançado ao outro para narrar o que a palavra não diz, sendo “impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem” (SANTIAGO, 1989, p. 48). Portanto, o narrador não se apresenta diretamente, revela-se, quando narra o encontro dos dois sujeitos no bar. Ele não consegue extrair, de seus pensamentos, o sentido que lhe falta para uma interpretação de sua própria interioridade, tampouco, pode atribuir a um outro essa tarefa, considerando que segundo o existencialismo sartriano, o homem é só e responsável por si mesmo e à medida que é responsável por si mesmo, torna-se responsável pelo outro.

Aquele que realiza na angústia sua condição de ser arremessado em uma responsabilidade que reverte até sobre sua derrelição já não tem remorso, nem pesar, nem desculpa; já não é mais do que uma liberdade que se revela perfeitamente a si mesmo e cujo ser reside nesta própria revelação. Mas, como sublinhamos no início desta obra, na maior parte do tempo fugimos da angústia na má-fé (SARTRE, 1997, p. 681).

Confirmando o já esperando, o narrador preocupa-se em “cuidar” do outro, ao invés de cuidar de si próprio. As projeções e inferências, quanto ao comportamento dos dois homens, refletem a sua atividade mental e suas concepções marcadas por sentimentos maldizentes, julgamentos preconceituosos, além de revelar a turbulência interior de seus próprios anseios.

Mais uma vez, retomando o estudo de Silvano Santiago (1989, p. 43), identifica-se nas atitudes do narrador a visão de quem “se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes”. Como conseqüência, verifica-se, a partir de uma busca de si mesmo por intermédio do outro, haja vista as diversas feitas aos dois homens indicarem a alienação ou a recusa do próprio

narrador de para defrontar-se com aquilo que, em si mesmo, é “falta”, “incompletude”, “incapacidades”, convertidas, no dia-a-dia, na angústia do existir.

Portanto, o incômodo causado pelo silêncio dois homens suscita uma necessidade premente de um diálogo irrealizado e irrealizável, considerando a solidão do narrador. A ele, restam as suposições de que os dois homens, coisificados pela falta de comunicação, encontram-se deslocados ou desviados dos padrões de normalidade concebidos. Quase que tartamudeando, o narrador reflete sobre os dois homens:

Há talvez uns quinze minutos já que os dois estão assim, sentados um frente ao outro, sem dizer e sem fazer nada. Sob a luz clara do bar, entre as outras mesas, cheias de gente, conversas e ruídos, eles dão a impressão de dois objetos sem nenhuma relação entre si e com o mundo ao redor, e que se acham ali por mero acaso, e que serão recolhidos com a garrafa, os copos e os pratinhos pelas mãos ágeis do garçom, que, não vendo neles nenhuma utilidade, os lançará ao lixo (VILELA, 2003, p. 70)

No trecho acima, a visão do narrador acerca da inutilidade do sujeito, compara-se com a inutilidade dos dois homens, considerados objetos descartáveis, haja vista serem recolhidos pelo garçom como restos que devem ser jogados ao lixo. Esse conto instiga no leitor a curiosidade e o interesse para melhor compreender o processo que envolve a inter-relação dos sujeitos no mundo contemporâneo, considerando a possibilidade de respostas para inúmeros questionamentos existentes acerca da incomunicabilidade do sujeito no contexto social. (até aqui)

Finalmente, a aparente simplicidade da temática deste conto, se reveste, ao final de várias leituras, de um alto índice de complexidade à medida que a suposta banalidade de um encontro entre dois homens em um bar, observado por um terceiro, no caso o narrador, promove uma profunda reflexão sobre o universo interior do homem moderno. Nessa narrativa, as relações interpessoais são tratadas como fatos corriqueiros em que os indivíduos se apresentam desidentificados de sua própria natureza. Como exemplo, as inferências do narrador, supondo que a relação entre os dois homens se tratasse de pai e filho, ao final recolhidos ao lixo, é exemplar de uma concepção do sujeito contemporâneo, desumanizado pelas circunstâncias.

## 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Hoje, Luiz Vilela é reconhecido como um dos maiores contistas da História da Literatura Brasileira, apresentando um estilo único e inegavelmente marcado pelo sentimento de humanidade e de pesar que permeia as mazelas mais íntimas do homem contemporâneo. Sua obra revela as inquietações do sujeito que sofre de angústia por se ver, constantemente, obrigado a tomar decisões e a fazer escolhas em um mundo de impermanências, marcado por relações precárias e sem sustentabilidade no mundo do ser que anseia completude.

Além da percepção de como a temática existencialista e outros elementos composicionais se articulam na obra de Luiz Vilela, este trabalho serviu para confirmar inúmeras expectativas e percepções advindas de leituras anteriores. Ao longo da pesquisa, análises mais profundas serviram para assegurar a pertinência das reflexões desenvolvidas, tendo em vista que tiveram seu fundamento teórico-crítico na bibliografia indicada.

Não se pretende concluir as reflexões sobre a obra de Vilela, haja vista que ela permite várias leituras e possibilidades de interpretação. No entanto, nestas considerações finais, tem-se por objetivo demonstrar os aspectos mais significativos da sua escritura, após análises mais detidas e mais acuradas. Tal empreendimento foi possível a partir do momento em que se identificou, como fio condutor de toda sua obra, um lastro existencial fundado na filosofia sartriana. Mesmo não sendo o objetivo deste trabalho seguir, com exclusividade, uma orientação filosófica, tornou-se praticamente imprescindível o estabelecimento de pontes entre o texto literário e o existencialismo sartriano. Assim, o terceiro capítulo realça o diálogo entre os contos de Vilela e o existencialismo de Sartre, evidenciando as conexões identificadas na análise dos contos.

Sendo assim, o objetivo foi buscar, em uma interpretação possível do “ser-em-si” e do “ser-para-si”, os pontos suscetíveis de articulação entre os indivíduos, tendo como referência os personagens que almejam alcançar um estado de consciência que lhes permita uma compreensão de si e do mundo e outros que, indiferentes ao processo evolutivo, no qual todos os seres humanos encontram-se submetidos, alienados, simplesmente, vivem o dia-a-dia. Os questionamentos decorrentes destas reflexões conduziram o leitor ao entendimento dos elementos tangíveis ao campo da liberdade e da escolha que, segundo Sartre, atua como responsável pela tomada de consciência do ser.

A confirmação da marca do existencialismo sartriano, como fio condutor que perpassa toda a obra de Vilela, também revela outros indícios de modernidade. Além de uma indiscutível evolução, observa-se, em sua obra, a presença contundente do diálogo, que, em primeira e última instância, confirma a maturidade do autor.

A respeito do gênero narrativo – conto –, as análises do espaço ficcional impuseram uma abordagem teórico-crítica acerca desta forma narrativa, visando a identificar na sua trajetória evolutiva o reconhecimento de como se configura no tempo. Portanto, recorreu-se ao estudo da estrutura do conto e de seus elementos composicionais, respeitando as suas distintas modalidades.

No que diz respeito ao histórico, observa-se certa dificuldade ao tentar uma definição de conto de forma a precisar a sua função e a sua estética narrativa. Por isso, consideram-se várias as suas possibilidades de classificação. Observou-se, por exemplo, que o estudo do conto não contempla critérios de quantidade em oposição à qualidade, isso é, não é a sua extensão que assegura a sua importância literária. Trabalhado desde tempos imemoriais, quando ainda era tido como narrativas orais, chegou-se à posição de que o conto passou pelas diversas áreas da história da literatura, ora tendo mais destaque, ora sendo tratado como um gênero menor, mas que assume na contemporaneidade o *status* de “grande forma literária”.

O aspecto mais relevante deste estudo foi a abordagem das características do conto de Luiz Vilela, cuja estrutura composicional enfatiza personagens complexos. Estes, a todo momento, induzem o leitor a reflexões acerca das relações humanas, em que o diálogo, como já foi mencionado anteriormente, ganha força, até mesmo por oposição. Ou seja, quando temática recai sobre o silêncio, a busca de sentido para o *non sens* do mundo continua a exigir interpretações plausíveis que tornem a existência suportável. Tanto os diálogos quanto os monólogos são recursos utilizados pelos personagens, que refletem sobre sua condição no mundo, sem consciência do significado de que o homem é um ser em circunstância.

Concluiu-se, também, que esta estrutura composicional enseja certa desconfiança **da** e **na** palavra que não se sustenta, por não traduzir a realidade e a falta de sentido que circunda a existência do sujeito contemporâneo. Os estados psicológicos e os processos mentais dos personagens, além de outros recursos, como a zoomorfização de José, no conto “O buraco”, externam o universo conturbado dos indivíduos, disseminam um

profundo mal-estar no leitor que, inevitavelmente, sente-se contaminado pelas experiências vividas pelos personagens.

Nas análises, comprovou-se a construção de personagens explicitamente mais densas, apresentando uma maior complexidade desde sua composição. Já em outros contos, há personagens que, em uma primeira leitura, remetem à simplicidade do “quase nada”, do “quase banal”, mas, subliminarmente, encontram-se configuradas em uma profundidade incomensurável, haja vista o caráter de humanidade a elas atribuído.

Foi possível, no decorrer deste estudo, confirmar tendências da narrativa contemporânea, que não mais se preocupa em focalizar “grandes temáticas”, com personagens muito bem delineados e um cenário propício ao desenvolvimento do enredo. Muito pelo contrário. Hoje, os autores procuram retratar o conflito e as contradições do sujeito contemporâneo, ressaltando suas idiossincrasias e sua insatisfação em face de si e do mundo circundante.

Nos contos, “Amanhã eu volto”, “Luz sob a porta” e “Dois homens”, por exemplo, há, por parte do narrador, a apresentação de cenas cotidianas, que, inicialmente, induzem o leitor a uma visão superficial da realidade. Em seguida, em uma leitura mais atenta, compreende-se melhor a complexidade intrínseca à narrativa, manifestadas nas dificuldades dos personagens em estabelecer a comunicação com o outro, bem como o compartilhamento de experiências vividas.

