

RAQUEL CELITA PENHALVES DOS REIS

**O ANTROPÓFAGO MINEIRO:
UM ESTUDO SOBRE A FICÇÃO DE LUIZ VILELA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
TRÊS LAGOAS – MS
2013

RAQUEL CELITA PENHALVES DOS REIS

**O ANTROPÓFAGO MINEIRO:
UM ESTUDO SOBRE A FICÇÃO DE LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
TRÊS LAGOAS – MS
2013

TERMO DE APROVAÇÃO

RAQUEL CELITA PENHALVES DOS REIS

REIS [Raquel Celita Penhalves dos] *O antropófago mineiro: Um estudo sobre a ficção de Luiz Vilela*. Três Lagoas, MS, 2013. (Mestrado, Estudos Literários) UFMS/CPTL

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Pós-Graduação, Área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, em 30 de agosto de 2013, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS/CPAN) - Presidente

Prof. Dr. José Batista Sales (UFMS/CPTL)

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP/Araraquara)

(in memoriam)
Ao papai Raphael, amor incondicional.
À minha irmã Rosana Célia, meu primeiro amor.
À minha filha Ana Flávia, amor além da vida.

Agradecimentos

Sou grata a Deus pelo dom da vida, pela coragem emanada da fé e por me dar força na reconstrução.

Ao meu filho Victor Hugo, pela compreensão nas ausências, otimismo para vencer o desânimo e razão do recomeço.

À mamãe Gesseir pela coragem de acreditar nos livros, na aprendizagem, em mim, e na vida.

Às minhas irmãs Rita de Cássia, Rosangela Cristina e Regina Carla, pelo incentivo, risos, broncas, mensagens nas madrugadas e lágrimas nas caminhadas.

Às minhas sobrinhas e meus sobrinhos, filhos do coração, para sempre vou querer seus abraços e suas mãos.

Ao Professor Doutor Rauer Ribeiro Rodrigues, por compreender minhas dificuldades, mas apostar na superação; perdoar minhas falhas, mas cobrar a reparação; acreditar na minha capacidade, me fazendo focar nas prioridades.

Aos Professores Doutores Kelcilene Gracia-Rodrigues, Antonio Rodrigues Belon e José Batista Sales pelas viagens através dos livros, sendo bússolas para me guiar.

À Ana, Fermiana, Janaína, Marisa, Marialba, Paula, e Rosana, pela amizade, por compartilhar: alegria, ansiedade, estrada, estudo, e conquistas.

Através do Senhor João de Altair Domingues, agradeço a todos da FIU que me ajudaram.

Aos colegas de trabalho, verdadeiros amigos, meus sinceros agradecimentos.

Esta sou eu; dando mais um passo sem olhar para o chão e com a alma cheia de gratidão. Sei que sou apenas uma aprendiz, mas isso não me deixa menos FELIZ.

Não existe autor que não tenha sido influenciado, ainda que minimamente, por outro; a influência não diminui um autor, antes pelo contrário, ela o engrandece. Há sim uma diferença entre ser influenciado e estar à sombra. Quanto a isso, não há dúvida de que eu, de fato, não estava, como nunca estive, à sombra de ninguém.

LUIZ VILELA

REIS, Raquel Celita Penhalves dos. **O antropófago mineiro: Um estudo sobre a ficção de Luiz Vilela**. Três Lagoas, 2013, 200 fls. Dissertação (Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

Resumo: Esta dissertação examina os graus de relação intertextual de algumas narrativas de ficção de Luiz Vilela, que se assemelham de alguma forma às histórias ou romances de alguns autores de língua inglesa. Para alcançar nosso objetivo, comparamos as seguintes narrativas que compõem o nosso corpus: O conto de Vilela "Meus oito anos", **As Aventuras de Huckleberry Finn**, de Mark Twain, e o conto "O barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe. Os temas de "Colinas como elefantes brancos" e "*The Sea Change*", de Ernest Hemingway, podem ser encontrados em "Branco sobre vermelho" e "Olhos Verdes", de Vilela. "Felicidade", de Vilela, é comparado a "*Bliss*", de Katherine Mansfield, ao passo que "Os mortos que não morreram" refere-se a "Os mortos", de James Joyce. Como referencial teórico, utilizamos **Literatura Comparada**, de Sandra Nitrini, **A intertextualidade**, de Tiphaine Samoyault, **Flores da escrivantina**, de Leyla Perrone Moisés, **Ladrões de palavras**, de Michel Schneider, e **Oswald canibal**, de Benedito Nunes, e o "**Manifesto Antropófago**", de Oswald de Andrade. Eis nossos problemas: I) Como as literaturas de língua inglesa surgem na ficção de Luiz Vilela?; II) com que intensidade há a retomada de outros autores?; III) tais alusões intertextuais, citações ou referências devem – no presente caso – ser classificadas como plágio? Nosso entendimento é de que, à luz do nosso referencial, o autor mineiro Luiz Vilela retoma criticamente diversas narrativas das literaturas de língua inglesa para construir alguns de seus contos: ele é, portanto, mais do que um autor que se vale dos procedimentos intertextuais, um escritor legitimamente antropófago, realizando de maneira exemplar tal ideário do modernismo na literatura brasileira.

Palavras-chave: Conto brasileiro, Epifania, Iceberg, Intertextualidade.

REIS, Raquel Celita Penhalves dos. **O antropófago mineiro: Um estudo sobre a ficção de Luiz Vilela**. Três Lagoas, 2013, 200fls. Dissertação (Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

Abstract: This essay examines the degrees of intertextual relationship between some works of fiction by Luiz Vilela that relate somehow to stories or novels by various English-speaking authors. To achieve our goal we will compare the following narratives that make up our corpus: Vilela's tale "My eight years" ["Meus oito anos"] will be compared to Mark Twain's "**The Adventures of Huckleberry Finn**" and Edgar Allan Poe's "The Cask of Amontillado". The themes of "Hills like White Elephants" and "The Sea Change" by Ernest Hemingway can be found in "White on Red" ["Branco sobre vermelho"] and "Green Eyes" ["Olhos verdes"] by Vilela respectively. Vilela's "Happiness" ["Felicidade"] is compared to Katherine Mansfield's "Bliss", whereas his "The Dead Do not Die" ["Os mortos que não morreram"] refers to James Joyce's "The Dead." As a theoretical framework, we use the following works: **Comparative Literature [Literatura comparada]** by Sandra Nitri, **The Intertextuality [A intertextualidade]** of Tiphaine Samoyault; **Flowers Desk [Flores da escrivãzinha]**, by Leyla Perrone Moisés, **Thieves of Words [Ladrões de palavras]** by Michel Schneider; **Oswald Cannibal** by Benedito Nunes, and the "*Anthropophagous Manifesto*" ["Manifesto Antropófago"] by Oswald de Andrade. Here are our issues: I) How does English language literature appear in Luiz Vilela's fiction? ;II) to what extent is the resumption of other authors?; III) such intertextual allusions, quotations or references must- in this case- be classified as plagiarism? Our understanding is that, in light of our benchmark, the author Luiz Vilela resumes critically various narratives of English-language literature to build his work: it is therefore more than an author who relies on intertextual procedures; he is a writer rightfully cannibal, performing in an exemplary manner such ideals of modernism in the Brazilian literature.

Keywords: Brazilian Tale, Epiphany, Iceberg, Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ASPECTOS TEÓRICOS	19
1.1 Literatura Comparada	20
1.2 Antropofagia	38
1.3 O conto e as categorias da narrativa	49
2. DESCRIÇÃO E ANÁLISE	58
2.1 Mark Twain e Luiz Vilela	59
2.2 Edgar Allan Poe e Luiz Vilela	81
2.3 Ernest Hemingway e Luiz Vilela	101
2.4 Katherine Mansfield e Luiz Vilela	122
2.5 James Joyce e Luiz Vilela	139
2.6 Luiz Vilela e alguns autores de língua inglesa	158
CONCLUSÃO	166
Referências	175
Índice	183

INTRODUÇÃO

A partir do pressuposto de Julia Kristeva de que todo texto retoma outro texto, de estudos que mostram aspectos intertextuais na ficção de Luiz Vilela¹ e de declarações do próprio escritor que indica a amplitude de suas leituras e quais são seus autores preferidos², esta dissertação descreve e analisa de que modo a obra de Luiz Vilela retoma temas, assuntos, cenários, formas discursivas, estratégias narrativas e recursos literários presentes em alguns autores de língua inglesa. Para tanto, comparamos contos de Vilela às narrativas de Edgard Allan Poe, Ernest Hemingway, James Joyce, Katherine Mansfield e Mark Twain. Nesse estudo, além de considerarmos a recepção acadêmica a Vilela, recuperamos o modo pelo qual o escritor, ao longo de sua vida, em diversos depoimentos e entrevistas, declarou seu amor pela literatura, e como tem demonstrado isto em sua obra ficcional.

Em entrevista concedida ao repórter Carlos Andrei Siquara, do jornal **O Tempo**, de Belo Horizonte, em 28 de maio, participou do Ofício da Palavra, no Museu de Artes e Ofícios, na capital mineira e publicada na íntegra no Blog GPLV³ (Grupo de Pesquisa Luiz Vilela); ele responde à pergunta “O que o leva a escrever?” nos seguintes termos:

¹Tais como, por exemplo, Rauer (2006), Tamura (2006) e Pölvora (1971).

² À frente, nesta dissertação, descrevemos esses depoimentos e entrevistas de Luiz Vilela.

³Disponível em: <gpluizvilela.blogspot.com/noticias>, acesso em 12 de jun. 2013.

Os motivos são vários e variam ao longo do tempo, de livro para livro. Lembremo-nos que comecei a escrever aos 13 anos, e, como já estou com 70, é mais de meio século de estrada, ou, como gosto de dizer, mais de meio século esfolando a bunda na cadeira. Basicamente, porém, eu diria que o que me leva a escrever é o desejo de contar histórias, de criar personagens. Quando menino, por influência do cinema e das revistas em quadrinhos, eu estava sempre inventando histórias com os meus bonequinhos, histórias de cowboys, de piratas, de soldados... Começando a escrever na adolescência, foi como se a literatura tivesse vindo para substituir os brinquedos da infância. E como eu nunca mais parei de escrever e continuo escrevendo até hoje, costumo dizer que a literatura é o meu brinquedo de adulto. (VILELA, 2013)

Como Vilela mesmo afirma, ele sempre leu muito, sendo que estas afirmações foram motivo de vários questionamentos sobre a influência que este autor mineiro teria demonstrado em suas narrativas. Para comprovar as afirmações de Vilela, retiramos de uma entrevista publicada no **Jornal Estado de Minas** de 29 de Junho de 1967, alguns excertos deste encontro com Fábio Lucas (crítico), Murilo Rubião (contista), Fernando Corrêa (sociólogo), Moacir Laterza (professor de Estética), Afonso Ávila (poeta) e por poetas e contistas daquela época: Luiz Gonzaga, Márcio Sampaio, Libério Neves, Henri Corrêa, José Marcio, Adão, Ventura e Sérgio Sant'Anna e transcrita por Geraldo Moraes e Barros.

Henry Corrêa de Araújo: Qual o escritor que mais o influenciou como contista?

Vilela: Um brasileiro: Dalton Trevisan. Um estrangeiro: Hemingway.

Murilo Rubião: Qual a contribuição que Kafka deu ao conto moderno?

Vilela: A contribuição de Kafka ao conto moderno é enorme e se insere na contribuição maior à literatura moderna de toda a sua obra de escritor. É difícil falar aqui, em poucas palavras, o que foi essa contribuição, tão vasta é ela, e quanto já foi estudada e comentada no mundo inteiro. Prefiro simplesmente acrescentar, ao de muitos outros, o meu reconhecimento do que devo ao escritor tcheco: o que lhe devo é incalculável. A meu ver, Kafka continua sendo, ao lado de Joyce e Proust, a

Santíssima Trindade da literatura moderna. E todo escritor sério hoje é um pouco devedor, confesso ou não, deles. Dívida, aliás, de que ele só se pode orgulhar.

Luiz Gonzaga Vieira: Que relação você vê entre literatura e vida?