Em “O buraco”, de modo muito especial, essa narrativa, desde o início, o personagem se apresenta de forma complexa, tentando compreender sua própria condição humana. Transfigurado em tatu, ele é uma representação de estados interiores superpostos, indicadores de conflitos vivenciados ao longo da narrativa que refletem entraves estabelecidos pelo personagem com o mundo social, familiar e individual. Tal fato gera enorme confusão interior, pois o personagem não consegue conviver com outras pessoas, tentando o isolamento definitivo de qualquer contato humano.

Assim, interligado aos vários tipos de composição de personagens, um dos objetivos específicos deste trabalho, é contemplado à medida que se detectou como se desenvolve a questão do diálogo, não analisado como recurso gramatical, sintático e semântico, mas sob a perspectiva de um suporte filosófico existencialista da linha sartriana. Observa-se que o narrador, por trás dessas personagens – umas simples outras mais complexas – quer apontar a necessidade de amadurecimento do sujeito na contemporaneidade, propondo o diálogo como a “salvação” ou a “perda” do indivíduo.

Convém ressaltar que, muito embora não tenha sido o principal objetivo desta investigação problematizar o existencialismo sob a ótica da filosofia, como disciplina acadêmica, essa teoria foi inúmeras vezes retomada pela sua imprescindibilidade às análises literárias – objetivo maior – dos contos de Vilela. Além disso, essa teoria proporcionou um maior entendimento da constituição das relações interpessoais, observando como podem ser positivas ou negativas, desencadeando compaixão e respeito para com o próximo, independente da sua condição.

Outro acréscimo decorrente das teorias do existencialismo sartriano diz respeito à compreensão do indivíduo que, no mundo moderno, experimenta estados de ansiedade e de desconforto em face das relações precárias freqüentemente **(des)**encontradas na contemporaneidade. Fato este também observado em vários escritores da atualidade que tratam a questão do sujeito pelo mesmo viés apresentando por Luiz Vilela.

A perplexidade diante do acontecer do mundo ocorre em virtude dos fatos considerados banais. Como por exemplo, cita-se o conto “Uma namorada”, em que, superficialmente, a história apresenta um homem transtornado pela obrigação de encontrar uma namorada, mas diante da dificuldade de se relacionar com o mundo e com o outro, esse objetivo acarreta desalentos e frustrações.

Ainda sobre o diálogo, aliado ao existencialismo – que surge como uma percepção possível e favorável à análise crítica da obra de Vilela –, confirma-se o amadurecimento do fazer literário do próprio autor. Haja vista que só propõe o diálogo quem se sente capaz de escutar o outro, além de se dispor à interlocução. Atitude pouco observada na contemporaneidade, considerando que hoje, vivencia-se uma crise de expressividade em que as pessoas falam, mas ninguém ouve, tampouco se entendem. Por sua vez, os valores essenciais humanos, como a solidariedade e o amor ao próximo estão desaparecendo, até mesmo nas relações familiares, como retratado no conto “Amanhã eu volto” e “Luz sob a porta”.

Finalmente, tem-se no diálogo um recurso cuja importância tem sido relegada a planos secundários, devido à incompletude dos indivíduos que, em um tagarelar sem fim, demarcam seus territórios e sua forma de contato com o outro. A liberdade da qual cada indivíduo dispõe não conta mais a seu favor e, por ser utilizada, não para dizer, mas simplesmente para constituir o outro, objeto, ela marca o vazio de sentido que caracteriza o homem e a existência infernal.

## 7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Bibliografia de Luiz Vilela:**

VILELA, Luiz. **Tremor de terra** (contos). Belo Horizonte: edição do autor, 1967; 8. ed., São Paulo: Publifolha, 2003.

\_\_\_\_\_. VILELA, Luiz. **No bar** (contos). Rio de Janeiro: Bloch, 1968; 2. ed., São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. **Tarde da noite** (contos). São Paulo: Vertente, 1970; 5. ed., São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Os novos** (romance). Rio de Janeiro: Gernasa, 1971; 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Fim de tudo** (contos). Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

\_\_\_\_\_. **Contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978; 2. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

\_\_\_\_\_. **Lindas pernas** (contos). São Paulo: Cultura, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Inferno é aqui mesmo** (romance). São Paulo: Ática, 1979; 2. ed., São Paulo: Ática, 1983. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

\_\_\_\_\_. **O Choro no travesseiro** (novela). São Paulo: Cultura, 1979; 9. ed., São Paulo: Atual, 2000.

\_\_\_\_\_. **Entre amigos** (romance). São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Uma seleção de contos**. São Paulo: Nacional, 1986; 2. ed., São Paulo: Nacional, 2002.

\_\_\_\_\_. **Contos**. Belo Horizonte: Lê, 1986; 2. ed., São Paulo: Nankin, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os melhores contos de Luiz Vilela**. São Paulo: Global, 1988; 3. ed., São Paulo, Global, 2001.

\_\_\_\_\_. **O violino e outros contos**. São Paulo: Ática, 1989; 6. ed., São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. **Graça** (romance). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. **Te amo sobre todas as coisas** (novela). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_ **Contos da infância e da adolescência.** São Paulo: Ática, 1996; 2. ed., São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_ **Boa de garfo e outros contos.** São Paulo: Saraiva, 2000; 2. ed., São Paulo: Saraiva, 2001.

\_\_\_\_\_ **Sete histórias** (contos). São Paulo: Global, 2000.

\_\_\_\_\_ **Histórias de família** (contos). São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

\_\_\_\_\_ **Chuva e outros contos.** São Paulo: Editora do Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_ **Histórias de bichos.** São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_ **A cabeça** (contos). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_ **Boris e Dóris** (novela). São Paulo: Record, 2006.

#### **Bibliografia sobre Luiz Vilela:**

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** Seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRASIL, Assis. **A nova literatura III - O conto.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/MEC, 1975.

\_\_\_\_\_ "A nova literatura brasileira". In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.** Apêndice de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da literatura.** Rio de Janeiro e Brasília: José Olympio/INL, 1973. (Ver "O miniconto", p. 138).

CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro - São Paulo: Forense, 1969.

\_\_\_\_\_ **A leitura aberta.** Rio de Janeiro, Cátedra/INL, Brasília, 1978.

GOMES, Celuta Moreira. **O conto brasileiro e sua crítica.** (1941-1974). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.

GOMES, Duílio. **Um tremor na literatura: três décadas depois, Luiz Vilela fala de “Tremor de terra”, o livro que revelou seu talento de contista.** Estado de Minas, Belo Horizonte, 21 maio 1997a. Espetáculo, p. 5.

LINHARES, Temístocles. 22 diálogos sobre o conto brasileiro atual. José Olympio, 1973.

MACHADO, Ubiratan, *Jornal do Brasil*, 05. maio. 79. Para Jon M. Tolman. Introdução a **Brazilian Stories: 1956 – 1977.** USA: Fairleigh Dickinson University, 1984.

MAJADAS, Wania de Sousa. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela.** Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

MARTINS, Wilson. "Música de câmara", introdução a **Os melhores contos de Luiz Vilela.** São Paulo, Global, 1988.

MASSI, Augusto. "Variações em torno de Luiz Vilela", introdução a **Histórias de família,** de Luiz Vilela. São Paulo, Nova Alexandria, 2000.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária.** Rio de Janeiro – São Paulo: Forense, 1969.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela.** Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006.

SILVERMAN, Malcon. **Moderna ficção brasileira** (ensaios), tradução de João Guilherme Link. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

UDMILOVÁ, Pavla. **Alguns temas da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Nórdica/INL, Brasília, 1984.

### **Bibliografia geral:**

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** 2ª ed. [tradução coordenada e ver. Por Alfredo Bosi, com a colaboração de Maurice Cunio ... et al.]. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ASSIS, Machado. “Instinto de nacionalidade”, in **Crítica Literária.** Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson inc., 1937.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção superior).

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance).** 5ª ed. São Paulo: Annablume e Hucitec, 2002.

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. São Paulo: perspectiva, 1970.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo universitário, 2000.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**, colaboração de André Barbault ...[et al.]: coordenação Carlos Sussekind; tradução: Vera da Costa e Silva...[et al.]. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O demônio da teoria (Literatura e senso comum)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CAMUS, Albert. **O mito de sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa: organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DAHLET, Patrick. **Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito**. in. “Dialogismo e construção do sentido” / Beth Brait (org.). Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- FOULQUIÉ, Paul. **O existencialismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: 1955.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 8. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HUTCHCON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JOLES, André. **Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

JÚNIOR, R. Magalhães. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970.

\_\_\_\_\_. **Do barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PANIAGO, Paulo. **Frases matemáticas; Turbilhão de lâminas certeiras**. Correio Braziliense, 2 ago. 2002. Caderno Cultura.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

PERDIGÃO, Paulo. **Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa, tomo I**. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa, tomo II**. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa, tomo III**. Campinas: Papyrus, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano; NUNES, Benedito; FILHO, Domício Proença; LUCAS, Fábio; CÉSAR, Guilhermano; BARBOSA, Alexandre; MERQUIOR, José Guilherme; LIMA, Luiz Costa; SANTIAGO, Silviano e NOGUEIRA, Walnice. **O livro do seminário: ensaios, Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1982**. 1. ed. São Paulo: LR Editores, 1983.

SARTRE, Jean-Paul; FERREIRA, Virgílio. **O existencialismo é um humanismo**. 3. ed. Lisboa: Presença, s.d.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 12. ed. São Paulo: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril, 1977.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920 – 1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, s/d.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTOS, Wendel. **Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradutor: Gert Meyer, revisor técnico: Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hel do Brasil, 1977.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octávio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

VIEIRA, R. A. Amaral. **Sartre e a revolta do nosso tempo**. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

**8 – ANEXOS**

# Uma Namorada

O difícil eram as noites. De dia não havia problema, pois eu tinha o escritório: entrava no serviço às oito e saía para almoçar às onze; à uma hora entrava de novo e ficava até as cinco e meia, quando voltava para casa, e é então que começava o problema. No escritório eu tinha apenas que fazer o meu serviço, e felizmente havia sempre muito. Uma vez, não me lembro mais por quê, fiquei com medo de que viesse a faltar serviço um dia; mas não, não há esse perigo, o Doutor é muito procurado, e nunca faltará serviço.

razão, pois não conseguia pensar em nada. Caminhava para casa como um animal, por instinto. Então me deu um repente na cabeça: jogar-me na frente do primeiro loteação que passasse. Eu nunca pensara em suicídio antes; mesmo dessa vez não foi bem um pensamento, foi um impulso, e mal o tive, um loteação apontou na esquerda. Joguei-me à sua frente, mas ele, nem sei como, se desviou de mim, e fui esbarrar num poste. Fiquei ali meio atordado, agarrado ao poste, enquanto o chofer, que apenas diminuíra a velocidade, gritava para mim alguns nomes que se podem imaginar. Ele pensou que eu fosse algum bêbado. Na hora fiquei apenas espantado, como se tudo aquilo estivesse acontecendo com um outro e não comigo. Depois, à medida que o espanto foi passando, fui ficando alegre, cada vez mais alegre; vi que estupidez ia fazendo: suicidar-me; perder o escritório, minha máquina, o Doutor, perder tudo isso... Fiquei tão alegre que meus olhos umedeceram de lágrimas. Sentia-me infinitamente grato ao chofer, que me salvara a vida, e agora achava até graça nos seus xingatórios. Aquele loteação foi o princípio da minha cura. Em casa ainda voltei a lembrar-me do cinema e quase fiquei triste de novo, mas a certeza de que tudo havia acabado definitivamente, e eu não tinha mais nada a esperar, me trouxe a tranquilidade e pude dormir.

Os primeiros dias depois disso não foram fáceis. Às vezes, sem que eu percebesse, começava a pensar em Ana outra vez. Tive então que usar uma série de expedientes para que isso não acontecesse. Um deles, por exemplo, foi a mudança de meu trajeto para o serviço; como já disse, para ir no serviço eu tinha de passar em frente à casa dela: passei, então, a contornar o quarteirão. Mas o mais difícil era à noite: os casais de namorados, o cinema. Quanto a isso, adotei uma medida que foi muito eficiente. Já contei que não gostava de ler; pois como são as coisas: comprei uma enciclopédia em doze volumes e cheguei a ler três deles. Não que a leitura me

interessasse — não me interessava de modo algum —, mas é que, enquanto lia, o tempo ia passando e chegava a hora de dormir; era como o cinema antes. Quis também, um dia que senti meus olhos cansados de ler, comprar uma televisão. Tinha dinheiro para isso, mas fiquei com medo de que o vizinho — o morador do quarto em frente ao meu —, que não tinha televisão, como ele me falara um dia sem que eu lhe perguntasse, pois nunca perguntei nada a ninguém, soubesse disso e procurasse fazer amizade comigo para vir assistir aos programas em meu quarto. Desisti da televisão, e, em seu lugar, comprei um vidro de colírios, para usar quando a vista doesse.

Não cheguei nem a acabar com o vidro: uma noite resolvi sair para ver como me sentia, e, para surpresa e alegria minhas, não aconteceu nada do que eu temia; sentia-me outra vez como antigamente. Tinha ido a um cinema, e de repente percebi que estava prestando atenção no filme e não mais nos namorados. Vi então que eu já estava curado e que poderia ir ao cinema toda noite outra vez. Quando voltei para casa, empilhei os volumes da enciclopédia num canto, e lá estão até hoje, cobertos de poeira. As noites deixaram de ser um problema. Uma ou outra vez ainda reparava nos casais de namorados que via, mas era apenas o resto de um hábito, que desaparecia com o tempo; quando ia deitar, já não ficava mais relembando o que vira e ouvira: dormia logo, só acordando no dia seguinte, na hora do serviço; e no serviço não precisava mais de esforçar-me para me concentrar: depois daquele dia nunca mais errei na máquina. Em suma: minha vida voltou ao que era antes.

Quanto a Ana, depois disso só tornei a vê-la uma vez: estava com um rapaz de camisa esporte listrada, e como estavam de mãos dadas, vi logo que era seu namorado; devia tê-lo arranjado aqueles dias. Pensei então que se eu também usasse camisas esporte listradas, talvez eu tivesse se apaixonado por mim. Mas, claro, foi só o pensamento de um instante, e logo o esqueci.

Toda tarde, antes de fechar a porta e ir para casa, olho para as pilhas intermináveis de manuscritos que tenho de datilografar, e ao pensar que só ali há trabalho para uma vida inteira, sinto uma alegria indescritível e uma profunda gratidão para com o Doutor, que me arranhou esse serviço. Nunca lhe disse isso porque tenho vergonha, mas considero-o como um segundo pai. Não é só por ter me arranjado o serviço; é principalmente pelo modo como me trata: ele jamais conversa comigo, a não ser para dar ordens e informações a respeito do serviço. Isso é uma qualidade muito rara, pois, pelo que ouço dizer, os patrões geralmente gostam de conversar com os empregados, procuram saber de sua vida, o que fazem, do que gostam, essas coisas todas — e às vezes até fazem visitas, o que deve ser horrível. Mas esse medo eu não tenho, sei que o Doutor nunca me visitará; mesmo se souber que estou à morte, ele não me visitará; talvez mande alguém em seu lugar, mas ele mesmo não irá. Essa certeza me dá uma grande tranquilidade de espírito. Mesmo para as ordens ele fala cada vez menos, pois sabe que basta o modo como coloca os papéis sobre a mesinha para eu entender o que devo fazer com eles. Já houve dia em que, fora os cumprimentos da chegada e da saída, ele não me disse mais nem uma só palavra. É um homem extraordinário. Pena que eu tenha vergonha de dizer a ele que o considero como um segundo pai. Gostaria de dizer-lhe também que fizesse regime, pois é muito gordo, e as pessoas gordas acabam morrendo do coração; foi o caso de Tio Paulo, que morreu de repente em plena rua. Mas tinha medo de, com isso, ele começar a falar mais comigo e perder o que eu considero a sua maior qualidade.

Só duas vezes ele falou mais comigo. Uma foi logo no primeiro mês em que vim trabalhar para ele; ele disse: "Você é um datilógrafo perfeito; é como se fosse uma máquina." Não preciso dizer que isso me deixou quase tonto de alegria: foi o maior elogio que recebi em toda a minha vida. Nem consegui jantar direito esse dia, de

16

tanta felicidade. Ser um datilógrafo perfeito era a maior ambição de minha vida. E depois, eu sempre invejara as máquinas, que podem fazer durante anos uma mesma coisa, sem mudar; estou falando de máquinas boas, como é o caso de minha máquina de escrever, no escritório: ela nunca me falhou, e eu só falhei a ela três vezes, a mais grave das quais foi bater um e no lugar de um w; as outras duas foram com acentos. Três vezes. Depois disso não houve mais nenhuma vez, e acredito que não haverá mais. Fiquei tão contente com o que o Doutor disse, que, se não tivesse vergonha, eu lhe daria um abraço.

A outra coisa que ele me disse — mas isso foi bem depois — foi no Dia dos Namorados. Eu não sabia que aquele dia era o Dia dos Namorados, ele é que me falou, e então ele perguntou que eu ia dar de presente para minha namorada. Eu falei que não tinha namorada. Ele falou: "Achei que você tivesse." Depois falou: "Você não sente falta de uma namorada?" Eu respondi: "Não sei." Foi uma resposta meio esquisita, mas acho que foi uma resposta boa, pois ele não tornou a falar. Pelo menos foi uma resposta verdadeira, pois eu não sabia mesmo. Eu sempre pensava que como todo mundo tinha sua namorada, eu também acabaria por ter uma um dia, e não me preocupava com isso. Mas naquela noite comeci a me preocupar, e nas noites seguintes quase cheguei a detestar o Doutor por me ter feito aquela pergunta. Foi aí que as noites se tornaram um problema.

Antes era muito simples: eu jantava, deitava um pouco até as sete e meia para descansar, e então ia ao cinema. Nunca me faltaria cinema, pois a quantidade deles era maior que os dias da semana, e esse fato me dava um contentamento tão grande como quando olho para as pilhas intermináveis de manuscritos que tenho de datilografar. Depois do cinema vinha para casa, mas antes passava num bar e tomava um copo de leite; nunca bebidas alcoólicas, nem café, pois tanto um como o outro prejudicam os nervos, o que influiria no meu serviço.

17

Pela mesma razão é que não fumo, e é ainda por isso que sempre deito cedo.

Esqueci-me de dizer que nessa época eu já havia mudado para o apartamento. Antes eu morava numa pensão velha, de dois andares. O aluguel era barato, mas não é por isso que fui para lá: fui para lá porque foi a primeira pensão que encontrei. Eu morava no segundo andar, e para ir lá em cima havia uma escada de madeira que fazia muito barulho; foi por causa dela que mudei; não exatamente por causa do barulho, mas porque, deitado, eu ficava escutando as pessoas subindo os degraus e pensava que elas vinham bater em minha porta, embora eu não tivesse relações com ninguém na pensão e fora dela, a não ser o Doutor, mas já disse que ele nunca iria me visitar. Eu ficava num estado quase intolerável, meu coração batia muito e minhas mãos esfriavam. Só melhorava quando ouvia a pessoa entrando no quarto; mas logo outra aparecia, e tudo recomeçava. Eu só ia dormir pela madrugada. Resolvi então mudar-me para o apartamento, que é onde moro hoje. É um apartamento num edifício de dez andares; o meu fica exatamente no décimo. Não há escadas de madeira, os corredores são atapetados, e a fechadura é muito mais segura que a da pensão, além de ter um pega-ladrão. Se, portanto, alguém vier ao meu quarto na hora em que estou aqui — mas não há esse perigo —, será de repente, não escutarei aqueles terríveis passos subindo a escada e caminhando pelo corredor.

Bem; nessa noite foi diferente: fui a um cinema, mas, em vez de prestar atenção no filme, comecei a reparar nos casais de namorados que havia à minha frente. Alguns estavam mais juntos, as cabeças quase unidas; outros, sentados normalmente, e eu só percebia que eram namorados porque de vez em quando um olhava para o outro e dizia alguma coisa de um modo muito característico. Claro, eu sempre tinha visto esses casais, pois ia toda noite ao cinema, mas nunca havia reparado neles como agora.