Vilela: Eu não as separo. Falo aqui da minha literatura e da minha vida. Escrever, para mim, é uma consequência do que eu vivo: do que eu penso, sinto, vejo, faço. (Vilela, O Estado de Minas, 1967).

Para alguém que admite ter lido tanto, era natural que, mesmo sendo apenas um garoto como qualquer outro que vive no interior de Minas Gerais, Vilela desde cedo mostrasse aptidão para escrever.

Na visão do crítico Hélio Pólvora, sobre as narrativas de Vilela em seu livro **A força da ficção**, ele faz o seguinte comentário: “Vilela é bom, fora de série, quando põe gente conversando, amando e sofrendo, interrogando o seu destino ou libertando o instinto” (POLVORA, 1971, p. 61). E em sua análise sobre Vilela, ele continua:

A história não se arma, não denuncia o seu vínculo com a literatura nem fica na faixa da imaginação que seria possível; a história surge em andamento, no ponto exato em que se confunde com os fatos da vida. É como se, desvendado de súbito um palco, e percebidos de relance alguns detalhes importantes à compreensão exata do quadro que se vai configurar, as revelações se precipitassem sem interferência do autor. (POLVORA, 1971, p. 61).

É possível verificar com as palavras de Hélio Pólvora, que Luiz Vilela está entre os melhores contistas do Brasil. Para ele, “Vilela se transforma, se transmuda e se adapta, multiplicando-se em testemunhos que atestam o esforço da criação e o talento do criador” (PÓLVORA, 1971, p. 63).

Luiz Vilela⁴ nasceu em 1942, no dia 31 de dezembro, em Ituiutaba, Minas Gerais. Caçula de sete filhos de um agrônomo e de uma

⁴As informações biográficas e bibliográficas aqui constantes foram transcritas, com ligeiras adequações, do livro **Graça** (VILELA, 1989, p. 220-224) e do Blog do GPLV, que é constantemente atualizado: <gpluizvilela.blogspot.com/noticias>, acesso em 12 de mar. de 2013.

professora. Vilela fez o curso primário e o ginásial no Ginásio São José, um colégio de padres estigmatinos.

Cresceu em meio a uma família⁵ que todos liam muito e que havia livros por toda parte. Começou a escrever aos treze anos, publicando seus contos nos jornais locais. Foi para Belo Horizonte e se formou em Filosofia pela UFMG. Quando contava 21 anos, fundou uma revista de contos com outros jovens escritores, “**Estória**”, e um jornal literário, “**Texto**”.

Aos 24 anos, publicou, à própria custa, seu primeiro livro de contos, **Tremor de terra**, em 1967. Com esse livro, ganhou, em Brasília, o Prêmio Nacional de Ficção. Em 1968, mudou-se para São Paulo, capital, onde trabalhou como redator e repórter no **Jornal da Tarde**.

No mesmo ano foi premiado no I Concurso Nacional de Contos, do Paraná, fato que se repetiu no II Concurso. Ainda em 68 foi para os Estados Unidos para participar, como convidado, do *International Writing Program*. Depois viajou pela Europa, residindo por algum tempo em Barcelona.

Vilela publicou também os seguintes livros de contos: **No bar** (1968), **Tarde da noite** (1970), **O fim de tudo** (1973), recebendo, por este livro, o “Prêmio Jabuti” (1974), **Lindas Pernas** (1979) e **A cabeça** (2002). Publicou ainda os romances **Os novos** (1971), **O inferno é aqui mesmo** (1979), **Entre amigos** (1983) e **Graça** (1989), e as novelas **O choro no travesseiro** (1979), **Te amo sobre todas as coisas** (1984) e **Bóris e Dóris** (2006). Em 2011 publicou o romance *Perdição*, o qual valeu a pena esperar.

Foi anunciado para 2013, o lançamento da coletânea de contos inéditos “Você verá”. Os livros de Luiz Vilela são objeto de pesquisa por estudiosos da Língua Portuguesa, devido sua técnica em criar diálogos, e é lido pelos amantes da Literatura Brasileira pela maneira peculiar com

⁵ Informações retiradas e sintetizadas do livro **Graça** (VILELA, 1989, p. 220)

que cria seus personagens e os coloca em situações inusitadas.

Com uma linguagem acessível e muito bem elaborada, Luiz Vilela também tem contos publicados em coleções voltadas para o público infanto-juvenil. Muitas dessas histórias são contadas por meio do diálogo ou narração de seus personagens, atraindo o interesse e a atenção de jovens que estão aprendendo o valor da boa leitura. O livro de contos **Tarde da Noite** esteve na bibliografia indicada para prova de Exame Nacional do Desempenho do Estudante [ENADE], 2011.

Atualmente, as obras de Vilela estão sendo estudadas, na área acadêmica, por vários pesquisadores. Na UFMS de Três Lagoas, sob a orientação do Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, foi criado em 2011 o GPLV (Grupo de Pesquisa Luiz Vilela), grupo do qual fazem parte mestrandos e interessados em saber mais sobre as obras desse autor mineiro e dos estudos sobre Vilela. O grupo possui um Blog, alimentado constantemente por tudo que é publicado sobre o autor e as produções dos integrantes do GPLV: resenhas dos seus livros, artigos sobre sua obra e entrevistas concedidas por Luiz Vilela, organizando e divulgando uma invejável fortuna crítica.

Hélio Pólvora, em seu livro **A Força da Ficção** (1971) faz uma análise do autor Luiz Vilela e de sua obra, especificamente, das coletâneas **No Bare Tarde da Noite** fazendo um paralelo entre alguns contos desse autor mineiro e afirmando que o contista mostraem todos estes contos, “efeitos novos, de alta dramaticidade, sem perder de vista os fatos corriqueiros que lhe dão plausibilidade” (PÓLVORA, 1971. P. 63).

O crítico, ao mencionar que “a ficção de Vilela é um exemplo do grande conto *brasileiro e universal*”,[...] (PÓLVORA, 1971, p. 63, itálico nosso); faz com que percebamos a habilidade que o contista tem para recriar, inventar, montar suas histórias. É de Hélio Pólvora também a seguinte análise sobre a maneira com que Vilela cria seus diálogos:

Para exprimir emoções alheias sem as imprimir, nada melhor que o diálogo. Aí está sua melhor qualidade: fluência, recomposição da linguagem coloquial, observação quase obsessiva. Quando descreve, o contista é menor, sobretudo se rendido à sedução de fazer literatura. (...) Mas o certo é que as cinco histórias citadas e provavelmente algumas outras justificam o contista, o nome que já possui e o nível ótimo da história curta no Brasil. (PÓLVORA, 1971, p. 63).

Nosso referencial teórico foi escolhido para que pudéssemos analisar contos de Vilela com narrativas de alguns autores da ficção de língua inglesa para identificar como acontece o diálogo entre estas obras.

Luiz Vilela teria se apoderado de contos de Ernest Hemingway ou dos romances de Mark Twain para criar sua obra? Nossa indagação surgiu por causa das afirmações do próprio Luiz Vilela ao dizer que tinha lido a obra dos autores citados anteriormente e que considerava outros autores de língua inglesa, igualmente importante para sua formação.

Do mesmo modo, ao fazer nossa pesquisa no Banco de Tese da CAPES, nos deparamos com a dissertação de Mestrado de Celia Mitie Tamura, apresentada em 2006, na qual se afirma que existe apropriação, nos contos de Luiz Vilela, de narrativas de autores de língua inglesa.

Por diversas vezes, é utilizada a palavra “influência”; mas a palavra mais recorrente é “apropriação”. Por exemplo:

[Por parte de Luiz Vilela] Há visíveis apropriações, tanto de técnicas narrativas quanto de modos de pensar oriundos de obras representativas desses dois grandes autores norte-americanos. Há, então, uma clara transposição de modos de escrita e de construção de personagens de acordo com os modelos criados pelos autores americanos. (TAMURA, 2006, p. 91)

Entendemos que há um equívoco, pois influência e apropriação

são conceitos ultrapassados desde final do século XIX, para demonstrarmos nosso ponto de vista, direcionamos nosso estudo para o âmbito da literatura comparada. Exploramos as teorias criadas e desenvolvidas por Julia Kristeva e Sandra Nitrini sobre Literatura Comparada, nos aprofundamos em ensaios como os de Tiphaine Samoyalt, Michael Schneider e Leyla Perrone-Moisés sobre os vários tipos de Intertextualidade, Plágio, Citações e Antropofagia, e também em ensaios de Hélio Pólvora, Ricardo Piglia e Massaud Moisés. Tais estudos nos propiciam uma visão ampla sobre o nosso tema e nos permite aprofundar os conceitos básicos de interesse em nossa pesquisa.

Ao penetrar nas diversas teorias sobre intertextualidade, a *Antropofagia* de Oswald de Andrade cercava nossas análises e era sempre o nosso ponto de chegada. A nosso ver, a Antropofagia oswaldiana não vem apenas substituir os conceitos ultrapassados, o canibalismo literário explica a forma mais natural da aptidão para escrever.

Só somos bons escritores se lemos muito. Ensinamos isto na escola, vemos as declarações de autores de todo tipo de literatura. Ler contribui para a desenvoltura da escrita, pois vamos incorporando bons modelos de estruturação das ideias, ampliando repertórios, conhecendo novas palavras. Foi assim que Luiz Vilela decidiu escrever, é por isso que os críticos dizem que ele escreve tão bem, é exatamente isto que Oswald de Andrade pedia em seu “Manifesto Antropófago” publicado pela primeira vez na “*Revista de Antropofagia*”, Ano I, Nº I, maio de 1928. É sobre este canibalismo praticado por Luiz Vilela, que Benedito Nunes escreve no livro *Oswald Canibal*(1979) explicando a diferença entre influência e o que, para nós, Vilela pratica:

Parece-nos, pois, que o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimos de fora. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irreduzível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. (NUNES, 1979, p.27)

Para a organização e comprovação da nossa proposição, nosso trabalho está dividido nos seguintes capítulos que assim se apresenta: 1. Aspectos Teóricos; 1.1 Literatura Comparada; 1.2 Antropofagia; 1.3 O conto e as categorias da narrativa.; 2 Descrição e análise; 2.1 ***The Adventures of Huckleberry Finn*** de Mark Twain e “Meus Oito Anos” de Luiz Vilela; 2.2 “*The cask of Amontillado*” de Edgar Allan Poe e “Meus oito anos” de Luiz Vilela; 2.3 “*Hills like White elephants*” e “*The sea Change*” de Ernest Hemingway e “Branco sobre vermelho” e “Olhos verdes” de Luiz Vilela; 2.4 “*Bliss*” de Katherine Mansfield e “Felicidade” de Luiz Vilela; 2.5 “*The Dead*” de James Joyce e “Os mortos que não morreram” de Luiz Vilela; 2.6 Luiz Vilela e alguns autores de língua inglesa.

Ao final da trajetória, constatamos que o escritor mineiro Luiz Vilela se porta como um verdadeiro antropófago, devorador e transformador de autores precedentes. Isso é o que demonstramos nas análises e comparações contidas nesta dissertação.

1.ASPÉCTOS TEÓRICOS

1.1 Literatura Comparada

Podemos conceituar o termo literatura comparada como o estudo de várias literaturas, abrangendo diferentes tipologias de artes e mídias. Ela se dá através da comparação de dois ou mais grupos linguísticos, sendo estes, nacionais ou internacionais.

É dentro do âmbito da **Literatura Comparada** (NITRINI, 2010) que está nosso foco de estudo. Conceitos e teorias sobre tipos de diálogos entre textos literários serão considerados com o intuito de compreender para contestar as afirmações já mencionadas.

A área de Teoria Literária e Literatura Comparada, segundo Nitrini, é muito difícil de demarcar por ser uma disciplina em constante mudança, sendo que o prelúdio desta se confunde com a própria Literatura. Uma passagem do livro de história da Literatura Comparada nos mostra que “Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las” (NITRINI, 2010, p.19).

As literaturas gregas e romanas foram as primeiras a serem analisadas apesar de não haver nenhum projeto ou conceito de comparatismo. A tendência para confrontar literaturas persistiu e se aprimorou até o século XIX, quando foi instituída como disciplina acadêmica no âmbito europeu. Os estudos revelam que o vocábulo “literatura comparada” surgiu da metodologia aplicada às ciências exatas, para confirmar uma hipótese, era preciso comparar ou contrastar duas ou mais teorias.

Devemos levar em consideração que este conceito surgiu ao mesmo tempo em que as nações eram instituídas e a identidade nacional era questionada em toda Europa. Portanto, a literatura comparada tem profunda ligação com a política. Mesmo assim, segundo Sandra Nitrini:

O debate sobre a especificidade do objeto e método da literatura comparada atravessa o século XX sem que se chegue a um desfecho consensual. No final deste século, críticos e teóricos continuam interrogando-se sobre questões que já eram colocadas, há mais de cem anos, e que constituem o miolo de uma discussão ininterrupta. (NITRINI, 2010, p. 23).

Nesta discussão, as questões mais relevantes são sobre o objeto da comparação, quais seriam as regras para a comparação? Como estabelecer um parâmetro se as literaturas são tão diferentes em seus tempos, espaços, singularidades? O que faz com que duas ou mais literaturas sejam comparadas? Seria a literatura comparada uma disciplina acadêmica ou um campo de estudo dentro da mesma?

Novamente Nitrini pondera que “esta discussão se prolonga tanto porque envolve questões tão complexas, que nunca terão respostas compartilhadas por todos, e, muito menos respostas eternas”. (NITRINI, 2010, p.23).

Seguindo com sua análise sobre o caminho percorrido pela literatura comparada, Nitrini nos mostra que grandes estudiosos como Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles dão início ao ensino desta disciplina nas universidades francesas de 1828 a 1835 deixando claro que o termo “influência” ocupava um lugar de destaque desde os primórdios desta discussão, sendo uma ferramenta e diretriz dos estudos comparatistas até meados do século XX.

De acordo com nosso referencial, para que seja feito um estudo comparatista, três elementos são essenciais para iniciar a pesquisa: o autor, o receptor e o intermediário. Fazer apenas uma relação entre textos sem pesquisar a vida dos autores seria insuficiente para uma análise, sendo que fatores históricos e sociais podem demarcar as aproximações ou distanciamentos das obras relacionadas. Em nossa pesquisa estes três itens foram seguidos, pois compreendemos que sem

que haja uma visão, mesmo que não tão profunda, a comparação ficaria muito superficial.

Há que se limitar a uma especialidade no espaço e no tempo por ser a comparação um estudo muito complexo e abrangente (citado por NITRINI et al., 2010); faz um resumo do que seria um manual de instruções para o estudo da comparação na visão de Paul Van Tieghem:

Partindo-se do objeto da literatura comparada, que é o de descrever a passagem de um componente literário de uma literatura para outra, pode-se estudá-la sob dois pontos de vista: focalizando-se principalmente o objeto da passagem, ou seja, o que foi transposto (gêneros, estilos, assuntos, temas, ideias, sentimentos) e observando-se como se produziu a passagem. Caso a observação seja feita do ponto de vista do emissor, haverá dois tipos de estudos: o do sucesso de uma obra, de um escritor, de um gênero, de uma literatura inteira num país estrangeiro e o da influência de um escritor, de uma obra, de um gênero, sobre um outro escritor, uma obra estrangeira e assim por diante. Uma outra possibilidade de estudo é o dos intermediários que facilitaram a transmissão das influências, tais como indivíduos, meios sociais (cenáculos e salões literários), críticos (jornais e revistas), traduções e tradutores. (NITRINI, 2010, p.33)

Parece óbvio falarmos de algo que já foi tão observado e usado como referência em grandes estudos de comparação, mas é o caminho a ser percorrido pelo nosso trabalho, já que se trata da comparação de vários contos de Luiz Vilela com alguns autores de língua inglesa.

Ao sintetizarmos o pensamento de alguns estudiosos franceses citados por Sandra Nitrini (2010) e que é o berço dos conceitos da literatura comparada, percebemos que Paul Van Tieghem dá uma visão historicista a esse estudo, não se preocupando tanto com estrutura do texto. Nesta mesma época, René Wellek e A. Warren (citado por NITRINI et al., 2010) faziam parte dos estudiosos que se posicionaram contra os estudos positivistas dos Estados Unidos. Assim foi tomando corpo a discussão e implantação desta nova disciplina que se voltava para o texto deixando de lado fatores externos.

Apesar de Wellek não ter criado um novo conceito, ele deu forma e essência para os estudos literários fundamentados na história, teoria e crítica literária na década de 1930. De acordo com Nitrini:

Para ele, a literatura comparada tinha-se limitado, até então, a estudar mecanicamente as fontes e as influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e consequências deterministas das produções literárias, sem nunca se ter preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de que um escritor leu ou conheceu outro escritor. O que não tem sentido para quem concebe as obras de arte não como somas de fonte e influências, mas como “conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura”.(NITRINI, 2010, p. 34 – aspas no original).

Novos pesquisadores que debatiam a questão e concordavam com Wellek e Warren “Nenhuma história literária jamais foi bem escrita sem um critério de seleção e sem alguma tentativa de caracterização e avaliação” (citado por NITRINI et al., 2010 p. 35). Para Nitrini “esta nova visão afasta a possibilidade de se trabalhar com o conceito da influência” (NITRINI, 2010, p. 35).

Uma importante herança deixada por todo este estudo foi a inclusão das chamadas “pequenas literaturas” no contexto mundial, até então relegadas a segundo plano, pois existia a ideia de que apenas as grandes potências poderiam ver suas obras sendo estudadas ou serem dignas de causar influência.

René Etiemble (citado por NITRINI et al., 2010 p. 42-43), chegou a conclusão de que este tipo de comparatismo “estuda voluntariamente a influência exercida por seu país em nações estrangeiras, mas recusa a examinar a parte das culturas estrangeiras na sua”. Na visão anterior de Etiemble, havia um pensamento nacionalista e colonialista a que

justamente no século da descolonização se opôs, criando uma nova proposta que Nitrini resumiu:

Dessa atitude *antiimperialista*⁶ decorre uma visão anticolonialista. Sendo nosso século o da descolonização, ele propõe que a literatura comparada estude os problemas postos pela colonização e descolonização, tais como a influência de uma língua dominante sobre a expressão literária do povo colonizado, e vice-versa, o bilinguismo dos escritores em período de colonização, etc. Enfim em todos os países que sofreram longamente o estatuto colonial, o estudo do bilinguismo nas suas relações com a criação das obras literárias deveria ser colocado na ordem do dia, e não somente do ponto de vista estatístico, psicológico e pedagógico. (NITRINI, 2010, p.43-44).

Na América Latina, o comparatismo também surgiu em meio à grande revolução política e “questões relativas à identidade cultural e à construção de uma literatura nacional ocupam a mente e a pena de escritores, intelectuais, críticos e historiadores há mais de cem anos”. (NITRINI, 2010, p. 63). A seguir, Sandra Nitrini faz um breve relato da situação política nas décadas de 1960 e 1970:

Vale lembrar ainda que os anos 60 foram marcados pelo fortalecimento das organizações populares, pela Revolução Cubana, pelo processo de integração latino-americana e do Caribe, pela manifestação do sentimento anti-imperialista, pelas reivindicações das minorias no plano internacional e pela emergência do movimento feminista. (NITRINI, 2010, p. 64-64).

Como é óbvio supor, toda essa revolução política repercutiu na literatura e, apesar de os estudiosos seguirem o modelo europeu, desenvolveu-se um discurso para um estudo comum de características latino-americanas. Isto trouxe para a discussão problemas de identidade e cultura nacional e que, no início, não mudou nada do modelo europeu. Segundo nosso referencial:

⁶ Segundo o Novo Acordo Ortográfico a grafia correta é anti-imperialista. (Grifo nosso)

Uma das primeiras manifestações dessa direção pode ser localizada na comunicação “Diálogo de Literaturas”⁷, de Guilherme de Torre, representando a Universidade de Buenos Aires no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada.(NITRINI, 2010, P. 64).

Na comunicação de Torre (citado por NITRINI et al, 2010, p. 64), a desconsideração do conceito da influência era nítida e algumas hipóteses foram veiculadas para que dessem início a uma nova discussão que, apesar de o diálogo de literaturas ter seu alicerce principalmente na França, Torre⁸ propunha um “diálogo” entre as já enraizadas literaturas com as Ocidentais e com as hispano-americanas, momento em que entrava também em cena a literatura norte-americana.

Apesar de sua proposta ter percorrido caminhos diferentes de comparatistas nas décadas seguintes, é inegável o pioneirismo de Torre na Literatura Comparada.

No Brasil, nesta mesma época, grandes modificações políticas também aconteciam e em 1962, por iniciativa de Antonio Candido, as disciplinas Teoria Literária e Literatura Comparada começaram a fazer parte da grade curricular do curso de Letras da USP (Universidade de São Paulo). Antonio Candido (citado por NITRINI, 2010, p. 67) teve uma atuação importantíssima na implantação da disciplina Teoria Literária e Literatura Comparada, inovando e chamando a atenção para a singularidade da literatura latino-americana. A partir desse momento, de acordo com Sandra Nitriini:

Antonio Candido concentra-se na literatura brasileira, discorrendo sucintamente sobre as obras de Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade para demonstrar que o nacionalismo e o realismo, como eram entendidos, impediram os brasileiros de perceber que sua literatura dispunha de autores inovadores, já no final do século

⁷ Torre, 1959.

⁸ Idem.

XIX e começo do século XX, e que seu isolamento em relação às literaturas de língua espanhola impediu também que os outros latino-americanos tivessem conhecimento dessa inovação precoce. (NITRINI, 2010, p. 68).

Apesar de não conseguirem delimitá-la, por ser esta uma disciplina que muda constantemente, graças às visões multifacetadas de estudiosos e da grande diversidade do objeto comparado, o comparatismo tradicional não foi esquecido e com certeza, muito ainda será comentado, mas atualmente, faz parte de uma ponte por onde temos que passar para chegar ao ponto que desejamos e não mais o porto seguro de nossas discussões. Para Sandra Nitrini,

Uma das tendências atuais da teoria da literatura comparada é, antes de tudo, transcender as fronteiras nacionais e linguísticas, a fim de examinar as questões literárias gerais de um ponto de vista internacional. (Nitrini, 2010, p.117).

Tornando mais sólida a crise da Literatura comparada, esta discussão depara-se com os Estudos Culturais (*Cultural Studies*), nas universidades norte-americanas que são uma propensão interdisciplinar no campo das ciências sociais “reunindo pesquisadores em torno de uma problemática ou temáticas comuns [...] que acabam se unificando por determinação do centro de interesse comum”, (NITRINI, 2010, p. 119). No mesmo comentário, Sandra explica que os Estudos Culturais apresentam as seguintes características:

Análise de aspectos extrínsecos e intrínsecos do texto, mas colocando ênfase nas bases materiais e institucionais da produção e reprodução cultural; reflexão sobre o sujeito humano com o objetivo de que ele venha a transcender as dificuldades de concepção “humanista”, mais restritiva; redefinição dos objetos de pesquisa de qualquer forma de expressão cultural, incluindo as formas populares, tais como telenovela, romance popular, literatura infantil, rock, esportes etc. (NITRINI, 2010, p. 119).

Apesar de as citações selecionadas não explanarem todo o percurso da literatura comparada, as mesmas deixaram claro que não existe uma única teoria literária comparatista, mas nem por isso ela deixa de ter seu próprio espaço dentro dos estudos literários, sendo um objeto de discussão ou uma perspectiva de aproximação e relação da literatura com outras artes e domínios de saberes.