18

Não era só no cinema: em qualquer lugar e qualquer hora do dia em que visse um casal de namorados, reparava neles, nos seus gestos, seus olhares, seus sorrisos, suas palavras, e à noite, deitado, ficava recordando tudo o que vira e ouvira. Custava a dormir. Comecei a perceber então que estava acontecendo alguma coisa nova comigo. Foi nessas ocasiões que quase cheguei a detestar o Doutor, pois sua pergunta é que provocara tudo. As noites tornaram-se insuportáveis para mim. Esforçava-me para não pensar naquilo, concentrar-me em outras coisas, mas era impossível. No serviço, tinha de fazer um esforço enorme para afastar aqueles pensamentos; depois de um certo tempo eu o conseguia, mas quando voltava para casa, quando chegava a noite, era horrível. A coisa foi virando obsessão. Sentia-me como se estivesse muito doente. Cheguei a um ponto em que não agüentei mais: tinha de arranjar uma namorada.

Pensei logo na moça que morava na esquina. Era uma moça muito bonita, de cabelos loiros; os olhos eu nunca conseguí saber se eram verdes ou azuis; tinha dia que eu achava que eram verdes, outro dia achava que eram azuis; pensei até que eles mudavam de cor, como já ouvi dizer que acontece com os olhos de certos animais. Ela chamava-se Ana. Lembret-me de que uma vez ela me sorria e pensei que talvez ela tivesse gostado do meu tipo. Para ir no serviço, eu tinha de passar em frente à casa dela todo dia, quatro vezes por dia, contando as idas e as vindas, e ainda havia as duas da noite: seis vezes, portanto. Tinha, pois, muitas oportunidades de vê-la. Às vezes eu a via mais de três vezes num mesmo dia, mas às vezes não a via nem uma vez, e quando isso acontecia, eu ficava um pouco triste. Não entendia bem é por que ela ora me cumprimentava, ora não cumprimentava, parecendo nunca me ter visto. Se fosse artimanha para fazer com que eu ficasse mais apaixonado por ela, estava perdendo tempo, pois eu já estava tão apaixonado, que não

19

podia ficar mais. O menor sorriso dela, o gesto mais insignificante, me encantavam ao extremo. A noite, deitado, eu relembra uma por uma todas as vezes em que a tinha visto, e nunca me cansava disso, podia ficar assim horas e horas. Costumava imaginar o nosso namoro, nós dois conversando, passeando, fazendo planos para o futuro, como fazemos os namorados. Sentia-me inteiramente feliz nesses instantes. Uma coisa que eu sempre imaginava também era de levá-la ao Doutor, para que ele ficasse conhecendo-a, quando ela fosse minha namorada. Só faltaria a alegria dele para completar minha felicidade.

Mas às vezes eu ficava bastante apreensivo também: é quando eu imaginava a coisa de certo modo mais próxima; como se, por exemplo, eu fosse começar a namorá-la na noite seguinte. Eu então pensava: que conversaremos? quê que eu falarei com ela? Era uma sensação muito desagradável e eu tinha de repente vontade de desistir e esquecer de tudo. Parecia-me uma situação terrível demais para eu enfrentar. E mesmo depois que esse primeiro dia tivesse passado: se, por exemplo, — e isso era perfeitamente certo que acontecesse —, ela me chamasse para ir a um baile e eu tivesse de dizer que nunca fora a um baile? Era horrível. Mas eu não parava aí: depois que tivesse vencido esses primeiros incidentes, e a coisa estivesse correndo bem, que conversariamos quando estivessemos juntos? Essa era a minha pergunta principal: que conversariamos? Pois, na verdade, eu só conhecia bem uma coisa e só dela poderia falar com prazer: a dactilografia, o meu serviço. Fora disso eu não sabia praticamente nada. Não ia às festas, não praticava esportes, não fazia quase nenhuma das coisas que um sujeito de minha idade normalmente faz. Ler também, eu quase não lia; quer dizer, lia diariamente os jornais, porque não havia outra coisa a fazer, mas as notícias que todo mundo comentava — uma revolução num país estrangeiro ou um foguete lançado ao espaço — não tinham para mim o menor interesse, eram como se fossem pura fantasia,

coisas que não existem. Admito como as pessoas podem se interessar tanto por essas coisas, discutir, e até brigar: dão-me a impressão de crianças grandes, que ainda acreditam em fadas e dragões. Mesmo quando era uma notícia sobre uma nova bomba mais poderosa que haviam feito, isso deixava, pelo que eu podia ver, muita gente preocupada. Por quê? Que diferença há entre morrer com a explosão de uma bomba e morrer com a picada de um inseto venenoso, por exemplo? Não é a mesma coisa? A gente não acaba morrendo de um jeito ou de outro? E além disso, a bomba é uma coisa tão fora do nosso alcance, quê que adianta a gente falar contra ela? É como escutei um sujeito comentando um dia na fila do cinema: noventa e nove por cento falam contra, vem o um por cento, fica doido, aperta um botão, e era uma vez o mundo. É isso.

Bem: havia o cinema, ao cinema eu ia sempre; mas não guardava os nomes dos artistas nem dos filmes — como iria interessar-me por isso? — e não sabia o que eu falar numa conversa. A única coisa mesmo de que eu poderia falar era do meu serviço; não do que eu dactilografava, do que o Doutor escrevia, pois, apesar de o ler enquanto dactilografava, era só com os olhos que o fazia e não com o espírito, e se, depois de pronto o serviço, me perguntassem o que eu dactilografara, eu não sabia responder com certeza. Não disso, pois, mas da dactilografia, do meu serviço, do ato de dactilografar, da minha máquina: sobre isso eu poderia falar horas seguidas, e o faria com prazer. Mas e ela? Se interessaria por isso? Como que uma moça bonita e alegre iria se interessar por conversar sobre dactilografia? Essas perguntas me deixavam tão deprimido, que havia momentos em que eu tinha vontade de chorar. Pensava então que eu estava desejando o impossível, o que nunca poderia ter, nunca, e que o melhor era desistir o mais cedo possível e jamais voltar a pensar nisso. Tinha até vontade de rezar; mas não cheguei a fazer isso. A última vez que rezei foi quando era criança; depois nunca mais rezei, não sei por quê.

Um pensamento me dava forças para continuar: eu estava disposto, se ela me namorasse, a mudar inteiramente minha vida. Com a ajuda dela, eu aprenderia tudo. Eu seria dócil e obediente como uma criança, e com a força de vontade e a aplicação que eu tenho — e que me permitiram ser o datilógrafo que sou —, tenho certeza que conseguiria tudo. Mesmo que ela, por qualquer razão, me pedisse para deixar o serviço, eu o faria; seria muito difícil para mim, nem preciso dizer, mas eu faria tudo por ela. Seria como se eu nascesse de novo. Penso que era esse o significado de um sonho que tive numa daquelas noites: eu estava no fundo de uma cisterna seca — por que será que sonho tanto com cisternas secas? — e então Ana apareceu lá em cima. Estava com um vestido branco; parecia ser um dia muito claro lá fora, pois o vestido e os cabelos dela até faiscavam. Ela olhou para dentro da cisterna e me viu, e então sorriu e me estendeu a mão. A cisterna era muito funda, e comecei a subir; mas acordei aí, e o sonho ficou interrompido. Achei ruim ter acordado e tentei dormir de novo para ver se reatava o sonho; dormi, mas o sonho não voltou, e quando acordei de novo, já era hora de ir para o serviço. Na noite seguinte, antes de deitar, fiquei pensando muito tempo nele, esperando com isso fazê-lo voltar durante o sono; mas ele nunca mais voltou.

Não disse ainda, mas uma das primeiras coisas que fiz foi observar se Ana já tinha namorado; observei durante muitos dias e descobri que não tinha. Depois disso tomei a decisão firme de dar o primeiro passo para o namoro, logo que tivesse uma boa oportunidade. Não a tive tão cedo. Houve um dia em que, ao ir para o serviço de tarde, cruzei com ela na rua; não havia quase ninguém no passeio, ela vinha sozinha, e pensei que aquela era a oportunidade, mas fiquei tão nervoso, tão sem jeito, que tudo o que fiz foi cumprimentá-la: ela ficou me olhando muito, tenho a impressão de que notou meu

nervosismo. Amaldiçoei-me pelo resto do dia e pensei de novo que o melhor era desistir de tudo. Fiquei num estado lamentável. Foi nessa tarde que bati aquele e no lugar do w.

No dia seguinte ainda estava assim, quando a grande oportunidade surgiu. Eu estava no cinema e então — eu já quase não prestava mais atenção nos filmes — a vi entrando com uma amiga e sentando-se duas fileiras à minha frente. Observei bem para ver se era ela mesmo; era, eu não iria confundir-la com outra. Meu coração começou a bater fortemente, eu tinha até a impressão de que a cadeira tremia e que a pessoa ao meu lado o percebia. Havia ao lado de Ana duas cadeiras vagas; era uma quarta-feira, e o cinema estava mais ou menos vazio. O filme tinha apenas começado. Tomei então uma decisão repentina: levantei-me e fui sentar-me na cadeira ao lado dela. Ainda hoje fico pensando quê que me deu na cabeça para fazer isso. Mas no momento não raciocinei nem nada: levantei-me e fui. Apesar de estar quase fora de mim de tanto nervosismo, notei bem o momento em que ela me reconheceu; não foi imediatamente, mas um pouco depois que me sentei. Não olhei para ela, mas percebi que ela ficou alguns instantes com o rosto voltado para mim, me olhando. Notei perfeitamente que ela me reconheceu. Então fiquei esperando o que ia acontecer. O que aconteceu foi bem diferente do que eu imaginara. Ela inclinou-se para a amiga e cochichou qualquer coisa que não ouvi, mas que notei ser sobre mim, e então as duas se levantaram e foram sentar-se noutra fila na frente. Foi o fim. Antes que o filme terminasse, com vergonha de que ela me visse na saída, fui embora. No dia seguinte encontrei-a na rua: ela vinha em sentido contrário ao meu e me viu; eu quis atravessar a rua, para não ter de passar por ela, mas, antes que o fizesse, ela já o tinha feito; foi melhor assim.