As teorias da literatura comparada nos levaram por caminhos diversos, necessário se fez que expuséssemos algumas das teorias mais importantes.

a. INTERTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIA

Podemos definir a intertextualidade como um diálogo entre textos, ou a criação de um texto a partir de outro já existente. Parece ser muito mais fácil explicar quando falamos de imagens e artes plásticas. Por exemplo, há uma foto dos Beatles atravessando a faixa para pedestres na *Obbey Road* na Inglaterra, que os Simpsons, uma família de desenho animado criado por Matt Groening, e milhares de turistas também tiraram fotos semelhantes. Isto é intertextualidade. Com certeza a intertextualidade está intimamente ligada ao conhecimento de mundo, não se restringindo, mas sendo muito mais difícil comprovar e para o escritor admitir, ao texto literário.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés, em seu livro **Flores da escritaninha** (2006) no ensaio “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia”, quando fala sobre Intertextualidade ela explica:

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 94).

Como podemos verificar, todas as relações entre textos são formas de Intertextualidade, cabe ao pesquisador defini-las e relacioná-las.

Dentre os conceitos fundamentais da literatura comparada, o de “influência” será sempre mencionado “seja para afirmá-la seja para negá-la, seja para transformá-la, seja para substituí-la por um novo

conceito como o da “intertextualidade” (NITRINI, 2010, p. 126).

Ao definirmos influência, temos duas interpretações diferentes, a “que indica a soma de relações de contado de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor, e outra é o contato direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 2010, p. 127).

Falar das influências “sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”, (NITRINI, 2010, p. 130). A partir de meados do século XX, o conceito da influência foi muito criticado por não mais contemplar com exatidão todo processo de comparação, pois tudo que fora escrito depois das primeiras obras poderia ser classificado como tendo sofrido influência de uma anterior.

Michel Schneider em seu livro ***Ladrões de Palavras*** (1990) analisa de forma angustiante o termo influência:

E os livros, que sempre escrevemos sob um pouco de influência, desencaminhados pelo amor dos mestres, assombrados pelo plágio, livros em que nunca moramos de verdade, onde não se verte senão muita tinta sobre um pouco de desalento, e dos quais esperamos que nos digam ou encarem, não são eles só enigmas e máscaras? (SCHNEIDER, 1990, p. 14-15).

Em seguida, Schneider faz algumas reflexões, perguntando se já nos deparamos com um novo autor ou algum texto que nos lembrou algo escrito anteriormente:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu. Vê-se a que ponto essas expressões são duplamente frágeis: meu livro, o livro de Pedro, que atribuem um texto a um autor mediante o uso de um pronome possessivo ou de um genitivo. (SCHNEIDER, 1990, p.15).

Para os estudiosos da literatura, um autor é aquele que escreve algo genuíno e dele se faz proprietário, mas para Schneider, (1990, p. 17) “nada se faz além de emprestar um nome àquilo que, e a quem, diversamente já existia”. Ao longo desse livro, Michel Schneider, psicanalista francês, traz um amplo conjunto de reflexões sobre o impulso, consciente ou não, de **apropriar-se** do que outra pessoa escreveu.

Mais do que respostas prontas, ele nos questiona sobre qual seria a parte de nós que é inato e o que é atributo de outro em nós. Para o autor, “não se trata de questões de metafísico, de gramático ou de lógico. São questões de identidade” (SCHNEIDER, 1990, p.17). Todo estudo desta obra tem a psicanálise como foco central, sendo que não é o texto e sim o “sujeito” que está sob a luz dos holofotes.

Na atualidade, pelo simples fato da enorme facilidade em se conectar com a rede mundial de computadores, toda argumentação acerca da originalidade cria, segundo Schneider, uma “angústia de influência” que é relacionada à individualidade e ao direito. Quando revelamos fatos de nossa memória⁹, o que é nosso? O que é de outrem? “A própria memória é uma forma da imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação por mais criativa que seja, procede da lembrança que não se produziu” (SCHNEIDER, 1990, p.19).

A influência, no entanto, é a memória de tudo o que foi vivido, de tudo o que foi lido, tudo que foi visto e experimentado. Não se pode controlar o que influenciou um autor escrever um conto, pintar uma obra de arte, escrever uma novela, pois as experiências são infinitamente diferentes, para quem vive e para quem reporta.

⁹ A palavra **memória**, neste trabalho, refere-se apenas a virtude de reter ideias adquiridas anteriormente.

Cada ser humano é único e mesmo uma autobiografia pode conter fatos e opiniões comuns a vários protagonistas em tempo e espaço diferentes. A escrita coetânea tem conhecimento que ocupa um segundo grau, pois habita um espaço que pertence a outro, “sempre a recordar o que já foi dito” (SCHNEIDER, 1990, p.63).

A importância do conceito da influência para o nosso trabalho se dá apenas para podermos ver com clareza que o fato de Luiz Vilela declarar ter lido toda obra de Ernest Hemingway, Mark Twain e outros autores norte-americanos, não o caracteriza como tendo se “apropriado” da obra dos mesmos para escrever seus contos. O conceito de influência já é ultrapassado, além do mais, é necessário que se faça uma análise cuidadosa para que a palavra apropriação não tenha o sentido de “plágio”.

b. APROPRIAÇÃO E PLÁGIO

É correr o risco de ser plagiário fazermos uma análise sobre o plágio, pois nosso trabalho nada mais é do que repetições do que já foi dito milhares de vezes, correndo o risco de dizer o que concluímos da *mesma* forma e usando as *mesmas* palavras de outro, que *mesmo* sem ter lido as *mesmas* teorias e os *mesmos* autores tenham se expressado com as *mesmas* palavras que nós, (as repetições foram propositais). “A história da literatura é a história das repetições, do já-escrito. A ilusão de quem escreve não consiste em dizer a si mesmo que se é o primeiro a quem isso acontece” (SCHNEIDER, 1990, p.20).

Como definir o plágio? Não há grandes tratados sobre o plágio de acordo com Schneider, e ele crê que isso se dá por ser um problema de menor importância, que tende a ser escondido ou evitado. Seria um problema literário, psicológico ou penal?

“O plágio remete [...] aquele igual-não igual a que Freud deu o nome de narcisismo das pequenas diferenças: faço questão de afirmar que não sou de todo igual a você. O que está muito longe da verdadeira originalidade” (SCHNEIDER, 1990, p.391). Este autor cita Flaubert em uma frase que o próprio reconhece já ter visto como citação de outros autores “Para que escrever? Tudo que há de belo já foi dito e bem dito”. Para Schneider, não se pode dizer: “minhas próprias palavras”, pois não são mais minhas do que de qualquer outro. “A propriedade concerne só à obra, não àquilo de que é feita”. (SCHNEIDER, 1990, p. 392).

Há uma citação em nosso referencial sobre o estudo da originalidade feita por Valéry, (citado por Nitrini *et al*, 1990) em que compara o plágio com o sistema de digestão que não se completou satisfatoriamente:

Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros:
torna seus pedaços reconhecíveis.
A originalidade, caso de estômago.
Não há escritores originais, pois aqueles que merecem este
nome são desconhecidos, e mesmo irreconhecíveis.
Não existem aqueles que aparentam sê-lo.¹⁰

Entendemos que está citação fala exatamente o oposto do que prega a Antropofagia que discutiremos adiante. Outros autores também falam sobre o plágio, comparando-o com o sistema digestivo e dizem ser este o oposto do ato de criar, implicando em má intenção de quem o faz, é considerado antiético e até imoral e no Brasil, o plágio é considerado crime e sua principal referência é a Lei 9.610/98. Qualquer outro conceito como citação, paródia, pastiche, dados ao ato de retomar outros textos são vistos como homenagem e não há como negar que sempre daremos um passo a mais do lugar de onde partimos.

Por ser um assunto há muito discutido sem chegar a uma única conclusão, alguns teóricos criticam os estudos comparatistas que analisam as obras apenas e “ainda” pelo prisma da fonte, influência e originalidade. E para tentar apaziguar o problema, melhor seria dizer que “tudo” é plágio que nada mais é dito pela primeira vez, que tudo que existe (amor, ódio, sol, chuva, tempestade, homem, mulher, acontecimentos felizes ou tristes) já se transformou em poemas, obras escritas em forma de artigos, contos, novelas, romances.

Todas as Monas, lisas ou encaracoladas, obesas ou magras já foram desenhadas ou pintadas em telas, paredes ou fotografadas para livros, calendários ou revistas, descritas em prosa e verso. De acordo com Schneider, se é na literatura que o plágio e a influência são mais intensos do que na música ou na pintura, talvez seja por serem os posteriores, formas de arte que necessitam de aprendizados mais específicos e elaborados.

¹⁰ Ver “*Autres Rhumbs*”, em Valery, op. Cit., 1960, vol. 2 p. 677.

“Certamente plagam-se os quadros e as composições, mas, primeiro, percebe-se mais imediatamente e, depois, é preciso um gesto muito mais deliberado ou mais sábio” (SCHNEIDER, 1990, p. 392).

Então é, no diálogo entre textos, momento em que o autor não é apenas um repetidor do que já foi dito, mas sim um transformador de palavras de tudo que já foi escrito e lido. O intertexto: o momento em que o sistema digestório, após deglutir todo texto literário, recebeu os nutrientes necessários para crescer, criar, transformar, reproduzir muitas vidas em palavras.

c. METÁFORAS DO REESCREVER

É proibido dizer o que outra pessoa já disse: alguém com certeza já disse isso. Estou renovando algo que já foi dito? Estou copiando? Estou parafraseando?

Assim Michel Schneider (1990) começa o capítulo “Metáforas do Repetir”, quando fala da tão conhecida “angústia” pela qual todos os escritores passam quando estão escrevendo:

Poderíamos esboçar aqui as grandes linhas do recurso a certas metáforas mais ou menos “originais” de que lançaram mão os grandes escritores, quando confrontados com o já dito e com o dizer que tudo já foi dito. (SCHNEIDER, 1990, p. 107).

Ele então dá o exemplo de uma imagem do cotidiano, muito usada sobre a “elaboração do pensamento” que é a *colmeia e o mel*:

A abelha faz seu mel das flores que encontra. Eis algumas versões. Varrão: “As abelhas estragam pouco e não lesam ninguém ao extrair seu mel” Montaigne: “As abelhas ciscam nas flores aqui e acolá, mas fazem-no atrás do mel, que é todo delas; não é mais timo ou manjerona: assim, as peças tomadas emprestado, ele as transformará e confundirá, para fazer uma obra toda sua, ou seja, seu juízo.” Burton: “Do mesmo modo que uma abelha junta a cera e o mel a partir de inúmeras flores, de que faz uma mistura nova (elas não fazem mal e não lesam ninguém ao fazer seu mel), como elas, posso dizer de mim: a quem fiz mal? A mesma ideia em La Mothe Le Vayer: “À maneira das abelhas, pode-se subtrair sem fazer mal a ninguém; mas o roubo da formiga que leva o grão inteiro não deve jamais ser imitado”¹¹. (SCHNEIDER, 1990, p.107).

Neste trecho, este psicanalista fala também da imagem que encontramos quando Prost descreve o instante em que a “amizade pela leitura se transforma em idolatria”:

¹¹ Síntese da citação.

Então a verdade parece-nos uma coisa material, depositada entre as folhas dos livros como um mel preparado por outros e que só nos resta dar-nos ao trabalho de pegar nas prateleiras das estantes e de degustar em seguida, passivamente, em perfeito repouso do corpo e do espírito. (SCHNEIDER, 1990, p.108).

A imagem da metáfora para discorrermos sobre o reescrever não é nova, tanto quanto a discussão sobre a literatura comparada e a intertextualidade. Por isso que este tema é tratado muitas vezes como a “angústia de escrever”. O grande problema para Schneider é se o escritor faz como a formiga, que rouba o que já está pronto, não cria nada, não modifica.

É exatamente sobre esta modificação que Oswald de Andrade falava em seus “Manifestos: Pau Brasil e Antropófago”. Ele não queria que copiássemos a arte da Europa ou de qualquer outro lugar, o que ele queria era que nos alimentássemos de tudo que é bom, de todos os lugares, para só então criar nosso próprio acervo, pois sabia que tínhamos capacidade. É assim que acontece com a literatura brasileira.