Antes disso houve outra cena, que não contei: foi depois que saí do cinema. Achava-me num tal estado em que nunca me achara antes, parecia-me ter perdido a

## O B U R A C O

Não sei como nem quando começou o buraco. A lembrança mais antiga que eu tenho de mim coincide com a mais antiga que eu tenho dele: eu cavando-o com os dedos. Mas então ele já existia, e não sei se era eu quem o havia começado ou outra pessoa. Ou, talvez, ele estivesse ali por simples acidente da natureza. De qualquer modo, me é impossível saber como foi antes dessa lembrança, nem adiantaria perguntar às pessoas mais velhas que eu, que estive ao meu lado nesse tempo: como elas iriam lembrar-se disso?

Nessa época eu devia ter três anos, e o buraco era um brinquedo, um modo de fazer alguma coisa, que eu encontrei àquela hora. Devo, nessa mesma idade e depois, nos quatro e cinco anos, ter cavado muitas vezes, ora porque não achava outra coisa para fazer, ora porque me cansava das outras coisas, e ora, enfim, porque era aquilo mesmo que eu queria fazer. Depois, já mais crescido, lembro-me do buraco tomando a forma arredondada, mas ainda raso, de poucos centímetros: encobriria no máximo os meus tornozelos. Nessa época eu ainda não havia entrado nele, ficava apenas cavando-o; mas já pensava nele como algo que pertencesse só a mim e a mais ninguém, e como algo secreto. Embora ele ficasse ali, no quintal, à vista de todo mundo, e as pessoas passassem ao seu lado e mesmo sobre ele, não deixava de ser meu e de ser secreto.

Às vezes Mamãe me via cavando-o e dizia: "Meu filho, deixa esse brinquedo, vai brincar na rua com os outros meninos." Mas, às vezes também, ela me via e não falava nada, não se importava,

e de certo modo até parecia achar bom: "Assim ele não vai para longe", dizia. Dizia, ainda, para os outros: "Ele gosta de brincar sozinho." Eu gostava também de brincar com os outros meninos na rua: brincava de pique, de bomba, de esconder, de bola, de soltar papagaio, de corrida, de biloca, de tudo. Mas às vezes eu deixava tudo isso e ia mexer com o buraco. Achava bom ficar ali, sozinho, longe de todo mundo. Até que chegava um ponto em que também me cansava do buraco, sentia-me triste, e tinha vontade de voltar para as pessoas, conversar, falar, ouvir.

Uma vez aconteceu uma coisa estranha: eu tive como que uma visão de algo pavoroso surgindo do buraco, e saí correndo feito doido para dentro de casa. Mas, depois, eu não conseguia saber o que me dera tanto medo, não conseguia ter nenhuma imagem. Mesmo assim, foi uma sensação tão horrível, que eu fiquei algum tempo sem voltar lá.

Fui crescendo, e o buraco, que eu cavava com certa regularidade, também. Já com meus onze anos, ele não era bem um brinquedo; eu não sabia por que o cavava. Talvez fosse apenas hábito: o buraco estava ali, no terreiro, e desde pequeno eu o vinha cavando.

E então foi como se, de repente, eu o visse pela primeira vez — como se ele nunca tivesse existido antes desse dia, quando fiz quinze anos. Foi uma sensação empolgante, mas também assustadora; fiquei maravilhado e, ao mesmo tempo, com medo. Na manhã desse dia eu estava alegre; mas, de tarde, não sabia se estava alegre ou triste, e de noite estava triste. De qualquer modo, uma coisa era certa: aquele buraco existia e era meu, inseparavelmente meu, tão meu que era como se ele estivesse não ali, fora, mas dentro de mim. Eu podia ignorá-lo, que ele estaria ali, continuaria ali como estava.

Ignorá-lo foi o que tentei de vez em quando nesses anos da adolescência. Às vezes, em casa ou na casa dos outros, entre pessoas, conversando, rindo, jogando, dançando, bebendo, eu me

esquecia dele, ou, se me lembrava, achava-o tão estranho que não podia acreditar que ele existisse. Mas chegava em casa, e bastava ficar um pouco isolado dos outros e em silêncio, que ele surgia dentro de mim, como uma serpente se erguendo no escuro. Isso me deixava tão desconchado, que eu tinha vontade de morrer. Mas outras vezes, em situação idêntica, era eu mesmo quem invocava sua lembrança como um último socorro, e então ficava contente por ele existir. Acontecia também de lembrar-me dele quando estava rodcado de pessoas, e essa lembrança era tão forte que apagava a presença das pessoas — como se elas, então, é que se tornassem lembrança.

Houve ocasiões em que eu escondia dos outros o buraco, numa espécie de medo e pudor. Ou, se me sentia muito triste por ele existir, mostrava-o para eles, na esperança de que dissessem ou fizessem alguma coisa para diminuir minha tristeza. Uns nem ligavam, outros davam conselhos, e alguns acabaram se oferecendo para me ajudar a tapá-lo. Algumas vezes aceitei essa ajuda; mas, na hora de tapar o buraco, eu recuava assustado: não, como que aquela pessoa, por mais que eu gostasse dela e ela de mim, poderia me ajudar a tapar o buraco, que eu tinha feito sozinho e que só eu conhecia perfeitamente? Não daria certo, ficaria um desses terrenos movediços, onde, de uma hora para outra, eu poderia me afundar, e, às vezes, comigo essa pessoa. Eu a abandonava — ou ela me abandonava — com lágrimas nos olhos: eu queria tanto aquela ajuda e a ajuda não poderia me valer. Isso custou-me muitas incompreensões: disseram que eu era orgulhoso, que eu desprezava os outros ou que eu não me importava com eles, e até que os odiava. Quanta incompreensão... Havia também os que diziam: "Deixa, deixa ele; ele não tem jeito..." Esses, pelo menos, eram mais compreensivos.

O buraco, somente eu poderia enchê-lo. Porque a essa conclusão eu havia chegado: o buraco estava ali e não adiantava esquecer ignorá-lo; o que eu tinha de fazer era enchê-lo. Foi o que ten-

tei, já rapaz, e não pude: cada pá de terra atirada dentro do buraco era como se fosse atirada dentro da minha boca. Eu não podia fazer aquilo, era como se eu estivesse me assassinando. Então desisti. Deixei a pá no chão e fiquei olhando desolado para o buraco — e, nesse estado, escorreguei e caí dentro dele.

No primeiro instante, tive um pavor horrível, como se eu estivesse cara a cara com a coisa de que eu, naquele dia da infância, tivera a visão; ali estava ela, visível e invisível, palpável e intangível. Meu primeiro impulso foi o de fugir, mas não fugi: porque fiquei paralisado ou porque me dominei, não sei. Mas, não demorou, o pavor foi sumindo e dando lugar a uma espécie de familiaridade com o ambiente. Notei então o escuro de ali dentro, o frio das paredes, e estas coisas, que talvez fossem o que de início me havia apavorado, passaram a me agradar. Não exatamente a me agradar, mas a despertar a minha curiosidade, a interessar-me. Ainda com um certo receio, apalpei as paredes: eram frias, úmidas. Cheguei até a cheirá-las: era o mesmo cheiro, mais forte, que eu já estava sentindo no ar ali dentro, cheiro de terra, um cheiro bom.

Depois de alguns minutos, a sensação de pavor havia desaparecido por completo, e eu sentia-me bem ali, perfeitamente à vontade, como se ali fosse realmente o meu lugar, o meu habitat. Era como um homem que, perdido na escuridão, vê de repente surgir à sua frente um pavoroso castelo mal-assombrado, e, emurrado por força estranha, caminha em sua direção, descobrindo, à medida que caminha e que as brumas vão se dissipando, que o castelo é a sua própria casa, onde ele deseja estar. Minha cabeça estava apenas a alguns palmos acima do nível da terra: mais um pouco, e o buraco me encobriria.

Esse pouco eu cavei no dia seguinte. Depois que cavei, entrei no buraco. Nessa hora uma pessoa me procurou no quintal, chamando por meu nome. Eu permaneci quieto e em silêncio no buraco, com a mesma sensação de quando, em criança, me

procuravam pela casa, chamando-me, e eu estava escondido debaixo da cama. Eu não gostava dessa pessoa e resolvi não responder; ela acabou indo embora. Repeti depois a experiência com outras pessoas: sempre dava certo. A verdade é que, das pessoas que me cercavam, com quem eu lidava todo dia, a maioria me aborrecia, me desgostava, me cansava. Elas cansavam-me sobretudo por causa de uma coisa: elas falavam demais. Por que não conseguiam ficar em silêncio? Depois de estar com elas, como era bom entrar no buraco e ficar ali, naquele silêncio.

Mas o silêncio ainda era muito frágil, e qualquer barulho mais forte lá fora vinha trincá-lo. Era preciso tornar o buraco mais fundo. Além disso, as pessoas que me procuravam já o haviam descoberto e então chegavam na beirada e pediam para eu sair; e, se eu me recusava, insistiam e ameaçavam jogar coisas dentro. Elas não tinham o menor respeito pelo buraco, e isso me dava mais vontade ainda de ficar dentro dele e de não me encontrar com elas.

"Você está parecendo tatu", me disse uma dessas pessoas. "Tatu é que fica cavando buraco assim. Desse jeito, um dia, quando você menos esperar, você está aí, virado num tatu. Olha suas mãos: sujas de terra..." Tatu, pensei; e se eu virasse mesmo um tatu? Aquelas pessoas me deixariam em paz no meu buraco, não viriam molestar-me. Eu não precisaria mais procurá-las, nem elas sentiriam a minha falta — quem iria sentir falta de um tatu? Aquela hora eu desejei de fato ser um tatu; mas nem de longe estava pensando nas coisas que viriam a acontecer. Pensei apenas que devia ser bom viver sozinho no escuro e no silêncio, longe das pessoas.

Para conseguir, pois, maior silêncio e menos claridade, continuei cavando o buraco. Às vezes eu levava água e comida e passava o dia inteiro cavando-o. Quando me cansava, parava de cavar e ficava lá, à toa, sem fazer nada, apenas sentindo o silêncio, o escuro, o cheiro da terra — aquele cheiro que eu achava

tão bom. Às vezes acontecia de chegar gente me procurando; curvavam-se sobre o buraco, mas ele já estava muito fundo para que pudessem enxergar. Então gritavam: "Zé, você está aí?" Eu não respondia. "Zé, ô Zé; sou eu, Maria." Maria era a minha noiva. Eu não respondia, mesmo com ela. Então havia um silêncio, que eu percebia ser o da pessoa esperando ainda que chegasse lá em cima algum som de baixo; mas eu ficava bem quieto. Então o silêncio voltava a ser o de antes: a pessoa tinha ido embora. No começo, esse silêncio era de um tipo, depois ficou de outro (eu estava virando especialista em silêncios, distinguia milhares de tipos diferentes). No começo era o silêncio de quem espera, apenas espera um som e depois pensa: "E, ele não está aí mesmo não." Mas depois, quando ficaram sabendo que eu passava ali quase o dia inteiro, quando sempre me viam indo para o buraco, esse silêncio era o de quem espera desconfiando e pensando: "Ele está aí, sei que ele está aí, e não quer responder." E então eu quase respondia; principalmente quando essa pessoa era Mamãe ou Maria. Quando eu saía do buraco, a primeira coisa que fazia era ir procurá-las.

Mamãe um dia disse: "Meu filho, você não está exagerando? A gente pode gostar de ficar dentro de um buraco e de cavar; mas tanto assim? Na vizinhança já andam falando. Um dia desses eu vinha na rua, quando escutei uma moça atrás de mim falando com outra: 'Aquele ali é a mãe do tatu', ela disse. Você acha que isso é uma coisa agradável de uma mãe ouvir? Você é meu filho, não quero que te chamem de tatu, você não é tatu, você é gente, não é tatu" — e ela disparou a chorar. Tive tanta pena dela esse dia, que eu prometi não voltar mais ao buraco.

Mas a promessa durou pouco: eu não podia mais ficar fora do buraco; sentia-me desambientado, doente, tudo me feria, me incomodava, a luz do sol queimava os meus olhos como se fosse fogo, os sons abalavam os meus ouvidos. Além disso, quando eu saía à rua, havia risinhos por todos os lados: "O tatu... o tatu...".

eles cochichavam — mas eu escutava como se estivessem gritando em meus ouvidos. Eles riam sobretudo por causa de minha corcunda, que me viera à força de cavar todo dia, e de meu rosto, que fora se escurecendo e se afinando. E era por isso que eu só andava com as mãos enfiadas nos bolsos, e mesmo em casa, na hora de usá-las para alguma coisa — para comer, por exemplo — eu me trancava no quarto. Elas já quase não lembravam mãos humanas: eram negras, grossas, compridinhas e com unhas fortes e pontudas — eram mãos de tatu.

Num daqueles dias em que, ao sair à rua, eu ouvira as pessoas falando e rindo de mim, cheguei em casa tão deprimido que, sem reparar, comeci a andar de quatro. Mamãe deu um grito, e só aí eu percebi a coisa. "Meu filho!", ela disse e veio correndo me abraçar. Ao levantar-me para ela é que percebi que eu estava de quatro; tive de fazer um esforço enorme para acabar de me levantar e para, depois, manter-me de pé. "Que mal fizemos para merecer essa desgraça?", ela chorava, me apertando em seus braços. Como explicar para ela que nem eu, nem ela, nem ninguém tinha culpa daquilo, que aquilo acontecera porque havia começado um dia, e havia começado por um simples acaso? E que tudo era assim porque havia começado assim, e que se tivesse começado de outro jeito, teria sido de outro jeito, mas que ninguém podia saber por que uma coisa começava desse ou daquele jeito, e que, mesmo que soubesse, isso não adiantaria nada porque a coisa já havia começado? Mas isso era muito difícil para ela entender, e eu fiquei em silêncio, deixando simplesmente que ela me abraçasse. Era doloroso; ela pressentia que era a última vez que me abraçava assim.

De noite ela fez um bolo de chocolate, que era o bolo de que eu mais gostava; tudo como se soubesse que era a última vez. Eu comi para que ela se sentisse feliz, mas já não achava mais graça em comer bolo. Além do mais, eu tinha de comer aos pedacinhos para o bolo passar na garganta e eu não me engasgar. O

mais duro foi na hora de deitar: ela queria me dar a bênção, mas eu não queria tirar as mãos dos bolsos, para ela não ver em que tinham se transformado. Eu também queria fazer-lhe um carinho de despedida, mas tive de me conter. E ela contentou-se com me abraçar apenas — não perguntava o motivo das mãos nos bolsos, com medo de magoar-me. Apertou-me contra ela: "Meu filho, vai dormir em paz; o mundo pode te voltar as costas, mas sua mãe nunca te abandonará." Pobre Mamãe: eu é que a abandonei.

Nessa mesma noite, tão logo escutei o ressonar no quarto dela, saltei da cama e, deslizando de quatro — eu já não conseguia ficar nas duas pernas —, atravesssei a casa, fui para o quintal e entrei no buraco.

De manhã Mamãe veio. Começou a dizer qualquer coisa, mas de repente se interrompeu, houve um silêncio, e então ela caiu num choro desatinado. Não compreendi logo por que aquela mudança súbita; depois é que eu compreendi: eu devia ter deixado rastro na terra e, por ele, Mamãe devia ter visto as minhas transformações, transformações que eu vinha ocultando dela e dos outros. Aquele choro me doeu no coração, mas eu fiquei quieto no fundo. O que eu podia fazer? Não podia aparecer para ela, o que, além de não adiantar nada, só iria piorar a situação. Não podia fazer nada. "Volta, meu filho; sou eu, sua mãe. Vem para casa. Ai é tão escuro, tão frio; você vai resfriar, pode ficar doente. Vem para fora..."

Mãe é mesmo uma coisa... Nem eu virando tatu, ela deixava de me querer. Até pelo contrário: parecia que ela me queria mais ainda, como querem as mães aos filhos doentes. E se eu tivesse me transformado numa tesma, decerto mais ainda ela me amaria... Mas era estranho o que eu ia sentindo enquanto ela me falava. Ao mesmo tempo que eu sentia dó dela, eu pensava: seu filho? sim, seu filho, porque nasci dela; mas o que ainda tenho de comum com ela? sou um tatu, gosto é de ficar aqui, no escuro e no frio, sozinho; sou diferente dela, meu mundo é diferen-

te, não tenho mais nada a ver com seu mundo, só a memória me liga a ela. Eu sentia quase irritação: "Você vai resfriar"... Resfriar como, Mãe? Eu sou tatu: tatu resfia?

Depois foi Maria: chorou também, pediu que eu saísse, que não podia viver sem mim, que ia se matar etc., todos esses lugares-comuns das mulheres apaixonadas. Eu tinha vontade de gritar, bem alto: "Eu sou tatu, Maria; vai embora, me deixa em paz; tatu vive é no buraco, aqui é que é meu lugar; vai embora, eu não tenho nada com vocês, vocês são gente, eu sou tatu!" Tinha vontade de gritar isso, bem alto; mas eu era tatu, não tinha mais voz. Continuei quieto, no fundo, até que Maria, depois de prometer tudo, inclusive entupir o buraco (era desespero de amor, ela não faria isso), e depois de chorar muito, como se eu estivesse morto (e para eles eu estava realmente morto e o buraco era como se fosse o meu túmulo), foi embora.

Nos dias seguintes, Mamãe e ela, e depois meus amigos mais chegados, sempre vinham ao buraco e diziam toda espécie de coisas para me tirar dele. Mas era inútil. Fazer, eles não podiam fazer nada. Se quisessem, por exemplo, alargar até o fundo o buraco com máquinas — o que seria um serviço monstruoso — para que pudesses me pegar, seria trabalho perdido, porque eu poderia em pouco tempo furar outro buraco e penetrar pela terra em outra direção. Eles deviam ter pensado isso. Além de que seria um negócio absurdo: tanto trabalho para pegar um tatu? Só a dor de uma mãe inconsolável ou o desespero de uma noiva abandonada poderiam fazer isso. Mas Mamãe foi se consolando com o fato de saber que eu ainda estava vivo, e Maria, por razões que eu depois viria a saber, foi deixando de vir.

A essa altura, devido à fome, eu havia cavado um pequeno túnel cuja saída dava para um lugar abandonado do quintal, longe do buraco. Saía à noite, à procura de alimento. Mamãe devia ter visto os meus rastros e calculado o que se passava; e então começou a deixar, todas as noites, um prato de comida no

fundo do quintal. As mães entendem tudo: ela escolhera o fundo do quintal porque entendera que eu não queria ser visto por ninguém — nem mesmo por ela. Ainda assim, o filho que ela amava estava ali e precisava dela. Só que ela não podia tocá-lo com as mãos, nem vê-lo, e menos ainda ouvi-lo.

As visitas começaram a se espaçar. Maria não voltou mais. Só Mãe vinha. Vinha e ficava à beira do buraco, muda, olhando para dentro. Às vezes sentava-se no velho toco de árvore ao lado e ficava horas assim, olhando. Do fundo, quieto, eu a via, mas ela não podia me ver. Talvez ela sentisse que eu estava vendo-a e ficasse ali para isso, para que eu a visse e não me sentisse sozinho.

Depois que as pessoas deixaram de vir, comeci a sentir muito a falta de uma coisa que eu não sabia o quê, e então descobri: a voz humana. Era dela que eu estava sentindo falta; não para falar, mas para ouvir. Tinha saudades de ouvi-la. E quando a ouvi de novo, foi como se ouvisse o som mais belo do mundo. Isso aconteceu numa noite em que, levado por essa saudade, aproximei-me sorrateiramente da área lateral da casa, para onde davam as janelas da copa, e fiquei, no escuro, escutando. Estavam lá várias pessoas: conversando, rindo, contando casos. Tive então uma insuportável saudade daquele mundo. Mas depois refleti que eu só senti isso porque não pertencia mais a ele, e que se eu pudesse de novo pertencer, se eu pudesse virar gente outra vez e estar ali, entre aquelas pessoas, desgosto e cansaço é o que eu sentiria — e talvez sentisse também saudades do tempo em que eu era tatu.