Criamos nossa literatura, não a copiamos. Temos o mau hábito de questionar a sabedoria convencional. Perguntamo-nos: é a nossa literatura ou apenas o estereótipo de uma literatura copiada? A ciência ensina que nenhuma pessoa é igual à outra. Logo não é científico pressupor que tudo que fazemos *tem* que ser apropriação ou influência e que não somos capazes de criar, inventar, construir e viver à brasileira.

Um clichê muito usado no meio publicitário, “na vida nada se cria tudo se copia” e que nas redes sociais é muito difundido, tem sua origem em uma expressão do cientista Antoine-Laurent Lavoisier que com a frase “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” definiu baseado em reações químicas, a famosa lei da conservação da matéria. Na ciência como na arte, e também na vida, é impossível negar que o meio em que vivemos não nos influencia, mas seria não acreditar

na natureza humana pensar que o indivíduo não é senhor de suas reações. Se assim fosse estaríamos fadados a ser meros repetidores das atitudes de nossos antepassados. A antropofagia não nega a influência, mas crê em uma transformação, tanto no mundo da matéria como no mundo das ideias.

1.2 – ANTROPOFAGIA

Um dos formuladores da famosa ***Semana da Arte Moderna de 1922***, Oswald de Andrade foi também um dos mediadores do Modernismo no Brasil. Autor do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e do “Manifesto Antropófago”, ele reformulou e superou o romantismo com o livro de poesias **Pau-Brasil**.

Oswald foi amigo de longa data de Mário de Andrade e foram a mola propulsora do Modernismo. Oswald poderia ser classificado como polemista e provocador, não só pela maneira com que escrevia como pelas declarações em suas aparições públicas, servindo como publicista para o modernismo da década de 1920.

No momento em que se comemorava um século da independência de um país ainda em busca de identidade, o Brasil procurava uma definição do que seria a cultura do país, o que era sentir-se brasileiro e quais eram os nossos próprios modos de expressar, assim Oswald de Andrade começa seu “Manifesto Antropófago”: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1928).

Desde então muito foi falado, estudado e várias manifestações contra e a favor surgiram. Interpretações religiosas, filosóficas, políticas e históricas circularam por jornais, teses foram escritas e livros lançados com o intuito de explicar as ideias lançadas por Oswald de Andrade, inovadoras para aquela época.

O manifesto foi escrito em 1928, ano da grande crise da Bolsa de Valores dos Estados Unidos mais conhecida como crise de 29. Alexander Fleming descobriu a penicilina e o médico Georgious Papanikolaou descobriu um teste para detectar os tumores do útero. Walt Disney criou Mickey Mouse, Charles Chaplin fez e contracenou o filme

“*The circus*” e foi apresentado ao mundo “*Jazz Singer*”, considerado o primeiro filme gravado com falas e canto das personagens e que a partir daí substituiu o filme mudo.

No Brasil, foi fundada no Rio de Janeiro a “Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira” e a Avenida Rio Branco recebeu a primeira decoração oficial para o carnaval. Heitor Villa Lobos compôs *Choros nº 11* para piano e orquestra. Mario de Andrade lançou o livro ***Macunaíma*** e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp lançaram o movimento antropofágico, que tinha por objetivo fazer com que a cultura estrangeira fosse deglutida (por isso a metáfora “antropofágico”), não imitada.

A elite artística e social brasileira se sujeitava aos países desenvolvidos, ao que vinha de fora. Oswald de Andrade colocava em seus manifestos, com muita ironia, o descontentamento que sentia por essa atitude. Por isso ele propôs uma devoração da cultura e das técnicas estrangeiras para refazê-las com autonomia, convertendo esta nova cultura e técnica em produto que poderíamos exportar.

Contrário a esse movimento, que não negava a influência estrangeira mas a transformava em produto nacional, a Antropofagia, muito irônica, usava a sátira para ridicularizar o conservadorismo da estética. Oswald propunha que o sumo do que a cultura estrangeira tinha de mais rico fosse usado para o fortalecimento da cultura brasileira.

No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924, Oswald propunha um aprendizado entre o velho e o novo. Momento que haveria uma troca na qual as duas vertentes aprenderiam. Este Movimento foi o precursor do “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, 1928), de acordo com Benedito Nunes em “Antropofagia ao alcance de todos”, prefácio do livro ***A utopia antropofágica***, (ANDRADE, 1990). Para Nunes:

O *Manifesto Pau-Brasil* inaugurou o primitivismo nativo que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria o único achado da geração de 22. Nesse documento básico do nosso modernismo que figura, em forma reduzida, no livro de poesias *Pau-Brasil* (“Falação”), já se introduz uma apreciação da realidade sócio-cultural brasileira. O Manifesto Antropófago trouxe um diagnóstico para essa realidade e motivou a *Revista de Antropofagia* na sua primeira fase (...). Radicalização do primitivismo nativo, aquele Manifesto precipitou, como carta de princípios e filosofia de bolso do grupo da *Antropofagia*, o mais aguerrido da fase polêmica do Modernismo, sob a liderança de Oswald de Andrade, a divisão ideológica latente na sua divergência com as outras correntes de pensamento que então se confrontaram [...].(NUNES, 1990, p. 5- 6).

O “Manifesto Pau-Brasil”, segundo Nunes “é prospecto e amostra da poesia homônima”, reconheceu os fatores culturais e valorizou a originalidade nascida do primitivismo. Podemos verificar, no Manifesto, esses fatores:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil. O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. Obacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária. Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebutaram. (ANDRADE, 1990, p. 41).

Oswald de Andrade mostra os casebres de açafião, fala do carnaval, lembra os bandeirantes, ressalta a culinária falando do vatapá, declara a nossa riqueza vegetal e a contribuição linguística que

recebemos da Europa, da África e dos nativos. Fazendo um cenário do que era o Brasil naquela época. Ainda de acordo com Benedito Nunes,

A perspectiva definida pelo manifesto – sentimental, intelectual, irônica e ingênua ao mesmo tempo – é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide. (NUNES, 1990, p. 10).

A poética de Oswald deixa à vista a dificuldade em harmonizar a cultura primitiva representada pelos ameríndios e africanos com a latina, herança da cultura europeia que é o alicerce da cultura do Brasil. Deste modo, o resultado da soma do antigo (tradição) e o novo (civilização) é uma nova cultura resultante deste amálgama.

No “Manifesto Antropófago”, a metáfora usada pretende chocar o leitor com a ideia do canibalismo, quando nativos comem os guerreiros derrotados em forma de respeito e para adquirir a força e coragem existente em seu “alimento”. Não é apenas a carne que lhe interessa, mas o espírito e as experiências vividas. Assim explica Benedito Nunes:

Como símbolo da devoração, a antropofagia é a um tempo *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo que deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas; a *terapêutica* por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas [...], a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. (NUNES, 1990, p. 15-16)¹²

Para Oswald, a *ditadura* da catequese concentrou o poder no cristianismo, transformando nativos pagãos em escravos de corpo e

¹²*Ipsis Literis*

alma. “O paganismo tupi e africano subsiste como religião natural na alma dos convertidos” (ANDRADE, 1990, p. 17). Para sobrevivência desta terra era necessário descobri-la independente, dona de sua própria cultura, mesmo com as influências vindas do lado de fora.

Oswald não negava a ascendência das ideias exercida pela importação dos costumes arraigados ao longo de séculos de colonização. Filhos da elite econômica iam estudar na Europa ou Estados Unidos e, quando voltavam traziam na bagagem estilos de vida e pensamentos de “primeiro mundo”. Muitas vezes tentavam implantar esses costumes aqui. Sobre essa transformação e adaptação de ideias, Benedito Nunes explica:

Como animal em contínuo processo de adaptação biopsíquica, reagindo contra o meio e criando seu ambiente, o homem tem sua existência limitada a coordenadas espaciais que passam pelo lugar que habita, e que o ligam, para sempre. (NUNES, 1990, p. 23)

O homem está em constante mudança e aprendizado. Já foi dito que é o meio em que vivemos que define e molda o caráter e a maneira de agir e de ser. Para Oswald, “A Antropofagia nos une filosoficamente”, pois é assim que nos encontramos iguais, seres humanos pensantes e adaptados a diferentes ambientes e situações.

Na impossibilidade de criar, copiamos. Fazemos isso de indivíduos que já copiaram de outros. Ao copiar não somos nada. O que Oswald de Andrade pregava era que houvesse uma transformação do que vinha de fora, que deixássemos de copiar para criar a “nossa” cultura, literatura, arte e cidadania. Mas Oswald queria muito mais, como mostra este excerto do “Manifesto Antropófago”:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informar-se.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhlestudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. (ANDRADE, 1990, p. 47-48).

No canibalismo, “[...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1990, p. 47). A deglutição é feita na totalidade, com intenção de tirar o sumo e apropriar-se do que o outro tem de melhor. A apropriação seria uma devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia.

A aspiração do “Manifesto Pau-Brasil” era “conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta com a escola” (NUNES, 1990, p. 13) celebrando assim a mistura étnica do brasileiro. Essa imagem que Oswald transporta para a poesia perdura até os dias atuais quando diz que esta terra que a todos agasalha e convida, mostra um Brasil amigável e hospitaleiro e retrato de um país *bonito por natureza*.

Como recitar o Brasil? Quando falamos deste país, da beleza natural que aqui é abundante, vemos imagens, ouvimos poemas, lembramos canções. Quando saímos somos aceitos, quando recebemos

somos anfitriões perfeitos. Nas cidades grandes a correria atropela, pois estamos com pressa, o povo tem fome, fome de cultura. Um país que nem sempre deveria ter paz, calmo até por demais. Às vezes é preciso brigar para conquistar. Alguém disse que o lema da nossa bandeira está errado, pois onde há ordem não há progresso, mas a desordem leva ao caos e só crescemos se houver ordem no caos do progresso. A miscigenação que ocorreu no Brasil é responsável pelo que somos hoje.

Com quarenta e quatro ensaístas e treze escritores, o livro ***Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*** (2011) tem por motivação, mostrar as novas abordagens sobre os Manifestos: “Pau Brasil e Antropófago”. Os organizadores, Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha informam “que todos se uniram com o mesmo objetivo: explorar o potencial analítico e filosófico da antropofagia oswaldiana” (ROCHA, 2011, p.14)

Neste momento em que a quantidade, qualidade e velocidade de informação utilizam os mais modernos veículos de comunicação, podemos ver nas redes sociais que citações são compartilhadas sem que seja dado o crédito ao autor e apenas quem leu o livro ou conhece a obra poderia dizer que não é criação de quem postou.

Para os organizadores, o livro está “buscando entender a antropofagia como um exercício de pensamento cada dia mais necessário nas circunstâncias do mundo globalizado.” (ROCHA, 2011, p.12). É através desta reflexão que selecionamos alguns excertos para justificar nossa conclusão acerca do autor Luiz Vilela.

João Almino, em “Por um Universalismo Descentrado: Considerações sobre a Metáfora Antropófaga” (2011, p. 55), entende que “não há no *Manifesto Antropófago*, um corpo coerente de ideias a que possamos nos referir para uma análise de seu significado e alcance”. O que chama a atenção de Almino é a “rica metáfora” da qual ele oferece sua interpretação:

A antropofagia está obcecada pelo tema da identidade cultural nacional, a partir de um “nós”, cujas fronteiras são nacionais e multiétnicas, a primeira pessoa do plural, sujeito e objeto de todo o *Manifesto*. Ao procurar responder “o que somos” ou “o que nos une”, a metáfora antropófaga indica que o que nos une é o outro, é o fato de ele existir, de termos interesse por ele e sobretudo, de querermos devorá-lo. (ALMINO, 2011, p. 55).

Este autor conclui que a cultura do Brasil não é isolada e voltada apenas para suas origens. O Brasil está aberto ao novo, “preparado para devorá-lo”:

Esta imagem não é, contudo, suficiente para representar a radicalidade da proposta antropófaga, pois não se trata de dizer apenas que somos uma mistura de culturas, nem uma conjunção entre o primitivo e o civilizado. Nossa abertura é feita através de bons dentes e um grande estômago. Somos capazes de devorar o outro e, com isso, de regenerar nosso próprio tecido, produzindo o novo. (ALMINO, 2011, p. 56).