Fiquei ali muito tempo, até que as pessoas se despediram e Mãe ficou só. Então voltei para o buraco. Depois disso, eu sempre rondava a copa à noite para ver se havia gente conversando, e, se havia, eu ficava ouvindo até que a última palavra fosse dita por alguém. E não era mais só a voz que me encantava: era tudo o que diziam, mesmo coisinhas como "hoje está quente", "o cafezinho está gostoso", "amanhã tem feira"...

Foi numa dessas noites que eu fiquei sabendo por que Maria não voltara mais: ela tinha ficado noiva de um tal João não sei do quê. Quando escutei isso, senti uma pontada no coração e uma enorme tristeza. Mas logo voltei a mim e pensei: diabo, o que eu quero? por acaso queria que ela continuasse minha noiva? Acabei achando a idéia divertida, e pensei numa manchete de jornal assim: "Mulher, apaixonada por um tatu, mata-se." Seria engraçado...

## DOIS HOMENS

Os dois homens estão sentados à mesa do bar. O mais novo deve ter uns trinta anos; é gordo, cabelo cortado baixo, camisa esporte. O outro, já velho, de cabeça branca, é magro e está de terno e gravata. Olhando bem, vê-se que têm traços comuns: devem ser pai e filho.

Estão sentados um frente ao outro. Na mesa, forrada de branco, há uma garrafa de cerveja vazia, copos vazios e pratinhos sujos, com talheres e com guardanapos de papel embolados. Acabaram de comer há algum tempo. Depois disso, devem ter palitado os dentes, o velho ocultando educadamente o palito com a outra mão, ou então, não tendo dentes, ficado a observar o filho palitando sem o recato com que ele o teria feito.

Mas isso o velho teria apenas observado, sem fazer alguma reflexão, como, por exemplo, que os tempos mudaram e os costumes de seu filho não são mais os seus e que ele está velho. Não, ele não tem o ar melancólico de quem tivesse pensado essas coisas, ou outras semelhantes, que tivessem como causa o filho à sua frente. Ele teria apenas observado, apenas olhado, como agora olha na direção da porta de entrada do bar, sem que pareça estar pensando nela. Na verdade, é difícil imaginar o que ele está pensando, pois ele parece não estar pensando em nada — parece não estar pensando. E parece também não estar olhando para coisa alguma: seus olhos estão abertos e seu rosto está voltado na direção da porta — mas não parece haver nada ligando-o à porta ou a outra coisa fora a porta. Há já algum tempo que ele está assim, imóvel, sem fazer nenhum gesto, sem nada nele que se mexa.

Em frente, o filho, que, depois de palitar e largar o palito no pratinho, deve ter firmado o cotovelo na mesa, segurando o queixo com a mão espalmada, e assim até agora está. É uma posição que se diria de cansaco ou tristeza, mas o rosto não expressa nem uma coisa nem outra: como o do velho, seu rosto não expressa nada, e ele também parece não estar olhando para nada.

Há talvez uns quinze minutos já que os dois estão assim, sentados um frente ao outro, sem dizer nada e sem fazer nada. Sob a luz clara do bar, entre as outras mesas, mesas cheias de gente, conversas e ruídos, eles dão a impressão de dois objetos sem nenhuma relação entre si e com o mundo ao redor, e que se acham ali por mero acaso, e que serão recolhidos com a garrafa, os copos e os pratos pelas mãos ágeis do garçom, que, não vendo neles nenhuma utilidade, os lançará ao lixo.

## Luz sob a Porta

- E sabem qué que o cara fez? Imaginem só: me deu a maior cantada! Lá, gente, na porta de minha casa! Não é ousadia demais?
- E você?
- Eu? Dei telogo e bença pra ele; engraçadinho, quem que ele pensou que eu era?
- Que eu fosse.
- Quem tá de copo vazio aí?
- Vê se baixa um pouco essa eletrola, quer pôr a gente surdo?
- Você começou a me falar aquela hora...
- Kafka? Estou lendo *O Processo*. Delirando. Kafka deixa a gente angustiada.
- Já passei minha fase de Kafka. Estou lendo agora é Sartre; *O Muro*, já leu? Bárbaro.

62

- Gosto mais de *A Náusea*.
- Vocês não vão dançar?
- Tominho, põe os Beatles.
- Escuta essa aqui, gente, escuta só essa aqui, é o máximo; conta, Guido, conta aí...
- Vocês não conhecem? a das duas bichas fazendo tricô?...
- Onze e vinte: já vou.
- Você está doído? Agora que a festa começou, agora que está ficando bom; aquelas duas ali que chegaram, viu só que material?... Agora que a coisa está ficando boa, e você vai embora? Pra que essa pressa?
- Já te falei, é aniversário de minha mãe, preciso ir lá.
- Você vai deixar isso tudo aqui?
- É aniversário dela; não fui lá ainda.
- Você vai amanhã. Será que ela vai morrer se você não for hoje?
- Você não compreende; ela deve estar lá me esperando; eu nunca deixei de ir.
- Você está é com algum macete aí fora e não quer contar. Onde já se viu sair de uma festa dessas pra ir na casa da mãe?
- Qual foi o galho aí, gente.
- A mãe do Nelson.
- Quê que houve com sua mãe, Nelson; ela está doente?
- Ele está dizendo que vai embora; é aniversário dela, ele vai lá. Eu disse pra ele que...
- Embora? De jeito nenhum. Não tem nem uma hora que você chegou aqui.
- Preciso dar uma chegada lá, Maria, é aniversário dela, não fui lá ainda.
- Essa hora? Sua mãe já está dormindo.

63

— Não está não, eu sei.  
 — Te garanto. Mais de onze horas. Você vai lá amanhã.  
 — Vocês não compreendem.  
 — Complexo de Édipo...  
 — Não, você não vai embora não. Deixa sua mãe pra depois; que diabo, você está fazendo pouco caso de minha festa? Vou encher seu copo.  
 — Não, Maria.  
 — Deixa de onda, Nelson; enche o copo dele aí, Maria, pode encher.  
 — Cadê seu copo.  
 — Não, Maria, eu já estou indo.  
 — Poxa, você é casado com sua mãe, ou quê que é?  
 — Vocês não compreendem.  
 — Você tem medo de sua mãe te pôr de castigo?  
 — Tadinho, a mãe dele vai pôr ele de castigo...  
 Ao sair do táxi, olhou as horas: cinco para meia-noite. Havia luz sob a porta, ela estava esperando-o.  
 — Eu sabia que você vinha.  
 — A senhora não devia ter-me esperado até essa hora, Mamãe, já é tarde; eu viria amanhã.  
 — Não estou com sono. E, além disso, eu tinha certeza que você vinha. Você nunca deixou de vir. Sentado à mesa, a mãe sorria feliz para ele.  
 — Veio mais alguém aqui? — ele perguntou.  
 — Encontrei com a Dulce na porta, ela lembrou e disse que vinha, mas não veio: decerto tornou a esquecer. Pensei também no Rubens; ele sempre vinha, o ano passado mesmo ele veio; mas dessa vez ele também não apareceu, não sei por quê.  
 — Quer dizer que a senhora passou o dia sozinha?  
 — Passei, mas não teve importância; eu arranjei uma costurinha para fazer. Pensei que você vinha de tarde

e fiquei te esperando; toda hora que ouvia passos no corredor, eu pensava que era você; mas depois passou a tarde e como você não veio, eu pensei que tinha você deixado para vir de noite.  
 — Eu queria vir mais cedo. Se eu tivesse vindo a senhora não precisaria ficar esse tempo todo me esperando.  
 — Não estou com sono; gente velha não tem muito sono.  
 — A senhora não é velha — beliscou de leve a mão dela, num carinho. — Já falei que a senhora não é velha: a senhora é um broto, viu? Não fale mais que é velha.  
 A mãe sorriu.  
 — Comprei umas garrafas de guaraná, para o caso de vir alguém; mas não veio ninguém... Quer tomar uma? Fiz também daqueles biscoitinhos que você gosta...  
 Ela foi buscar.  
 Encheu o copo dele.  
 — E a senhora, não vai tomar?  
 — À noite não gosto de comer.  
 — Segunda eu vou trazer um presente pra senhora, hoje de manhã não tive tempo de comprar.  
 — Incomoda não; eu sei que você não anda bom de dinheiro; e eu também não estou precisando de nada. Meu presente é você ter vindo...  
 — Eu podia ter passado o dia com a senhora.  
 — Você quase não tem tempo, Nelson.  
 — À tarde eu tive; eu podia ter vindo.  
 — Você veio agora, já está bom.  
 — Se eu tivesse vindo, a senhora não teria passado o dia sozinha.  
 — Eu arranjei essa costurinha para fazer.  
 Comeu outro biscoito e tomou um gole do guaraná.

- E o Álvaro? Também não veio?
- O Álvaro? Há tanto tempo que não vejo o Álvaro, tanto tempo que ele não vem aqui. . . A gente vai ficando velha, os outros vão se afastando. . .
- A senhora não está velha.
- Estou sim, Nelson; eu sei que é amor de filho, mas eu estou: setenta anos é muita coisa.
- Vovó viveu até os noventa e cinco.
- Eu sei, mas eu não quero viver isso tudo. Depois de certa idade, a gente só dá trabalho aos outros. Não quero viver tanto assim.
- Mas eu quero, Mamãe.
- Setenta anos é muito; já basta. A gente começa a se sentir cansada, vai perdendo o gosto pelas coisas. Não quero viver muito tempo.
- Quer sim, Mãe. A senhora tem de querer. ✨  
Segurou-lhe o queixo com carinho:
- Tem de querer, viu?
- A mãe baixou os olhos: estavam molhados.
- Por que a senhora está chorando? . . .
- Você demorou tanto, Nelson. . . Já estava pensando que você não vinha mais. . .
- Eu nunca deixei de vir, Mamãe.
- Eu sei. . . mas você demorou tanto. . . você nunca tinha demorado assim. . . Eu não queria pensar isso, mas você nunca mais que vinha. . . eu te esperava, mas você nunca mais que chegava. . .
- Ela chorava, de cabeça baixa.
- Está bem, Mamãe — disse, pondo a mão no braço dela; — mas agora não chore mais; eu já estou aqui.
- Eu não queria pensar isso. . . eu sei que você nunca deixou de vir. . . eu não queria pensar isso. . . mas você estava demorando tanto. . .
- Está bem; não tem importância. Mas agora não chore mais.