Muitas outras considerações, manifestos e manifestações foram escritas acerca do apetite brasileiro, não de uma fome de gente inferior ou subalterna, que aceita tudo o que aqui chega, mas de uma sociedade que quer comer e saborear do que o mundo tem de melhor. O alimento precisa ser peneirado, selecionado, para só então ser consumido.

As ideias do multiculturalismo têm servido para articular movimentos sociais locais, por exemplo, políticas de emancipação dos negros, das mulheres, dos homossexuais, relacionadas com os meninos de rua ou com os direitos indígenas. Mas o objetivo precípua dessas políticas não é o de incitar guerras culturais, mas o de elevar a consciência da cidadania; não é o de reforçar ou criar guetos, mas promover a valorização social e os direitos humanos, civis e sociais, e lutar contra a discriminação. Uma sociedade diversificada deve tentar entender suas várias tradições. (ALMINO, 2011, p. 61).

Acerca deste apetite João Almino fala também sobre autores anteriores aos manifestos oswaldianos. Ele explica que não bastava contar histórias tendo o Brasil como cenário para ser considerado um

autor nacional. Para ele, a “originalidade não precisa ser proposta nem defendida, mas pode ser constatada e criticada”. Na sequência explica:

O *Manifesto Antropófago*, ao dar precedência às raízes e ao estômago locais e primitivos contrasta com a visão de Machado de Assis, em seu famoso ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, de ver “a civilização brasileira” em formação, como expressão europeia. Mas poderia concordar com a perspectiva mais geral do texto de Machado, quando este, ao criticar o indigenismo dispensa os ingredientes pitorescos da caracterização nacional, defende que “o que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e de seu país” e que é errôneo “só reconhecer espírito nacional nas obras que tratam de assunto local”, dando o exemplo de Shakespeare: “e perguntarei (...) se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio Cesar*, a *Julieta* e *Romeu* tem alguma coisa com a História Inglesa, nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”. (ALMINO, 2011, p. 62).

Para nós, esta é uma das melhores explicações da diferença entre ser um autor nacionalista e um autor antropófago. A originalidade não pode ser imposta, a liberdade de criação se sobrepõe a qualquer tipo de pressão. Com este pensamento, não estamos abraçando o que vem de fora e deixando de lado o que é genuinamente brasileiro. Não conhecemos “toda” literatura universal, por isso o conceito de influência já está ultrapassado. É impossível fazer a regressão até ao “autor primeiro”, pois algo que foi dito, sempre nos levará a uma bifurcação e aí teremos dúvidas para que lado seguir.

Em “Manifesto Antropófago II” (2011, p. 49-54), Sergio Paulo Rouanet, diz ter recebido o texto do próprio Oswald de Andrade em uma psicografia. Compara o povo brasileiro atual com Caetés e Tupinambás: “os caetés são filhos de sua tribo. Comem e absorvem, comem e expelem, mas só absorvem o que for útil para a tribo, só expelem o que não for bom para a tribo” (ROUANET, 2011, p.49).

Para Rouanet, “os tupinambás sabem ser nativos, mas também

sabem ser exilados, e enquanto exilados veem tudo de fora, julgam tudo de fora e decidem absorver ou expelir segundo critérios diferentes dos critérios tribais” (ROUANET, 2011, p.49).

A comparação continua: “caetés querem ter raízes enquanto os tupinambás querem ter asas” (ROUANET, 2011, p. 53). Entendemos que os caetés são os tradicionalistas que não admitem a mudança ou que apenas copiam o que vem de fora sem digerir e produzir algo absolutamente novo. Os tupinambás saíram de sua tribo (Brasil), conheceram outras terras e culturas, mas não deixaram de ser tupinambás. Para o autor, os caetés praticam uma antropofagia muito esquisita:

[...] os alimentos saem tais como entraram sem nenhuma transformação. A passagem pelo tubo digestivo não altera nada, e o que era americano continua americano. Ou há uma pequena confusão na hora de sair. Em vez de guardar as proteínas da cultura estrangeira, devolvendo o resto, os caetés de hoje fazem o contrário. Eles rejeitam o que a cultura gringa tem de succulento e só absorvem o que ela tem de indigesto. (ROUANET, 2011, p. 53).

Basta olharmos para o Brasil para ver a realidade que está estampada nestas palavras, estamos copiando tudo, sem digerir nada. Não estamos aprendendo com o que vem de fora para adaptarmos para o nosso clima, cultura e gosto. Fazemos uma cópia barata e na maioria das vezes é uma imitação do que não querem mais e estão jogando fora. A Antropofagia oswaldiana não pregava isso. Para Oswald, deveríamos conhecer toda forma de arte, e trazer apenas o que depois de uma reflexão tivesse sido transformado em uma nova criação.

Para finalizar este “Manifesto Antropófago II”, Rouanet dá voz ao espírito de Oswald de Andrade que se diz indignado com o que fizeram com a antropofagia. “Oswald” desabafa:

Caetés tem raízes. As minorias étnicas também querem ter. Raiz é um perigo. O perigo da raiz é a pessoa virar raiz e não

poder mais sair do lugar para lutar pela coisa mais desenraizada que tem no mundo, a justiça. [...] Espero que o branco que escolhi para dizer o que penso escreva tudo bem certinho. Senão ele vira churrasco para alma do outro mundo. (ROUANET, 2011, p. 54).

Como seria um manifesto hoje? Em 1928, quando Oswald escreveu o Manifesto Antropófago, não havia computadores, a comunicação e divulgação globalizada que existe hoje não era nem imaginada.

A angústia da originalidade, de ser o primeiro a dizer ou escrever algo, faz com que a beleza da obra seja colocada em segundo plano. Será que o que estamos escrevendo, já não foi publicado em algum lugar deste mundo enorme? Apropriação, Antropofagia, Cópia, Citação, Intertextualidade, Plágio. Será que há algo que ainda não foi dito?

Oswald de Andrade faz uma paráfrase de uma das frases mais famosas da literatura mundial e que é vista como tendo um fundo filosófico muito profundo. A famosa frase "*To be or not to be, that is the question*", ("Ser ou não ser, eis a questão") de William Shakespeare, frase dita pela personagem Hamlet, príncipe da Dinamarca, transformou-se em: "*Tupy or not Tupy, that is the question*" (ANDRADE, 1928) e pode ser entendida de várias maneiras: ser ou não ser original, ser ou não ser um copista, ser ou não ser transformador, ser ou não ser criador de uma nova literatura.

1.3 O CONTO E AS CATEGORIAS DA NARRATIVA

a. TEORIA DO CONTO

O conto é um texto de ficção, uma narrativa curta, tem como ascendente o mito, a lenda, a parábola, o conto de fadas e até mesmo a anedota. O conto, como toda narrativa de ficção, mostra um narrador, personagens e o enredo em uma estrutura mais fechada que o romance, o conto é sucinto. O conto tem apenas uma história e um clímax.

A década de 1960, no Brasil, é conhecida como a época em que o conto teve o seu apogeu. De acordo com Antonio Hohlfeldt,

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 70, esta tendência em linhas gerais permaneceu, embora o romance e a poesia tenham 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, 1988, p. 12).

Fazer uma viagem pela história deste tipo de narrativa é necessário para entendermos o caminho que o conto percorreu antes de se instalar de forma permanente no Brasil.

O conto é provavelmente o gênero literário mais antigo do mundo, nos levando a imaginar pessoas sentadas ao redor de uma fogueira ouvindo e contando histórias reproduzidas desde gerações passadas e assim perpetuando em modo narrativo.

Sendo algo facilmente lembrado por ser breve, o conto servia também para fins pedagógicos, religiosos, ensinamentos com fins morais e propagandísticos. No tocante aos seus aspectos histórico-literários, o

conto, por suas características estruturais, parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais formas literárias.

Podemos recuar, até o aparecimento do conto, para alguns milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Como exemplo, poderia ser apontado o conflito entre Caim e Abel de uma narrativa curta. Na Bíblia são considerados contos os episódios de Salomé, Rute, a ressurreição de Lázaro e uma infinidade de outras histórias.

Já no século XIX, Edgar Allan Poe (1809-1849) poeta, editor e crítico literário foi um dos primeiros e está entre os maiores contistas americanos. Alan Poe exerceu uma enorme influência sobre os autores de todos os tempos. Poe foi o criador de uma “teoria do conto” quando fez uma análise crítica de um livro de narrativas curtas de Nathaniel Hawthorne.

Poe prescreveu uma “receita” do que este tipo de narrativa devia conter sendo que os ingredientes eram a intensidade, a brevidade e a unidade, “buscando um efeito único, que seria a verdade” (HOHLFELDT, 1988, p. 17).

Tão importante quanto Alan Poe para a literatura mundial, Guy de Maupassant (1850- 1893), escritor e poeta francês, deixou um acervo de inestimável valor. Os contos com conotação de crítica social e situações psíquicas eram os seus favoritos.

Anton Tchekhov (1860-1904), médico, dramaturgo e escritor russo, também é proclamado um dos maiores contistas e seus contos são aplaudidos tanto por outros escritores como por críticos. De maneira distinta de Poe, que pretendia obter seus rendimentos através do que escrevia, o autor Tchekhov não abandonou a profissão de médico para se dedicar a literatura. Quando falamos sobre *influência*, os nomes destes e outros autores de igual importância são sempre mencionados.

A tradição do conto moderno desenvolveu-se na América Latina no século XX, mas havia ainda, pequeno espaço disponível nos jornais e

revistas para este tipo de publicação, que era um veículo muito conveniente para os contos. As revistas também tiveram um papel importante não apenas por serem pioneiras na divulgação dessas obras, mas possibilitando o encontro entre o autor e seu público.

Há muitas definições sobre o conto: uma narração oral ou escrita de acontecimentos verdadeiros ou fictícios; peça literária de menor extensão que a novela e o romance; fábula que se conta para crianças (e para adultos) intriga ou enredo; notícia falsa ou fabulosa.

Em qualquer uma destas definições há que se ter uma condição primordial que é a de captar a atenção do leitor, deve produzir interesse e isto só é possível, quando o leitor acredita e mergulha na interpretação como se tivesse vivendo aquela situação enquanto lê ou escuta.

Poderíamos comparar o conto com um ato fortuito de amor a dois (autor e leitor) que se entrelaçam para reproduzir e depois saboreá-lo e voltar ao ato de amor e assim eternizar a beleza da arte de contar. A poesia, a novela e o romance seriam os relacionamentos duradouros, não deve ser vivido apenas em um rápido encontro.

No capítulo *Fundamentos do Moderno Conto Brasileiro*, Hélio Pólvora (1971) diz ser “Machado de Assis uma referência obrigatória” e que o mesmo tinha a “concepção de conto um tanto rígida, à feição clássica do princípio, meio e fim” (PÓLVORA, 1971, p.11); Pólvora também explica as características do conto Machadiano:

Um bom começo, capaz de acender o interesse logo nas primeiras linhas, e um *finale* que deveria suscitar na alma do leitor impressões de surpresa, misericórdia, riso, solidariedade, angústia, pranto ou nojo. O recheio era preenchido pelo talento do narrador em desdobrar situações. (PÓLVORA, 1971, p.11).

Hélio Pólvora ressalta ainda que o “conto clássico não chegou a configurar propriamente o gênero com a autonomia que hoje possui” (PÓLVORA, 1971, p.12). O conto mais se parecia com a descrição de

algo já transcorrido, que “diluía a ficção numa espécie de crônica tirada do arquivo da memória, reavivada na lembrança.” (PÓLVORA, 1971, p. 12).

De acordo com Pólvora, “A receita do conto oscilava entre o insólito do caso maupassântiano, o moralismo dos narradores de língua inglesa e o corte teatral de Tchekhov” (POLVORA, 1971, p.12). E continua:

De todos os contistas do século passado, o ficcionista russo foi o que esteve mais perto da história curta que não se esgota em si mesma, artificialmente delimitada, mas se prolonga fora do texto, em sugestões impressionistas, para isso requerendo a participação do leitor. (POLVORA, 1971, p.12).