66

## Bárbaro

- **N**o começo tava chato pra burro. Pensei: porra, essa festa vai ser uma merda. Cheia de coroa, porra, tava parecendo cemitério. . . Já tava querendo me mandar, mas aí o Luquinha falou: “Vamos esperar mais um pouco; se não desengrossar, a gente tira o time.” “Tá”, eu falei, “então vamos, mas se não desengrossar, eu dou o pira.” Valeu, porra, o troço depois ficou divertido pra burro, nunca vi uma festa igual. . .
- (Ele pega um cigarro na cadeira ao lado da cama, acende-o, e torna a deitar-se. Eu abro o livro na mesa e começo a ler, mas ele me interrompe:)
- Você conhece o Miranda?
- Miranda?
- O cara da festa.
- Já ouvi falar.

67

## Amanhã eu Volto

Noventa anos.

— Estou ficando teiga.

O porteiro grande no três: quando chegar no nove irei embora.

— Conheci que era você pela voz. Assim mesmo só quando entrou na sala, antes disso não tinha escutado nada: estou ficando surda também; completamente surda. Ontem o carro do alto-falante passou lá fora convidando para o enterro do Estêvão e eu não escutei; estava lá no alpendre sentada e não escutei; depois é que me contaram. Os velhos estão morrendo todos. Há pouco tempo foi o Demerval. Depois a Rainunda. E agora o Estêvão. Eramos amigos há tanto tempo e não fui nem no enterro dele.

Os olhos úmidos.

— A senhora não teve culpa, Vovó.

Ela não escutou.

Enxuga os olhos com um lençinho encardido tirado de dentro do vestido. Com o mesmo lenço assoa o nariz.

Recoloca os óculos: detrás das lentes embaçadas de dedo duas manchas esverdeadas — o que foram um dia os mais belos olhos da cidade.

As mãos emrugadas e cheias de pintas alisam o fóro da mesa. Unhas cortadas de maneira desigual, sujas de preto nas extremidades.

Noventa anos: a brancura do cabelo já não tem mais idade.  
— Sua mãe falou mesmo que você vinha aqui esses dias, mas já estava perdendo a esperança. Quanto tempo faz que você não vinha aqui? Precisa vir mais, conversar com essa sua avó rubingenta... Os outros netos parece que até já esqueceram que eu ainda estou viva. Os filhos estão sempre muito ocupados. Os vizinhos dão uma prosinha no portão e é só. E eu fico lá no quarto chocando. Fazer eu não posso fazer nada por causa da vista. As pernas também não ajudam; tem hora que sinto tanta hambenza nelas que se não segurar nenhuma coisa perto caio. Daqui uns dias não posso nem mais sair de casa. Ontem fui dar uma chegada na Déa; na calçada foi fácil, mas na hora de atravessar a rua foi a maior dificuldade: além de não enxergar se vinha automóvel, as pernas pareciam pernas de menino de um ano. E quando chego lá a Déa ainda espalha comigo.

— A senhora não deve sair assim.

— Como?

— A senhora não deve andar sozinha na rua.

— Não escutei direito...

— Estou dizendo que é perigoso a senhora andar sozinha na rua, pode ser atropelada.

— Atropalhada?

— Atropelada!

— Ah, sei...

As mãos alisando o fóro.

Um sorriso:

— Como é, e a moça? Continua firme?

— Continua.

— Hem?

— Continua!

— Ela é bonita? Ouvi dizer que ela tem os olhos muito bonitos...

— É.

— Que côr que eles são?

— Verdes.

— Verdes! Como os da senhora!

— Será que sai casamento mesmo?

— Não sei, vamos ver. Preciso arranjar um dinheirinho primeiro.

— Mineirinho?

— Dinheirinho! Dinheiro! Preciso arranjar um dinheirinho primeiro!

— Ah, sei...

Os noventa anos desaparecem com o sorriso.

— Assim é que deve ser... Casar sem dinheiro é que não

deve, não adianta; acaba apertando um e outro, não é mesmo?

— É isso.

Tamborila os dedos na mesa.

A cristalreira quase vazia: um jêgo de chá, dois copos grandes com listas vermelhas, resto de um jêgo que foi quebrando, uma fruteira, uma manteigueira, uma colher comum, tudo sob uma poeira fina. Na parede uma folhinha de bloco — atrasada mais de mês.

Escuto barulho de vassoura no quintal: é Maria, a empregada. Vinte anos com Voró, as duas sozinhas na casa. O quarto dela dá para a cozinha, que dá para o quintal; de noite introduz furtivamente o homem. Noutro quarto, no escuro, rezando o têrço de contas grandes e negras, os ouvídos que não escutam mais escutam até a respiração dos amantes. Depois ela conta em voz baixa para as filhas, pedindo que não falem nada com Maria.

Elas falam: Maria não atende mais quando ela chama, faz café doce porque ela gosta de amargo, deixa a comida ficar fria, não despeja o urinol, chama-a de ingrata, diz que vai deixá-la sozinha,

quer ver se ela arranja outra. Vovó engole seco e não responde — vai chorar no quarto. No dia seguinte está de cama passando mal, e Maria, de olhos assustados, anda desatinada pela casa chorando e pedindo que não deixem morrer a única pessoa que ela tem no mundo.

O ponteiro já está no sete.

Quando cheguei, o dia estava luminoso e quente e os pardais saltitavam nos galhos da árvore em frente à janela. Depois escureceu e esfriou. E agora cai uma chuvinha fina e os pardais sumiram.

— Fale alguma coisa, por que você está tão calado? Está parecendo seu pai...

— Está chovendo.

— Chovendo?

Ela não pode ver nem ouvir a chuva.

— Daqui não enxergo. É uma tristeza não poder enxergar. Gostaria tanto de fazer um crochêzinho, seria uma distração. Teve um tempo que eu fazia muito, há uns anos atrás, quando tinha a vista melhor. Passava o dia fazendo crochê. Mas agora... Se ainda estivesse escutando bem; podia ouvir rádio, gosto tanto desses noticiários, saber o que está acontecendo no mundo; mas mesmo pondo alto e chegando o ouvido perto ainda perco muita coisa. É uma tristeza. Olha aqui, hoje recebi na porta esse cartão, mas foi mesmo que não receber porque não consegui ler. Quer ver para mim o que é?

Um casal de amigos participando o nascimento de um filho — leio o cartão em voz alta.

— Pois é, e eu não consegui ler nada.

Seus olhos estão olhando para mim e não me vêem.

— Ainda está chovendo?

— Está.

— Hem?

— Está!

— Coitado do Estêvão, ele está lá uma hora dessas, debaixo da chuva... Eles não quiseram me contar. Se tivessem contado eu teria ido no enterro. Éramos amigos há tanto tempo. Desde a infância. Fomos colegas de grupo. Não sabia nem que ele estava doente; [escondem tudo de mim]. Ele deve ter sentido eu não ter ido visitá-lo, mas eu não sabia, na hora do enterro eu estava lá no alpendre sentada sem saber de nada. Quando ele ficava doente e ia visitá-lo, ficava tão alegre, custava a me deixar ir embora. "Não, Sinházinha, fique mais um pouquinho, ainda é cedo..."

Começa a chorar de novo. Que posso dizer a ela?

O ponteiro chegou no nove. Levanto-me. Ela me segura o braço.

— Não, senta aí, não vai embora não.

— Preciso ir, Vovó.

— Não, vamos conversar mais, a prosa está boa.

Sua mão gelada me agarra o braço com força.

— Eu tenho de ir, Vovó, outra hora eu volto.

— Volta nada.

— Volto sim.

— Vamos conversar mais, fico sózinha lá no quarto sem ter o que fazer, senta aí.

— Tenho que ir mesmo, senão eu ficava.

— E a chuva? Está chovendo, você vai resfriar.

— É uma chuvinha fina, e já está quase parando.

— Senta aí, vamos conversar mais. Não conversamos quase nada ainda. É o futebol domingo, você foi? Seu pai falou que você ia, foi?

— Fui.

— Foi bom?

NO BAR

- Foi.
- Senta aí, vamos conversar.
- Não, Vovó, eu tenho de ir mesmo. Outra hora eu venho e aí nós conversamos bastante. Agora eu tenho de ir. Bêngão.
- Abraço-a.
- Amanhã eu volto.
- Ela sorri e diz:
- Então volta mesmo.
- Mas sabe que é mentira.

## Lava-pés

A gente era apóstolo pra ganhar a rósca que tinha umas passas dentro que eu catava com o dedo e comia antes de comer a rósca que eu nem comia porque o que eu gostava mesmo era as passas que não eram igual as passas compradas em caixinhas e que a gente podia comer a vontade pois eram muito mais gostosas porque eu não sei pois era a mesma coisa mas que eram mais gostosas eram e eu catava com os dedos antes de comer a rósca que eu nem comia pois eu não gostava muito de rósca e Mãe falava você fica catando as passas e a rósca? e eu respondia que depois eu como mas não comia e a rósca ficava lá dentro daquela lata grande secando e Mãe acabava oferecendo para as visitas dizendo que eu tinha ganhado lá no Lava-pés mas não comia só gostava de comer as passas que eu catava com os dedos e elas riam dizendo menino é assim mesmo mas na hora que ela ia dar eu achava ruim pois a rósca era minha e eu é que tinha ganhado de apóstolo no Lava-pés mas não falava nada e ficava vendo as visitas comerem minha rósca e aí via que ela estava gostosa mesmo pela cara que faziam e pelo que diziam e então eu tinha vontade de comer também mas agora era tarde e só tinha um farelinho de resto no fundo da lata que eu ainda