Este crítico literário afirma que “Em Machado este talento de narrar além da palavra e criar um eco além do fato exposto será encontrado facilmente em muitas de suas histórias horizontalizadas” (PÓLVORA, 1971, p.12), e continua relatando suas análises sobre os contos machadianos:

Ele foi agraciado com o poder de resumir humanidade a um simples giro de moenda. Esta capacidade de dar a criaturas imaginadas ou transplantadas do cotidiano o sopro vital no espaço de um breve relato faz esquecer por vezes a *literatura* em que se apóia sua arte de contista. Mas nem tudo no conto machadiano é arte e episódio unidos para o entretenimento. (PÓLVORA, 1971, p. 12).

Discorrendo um pouco mais sobre este assunto, ele cita alguns contos de Machado e diz que “poderia ter sido escrito, dentro da evolução do gênero no Brasil, em 1945 ou talvez agora, recompostas a época e a linguagem” (POLVORA, 1971, p.12) Nessas obras primas, a impressão que se tem é de “uma vida premente”, a história acontece neste momento, “literalmente não foi inventada, isto é, na tentativa de representar a vida, não idealiza a vida, a esta se sobrepondo na sua cristalização factual” (PÓLVORA, 1971, p.12).

O conto, nesse momento, estava em “plena geração espontânea”, já não demonstrava “uma cadeia de episódios atrelados com o sentido de formar um quadro [...], mas um único episódio”. (PÓLVORA, 1971, p.13). E explicou:

Uma nova língua, a língua brasileira, procurava impor-se como veículo do terreno literário que se oferecia. Não havia muito o que escolher. O surto de industrialização localizado em São Paulo e no Rio era ainda recente para merecer explorações a fundo. (PÓLVORA, 1971, p.14).

Relatando suas observações sobre o final da década de 1920, Pólvora cita Antônio de Alcântara Machado e Adelino Magalhães como precursores que deixaram “transportar pelas liberdades estilísticas desatadas sobre as ruínas da ficção de molde clássico” (PÓLVORA, 1971, p.14), mas ele observa também que:

Ambos estes contistas são demasiadamente caricaturais na sua linguagem picotada, telegráfica, na sua preocupação pelo impacto, no afã de transmitir novidade. Estão muito próximos e dentro do modernismo. A filiação emotiva ao movimento lhes atenua a ambição de levantar edifício propriamente novo. Ficaram eles em certos compartimentos do projeto. O conto modernista é uma crônica ficcional percorrida por frases vibrantes e pela ortografia da caricatura intencional (PÓLVORA, 1971, p. 14-15).

Continuando sua explanação sobre o momento do conto brasileiro, Pólvora afirma que:

O modernismo como revolução não deixou monumentos literários. Preocupou-se mais em destruir e em filosofar sobre novos modelos de composição e emprego do exato material. Mas, das ruínas que promoveu, brotaram a seu tempo, como costumam surgir entre os alicerces e o madeiramento de antigas casas desmontadas, rebentos viçosos. O romance de 30, inspirado na temática nordestina, apareceu inicialmente com um forte apelo social que a ficção caótica, mas historicamente importante de Oswald de Andrade, fazia prever. [...] É interessante verificar-se como este ciclo de romance regional, desdobrado em variações de conteúdo econômico [...]

freou de certa forma o surgimento do moderno conto brasileiro. A história curta continuava atrelada ao carro-chefe do romance, que aparecia como a nobre arte da ficção. O conto era arte considerada menor, boa para estréia – pois o escritor tomava pulso, media suas possibilidades – e útil no acréscimo da bibliografia pessoal. Nenhum ficcionista acalentaria a intenção de se realizar puramente na órbita do conto, como hoje ocorre com um Dalton Trevisan, um Luiz Vilela e outros. (PÓLVORA, 1971, p.15).

Com a intenção de continuar esta viagem pelos caminhos percorridos pelo conto moderno brasileiro, Hélio Pólvora nos faz um balanço dos anos 1940 e 1950 citando autores e seus contos mais marcantes até chegar aos anos 1960.

É nesta década que ele nos afirma ter o moderno conto brasileiro alçado voo e ter sido reconhecido como gênero literário graças ao talento de autores como “Samuel Rawet, Nelson Coelho, João Antonio, Ivã Angelo, Maria Geralda, Rubem Fonseca, Luiz Vilela, José Edson Gomes” (PÓLVORA, 1971, p. 20).

Pólvora fez uma “ordenação didática” quanto ao tipo e tendência do conto brasileiro como prova das “possibilidades do gênero”, listando essas correntes e seus respectivos representantes. Para Pólvora, o conto impressionista, o fantástico e o documental, são seus preferidos por serem narrativas dinâmicas, está acontecendo, é mais capacitado a depor e reflete melhor os desesperos do nosso mundo. De acordo com Hélio Pólvora é dentro do gênero “conto documental” que Luiz Vilela se encontra (PÓLVORA, 1971, p. 21). Os contos de Luiz Vilela falam de uma realidade próxima, ele não apenas escreve histórias, mas questiona filosoficamente situações atuais e conflitos existenciais.

É neste mundo da narrativa de Vilela e de autores da língua inglesa que nos adentramos para comprovar e relatar como acontece a antropofagia na obra de Luiz Vilela.

b.CATEGORIAS DA NARRATIVA

Para analisar as narrativas que nos propusemos estudar, alguns princípios e sequência metodológica, são fundamentais para chegarmos às conclusões esperadas.

O **narrador** é **quem** conta a história que estamos analisando. Este não pode ser confundido com o autor, pois que não habita o mundo real. A função do autor é criar um mundo fictício, montando com as palavras, cenários, acontecimentos, que formem a diegese.

O narrador só existe enquanto está no universo desta história e para contá-la. A forma como este narrador vai contar a história é decisão do autor e só a ele cabe mostrar ao leitor qual é o **foco narrativo** da sua história.

Para nossa análise, nos baseamos em **O Foco Narrativo**(2004), obra de Ligia Chiappini Moraes Leite, que nos faz um resumo desde a origem do estudo da narração até a atualidade. É Ligia que comenta:

Histórias são narradas desde sempre. [...] fatos, presenciados ou vividos por alguém que tinha a autoridade para narrar, alguém que vinha de outros tempos ou de outras terras, tendo, por isso experiência a comunicar e conselhos a dar a seus ouvintes atentos. Assim desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador. (LEITE, 2004, p. 5)

Escolhemos, como base para nossas análises, a obra **Discurso da Narrativa** (1995) de Gérard Genette, para nosso estudo sobre o **tempo** na narrativa. Parte do nosso estudo volta-se principalmente ao texto narrativo, mostrando **o que** ele nos informa, **quais** acontecimentos ele nos relata e **como** ele faz isto. Sobre este ponto de vista Genette explica:

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. [...] Enquanto narrativo, vive da sua relação com a

história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere (GENETTE, 1995, p. 27).

Qual história ou **enredo** e o modo como ela é contada é o ponto de partida que nos levará aos outros níveis das análises. Segundo Genette, “a narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: Há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa.” (GENETTE, 1995, p. 31). Os acontecimentos na diegese estão relacionados ao tempo de várias maneiras; por exemplo: a época em que se passa a história, duração da história, tempo cronológico ou psicológico, mostrando assim uma das faces da análise das narrativas.

É necessário verificar também estes seres fictícios chamadas **personagens**, que fazem a ação, que faz a história acontecer. Apoiamo-nos no livro de Beth Brait, **A Personagem** (1995) para verificar que, por mais real que pareça ser, a personagem é sempre uma invenção, mesmo quando descobrimos que as mesmas são baseadas em indivíduos reais. De acordo com Beth Brait,

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma as suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 1995, p. 11).

Quanto à classificação das personagens em relação ao papel desempenhado no enredo, elas podem ser classificadas como protagonistas ou antagonistas; de acordo com a importância, primárias ou secundárias; quanto à caracterização as personagens podem ser planas, redondas e também podem ser julgadas conforme o ponto de vista adotado pelo pesquisador desde que se justifiquem as

conclusões homologadas.

Para analisar o **espaço** nas narrativas que escolhemos, mergulhamos em ***Espaço e Romance*** (1995) de Antônio Dimas. E ele explica:

[...] na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada (DIMAS, 1995, p. 20).

Por ambientação entendemos que o espaço é usado na narrativa para uma finalidade, o que ele significa naquela história, é a composição de um espaço com utilitários, mobiliário e elementos de decoração, a partir de uma preocupação formal, estética e ergonômica, com o intuito de permitir o uso deste espaço de forma saudável ou para os fins que são propostos.

Como metodologia para que o nosso trabalho siga uma ordem coerente, iniciamos as nossas análises com um breve relato da vida e obra do autor de língua inglesa, a descrição do romance ou conto do autor de língua inglesa e a comparação com o conto de Luiz Vilela e quais são os pontos convergentes e divergentes entre as duas obras.

Outros detalhes certamente serão expostos e avaliados conforme nossa pesquisa se adiantar. Estamos levando em conta que o referencial que escolhemos para esta parte de nosso trabalho se baseou em estudiosos anteriores e assim estamos mostrando uma visão particular, mesmo que referenciados nos originais.

2.DESCRICÃO e ANÁLISE

2.1. MARK TWAIN e LUIZ VILELA

a. Mark Twain vida e obra

Samuel Langhorne Clemens, mais conhecido como Mark Twain¹³, nasceu em Missouri, Estados Unidos, em 1835. Sua família viveu em Hanibal, uma pequena cidade às margens do rio Mississipi, até ele completar dezoito anos.

Depois da morte de seu pai em 1847, Clemens deixou a escola para trabalhar como aprendiz de tipógrafo no jornal *Missouri Courier*. Em 1857, parou com tudo que vinha fazendo para ser piloto de barco a vapor depois que desceu o Mississipi. Após dezoito meses como aprendiz, era um “Piloto Licenciado”, a profissão que em suas palavras “amou mais do que qualquer outra”, e que foi fonte de inspiração para sua escrita posterior.

Enquanto navegava, conheceu “todo o tipodiferentedenatureza humana, que podem ser encontrados em ficção, biografia, ou história” (TWIN, 1994, p.5). O início da Guerra Civil, em 1861, acabou com todo tráfego sobre o rio Mississipi e Clemens passou algum tempo como voluntário do exército, garimpou ouro em Nevada, foi comerciante de madeira e jornalista antes de finalmente começar sua carreira literária.

Adotou o pseudônimo de Mark Twain, em 1863, como assinatura para uma carta de humor sobre viagens. Seu primeiro grande livro, *The Innocents Abroad*, surgiu em 1869, baseado em suas viagens pela Europa. Em 1870, se casou com Olivia Langdon e morou em Connecticut por dezessete anos. Foi durante essa época que ele escreveu vários dos

¹³As informações biográficas e bibliográficas aqui constantes foram traduzidas e resumidas por nós.

seus melhores livros, entre eles, ***The adventures of Tom Sawyer***, ***Life on the Mississipi***, (um soberbo livro de memórias) e sua obra-prima ***The adventures of Huckleberry Finn***.

Após alguns investimentos que não deram certo e na tentativa de reorganizar suas finanças ele se lançou em uma turnê de palestras em todo o mundo, mas enquanto estava no exterior, Suzie, sua amada filha, morreu. Sua escrita posterior aos acontecimentos reflete esses desastres com evidente ironia e amargura.

Permaneceu como uma figura célebre até sua morte em 1910. Ele era notado tanto por estar sempre com seu terno branco que combinava com sua cabeleira também branca, como por suas posições inflexíveis contra a injustiça e o imperialismo.

The adventures of Huckleberry Finn (1885) foi originalmente escrito para ser o companheiro ou continuação do livro anterior ***The adventures of Tom Sawyer*** (1876), mas acabou fazendo mais sucesso do que o antecedente. Escrito em um período de sete anos, essa narrativa foi muito elogiada desde que apareceu – um de seus críticos, Ernest Hemingway, acreditava que “*all modern American literature comes from one book by Mark Twain called Huckleberry Finn... There was nothing before. There has been nothing as good since*” (TWIN, 1994, p. 1-2). [“Toda literatura moderna americana vem de um livro de Mark Twain chamado Huckleberry Finn... Não havia nada antes, não houve nada tão bom desde então.”] [tradução nossa].

Conhecido por influenciar muitos autores e por isso denominado “*The father of American Literature*” [O pai da Literatura Norteamericana] por William Faulkner, Twain teve sua obra-prima, “*The adventures of Huckleberry Finn*”, considerado como “O maior Romance Americano”.

Twain fez também muito sucesso como palestrante e humorista, sendo o ulterior seu sonho, mas ele obteve maior êxito como escritor.

Seu raciocínio perspicaz e suas sátiras incisivas renderam-lhe a admiração de seus pares e o enaltecimento dos críticos. Twain mantinha boas relações com presidentes, artistas, industriais e a realeza europeia. Ele foi laureado como o "maior humorista americano de sua época".

No início deste livro, Twain faz um aviso jocoso para os leitores que se dispuserem a lê-lo:

NOTICE

Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.

BY ORDER OF THE AUTHOR

G. G., CHIEF OF ORDNANCE (Twain, 1994, p. 5).

AVISO

As pessoas que tentarem encontrar uma "causa" nesta narrativa serão processadas; as pessoas que tentarem encontrar uma "moral da história" serão banidas; as pessoas que tentarem encontrar uma conspiração serão mortas.

POR ORDEM DO AUTOR

G.G., CHEFE DA ARTILHARIA. (tradução nossa)

Nada disso aconteceu às milhares de pessoas que estudaram, analisaram, traduziram esta narrativa. Nos dias de hoje, alguns estudiosos querem mudar a escrita de Twain para que ela se "encaixe" na versão "politicamente correta" em relação ao trato dos "afrodescendentes" e outros preconceitos que eles entendem existir nessas obras.

Em uma nota, o autor explica a maneira escolhida para escrever e que deveria servir como guia para que a visão não se turve ao analisar uma obra de tão grande valor literário.

EXPLANATORY

In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri Negro dialect; the extremest form of the backwoods South-Western dialect; the ordinary "Pike-County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guess-work; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal

familiarity with these several forms of speech.
I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding. (TWIN, 1994, p.6).
THE AUTHOR

EXPLICAÇÃO

Neste livro, uma série de dialetos são usados, a saber: O dialeto negro do Missouri, a forma extrema do dialeto do sertão sul – ocidental, o dialeto comum de “Pike- County, e quatro variedades modificadas desse último. As nuances não foram feitas de forma aleatória, ou por suposição, mas cuidadosamente, e com confiante orientação da familiaridade pessoal com estas várias formas de discurso. Faço esta explicação, pois, sem ela, muitos leitores poderiam supor que todos esses personagens estavam tentando falar igual, mas não estavam conseguindo.

O AUTOR. [Tradução nossa]

As leituras dos romances e contos aqui nos referimos neste trabalho foram feitas nos idiomas originais em inglês, mas consultamos também algumas versões em português e observamos que há diferenças gritantes mesmo entre as interpretações em língua inglesa para a clientela escolar. As versões escolares foram feitas com correções nas falas do escravo Jim e também das crianças. O dialeto sulista, característica marcante desses romances, desapareceu.

Por não ser o foco do nosso estudo, os comentários sobre as traduções só integram este trabalho, pois foi impossível não observarmos tal diferença e pode residir nesse fator o equívoco a que nos referimos quando Tamura, (TAMURA, 2006) diz ter Vilela se apropriado da obra de Twain para escrever um conto, no qual mostra episódios da vida de uma criança.

É indiscutível que *tudo* que foi escrito sobre crianças depois da ficção mais famosa de Mark Twain nos remete a ele, mas nada que possa ser considerado como apropriação. Estando aqui nossa análise para esta conclusão.

b. *THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN*

A história de Huckleberry Finn se passa no interior dos Estados Unidos, em meados do século XIX, é narrada em primeira pessoa pelo garoto protagonista, Huck Finn, que é o melhor amigo de Tom Sawyer.

Huck é um menino travesso, que sonha ser um fora da lei, e que foi recolhido por duas senhoras que sofriam com suas peripécias ao tentar educá-lo. A Viúva Douglas e a Srta. Watson enviaram Huck à escola para que aprendesse ler, escrever e todas as outras coisas que um garoto deve saber. Em casa, elas ensinavam como se comportar à mesa, noções de higiene e falavam sobre um Deus que salva todas as almas bondosas e comportadas e que Huck simplesmente não queria acreditar e não suportava ouvir.

Huck foge de casa por estar insatisfeito com a vida que lhe é oferecida. Tom Sawyer consegue trazê-lo de volta prometendo formar uma quadrilha de ladrões. Todos os jovens rapazes da cidade se juntam ao bando de Tom e eles usam uma caverna como esconderijo. Em uma dessas reuniões, os “bandidos” fazem um pacto de fidelidade e desse contexto Tamura (2006 p. 92-93) retira um excerto, o qual será colocado também em nossa análise. Com o passar do tempo muitas dessas crianças se cansam de brincar de bandidos e das batalhas de mentirinha e sendo assim o bando se desfaz.

Quando o pai o encontra, leva-o para uma casa no campo e logo começa a maltratá-lo sendo este o motivo de uma nova fuga. Certo dia, o pai amarra o filho para que não tente fugir, tranca a casa e vai para a cidade (isso faz com que o menino sinta muito medo que o homem não volte e que ele morra de fome ou que alguma fera o coma). Apesar do medo que sente do pai, Huck aproveita a chance para fugir e consegue sair da casa trancada, mata um porco e espalha o sangue como se fosse

dele. Depois disso, pega uma canoa e segue rio abaixo até a Ilha Jackson, onde acampa e se esconde de todos.

Alguns dias mais tarde, Huck encontra restos ainda quentes de uma fogueira na ilha. Ele se assusta, mas decide descobrir quem é essa outra pessoa. No dia seguinte, descobre que se trata de Jim, o escravo da Srta. Watson. Ele tinha fugido após ouvir a Viúva discutir planos de vendê-lo para um negociante de escravos. Jim se assusta no início, acreditando que Huck era um fantasma, (pois acreditava que ele estava morto), mas logo fica feliz em ter um companheiro.

Um dia Huck retorna à cidade vestido como uma menina para saber das novidades. Ele conversa com uma mulher, que lhe informa que tanto Jim quanto o Pai de Huck são suspeitos pelo seu suposto assassinato. Ela também diz que acha que Jim está escondido na Ilha Jackson. Ele imediatamente retorna ao esconderijo e os dois deixam a ilha.

A diegese é longa, pois conta as muitas aventuras desses garotos ansiosos por conhecer a vida e o mundo, ora descendo o Mississipi, ora planejando grandes assaltos à mão armada com armas de brinquedo.

Por se tratar de um romance e não de um conto, há uma grande riqueza de detalhes fazendo com que o garoto de “Meus oito anos” (VILELA, No Bar, 1984) em nada se pareça com Huckleberry Finn ou Tom Sawyer.

Todo diálogo que há entre Huck e Srta. Watson, ou Huck e o negro Jim, é carregado de palavras e frases gramaticalmente erradas. Não apenas expressões idiomáticas ou *black english* (que seria o falar coloquial da classe sem educação formal ou das periferias).

Os excertos do romance de Twain e do conto de Vilela são colocados em paralelo nos possibilitando analisá-los sob vários ângulos, fazendo assim as considerações baseadas no nosso referencial teórico.

“As aventuras de Huckleberry Finn” é um romance com narrador

em primeira pessoa, é Huck que narra a história. Tudo se passa através da visão dele, que é a personagem narradora. Ele nos apresenta a história com tal simplicidade e ingenuidade que em nenhum momento duvidamos de sua palavra. Ele conta a verdade, não cria uma verdade para nos contar.

Antes de começar o livro, Twain avisa que o leitor não deve esperar que a história tenha um lema, moral ou trama. Pode até parecer um livro infantil, mas está longe de ser um.

Para entrar no mundo de Huck, precisamos entender que a história acontece anos antes da guerra civil americana. A libertação dos escravos ainda não tinha acontecido e além de ser uma situação admitida por lei, era moralmente aceita. Quando Huck tentava ajudar Jim fugir, não o fazia por ter pena do negro ou por querer ver o amigo livre. Ele fazia, pois, como queria ser um fora-da-lei, estaria praticando um crime ajudando um escravo fugir.

Num primeiro momento, Huck parece não “crescer”, não sair dos 13 anos na narrativa, mas no percurso para a tão sonhada liberdade, Huck amadurece. No capítulo 31, ele está tentando decidir se entrega ou não o escravo Jim e conta tudo para sua “dona”. Sabe que não pode ajudar o negro fugir, e não está preocupado com seu amigo ou como ele pode ser castigado. A preocupação dele agora é que, se não entregar Jim, vai para o inferno, (já não tem certeza se quer ir para lá). Nesta luta interior, é demonstrado um caráter de homem maduro e não de um menino. Este mesmo caráter decide que não entregará Jim, mesmo que isto lhe custe ir para o inferno.

Há uma segunda história em toda trama vivida por Huck Finn, ele está sempre decidindo se seguirá o caminho do bem ou do mal, céu ou inferno, obediência ou rebeldia. É sobre esta segunda história que Ricardo Piglia (2004), nos explica em sua primeira tese: “um conto sempre conta duas histórias”¹⁴.

¹⁴ Retiramos da citação os exemplos fornecidos por Piglia.

O conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p.90).

O rio Mississippi serve de pano de fundo para as cenas mais marcantes e é o cenário desse romance. Poderíamos vê-lo apenas como um caminho usado para que Huck e Jim conquistem seus objetivos. Num primeiro momento fica clara a primeira história: o rio levará Jim para a liberdade legal que existe no outro lado do país. Quanto a Huck, deixará para sempre uma vida de aventuras caso seja obrigado a viver em São Petersburgo uma vida civilizada, que o afasta da natureza da qual se sente parte indispensável.

As boas intenções da senhora Douglas criadas pelo mundo civilizado em que vive transformou-a em uma conselheira do bem, mesmo que se delicie com o cigarro enquanto aconselha que Huck não se entregue ao vício do fumo. Diante das ironias, marca habilidosamente trabalhada por Twain em quase todas as obras, Huck prefere ir para o inferno, em vez de ir à escola, pois odeia aprender escrever, algo muito difícil para ele. É um garoto cheio de superstições, acredita em bruxas, em gestos e palavras que podem tirar o azar e afastar as assombrações.

A segunda história, escondida pela primeira, mostra que as dificuldades que eles encontram pelo caminho são para o crescimento e aprendizado pelo qual temos que passar. Demonstra, também, que toda liberdade tem um preço e que um deles é a responsabilidade pelo que fazemos.

Quando falamos em crianças e adolescentes, há sempre uma ideia de aprendizagem e os conselhos da Sra. Douglas são para fazer de Huck um adulto diferente do que ele pretendia ser. Mas ele não entendia

assim e como toda criança, crê que é o dono da verdade e acha que os adultos não sabem de nada.

No conto “Meus oito anos”, como veremos a seguir, não há um adulto claramente querendo ensinar ao garoto como se comportar na vida, mas há vários personagens que influenciam e direcionam seu comportamento.

Huck quer viver sem regras, sem amarras, tudo o que ele procura está intimamente ligado à liberdade. A natureza é seu espaço natural, ele pertence ao rio Mississippi e ele faz parte da paisagem. Sabemos que existem várias possibilidades para que ele se torne um adulto responsável e dono do seu destino aos olhos dos outros, mas Huck só consegue enxergar uma prisão chamada civilização.

c. MEUS OITO ANOS

No conto “Meus oito anos”, de Luiz Vilela (*No Bar*, 1984, p 7-12), analisamos dois parágrafos para refutar o resultado de uma análise (TAMURA, 2006), alegando que Vilela se apropriou de narrativas de autores da língua inglesa. Começamos com o primeiro parágrafo do conto.

O próprio título do conto de Luiz Vilela, “Meus oito anos”, já deixa claro que o narrador é o próprio garoto. Trata-se de um **narrador em primeira pessoa** comprovada na primeira linha deste conto “Quando tinha oito anos, eu vi o demonio” (VILELA, 1984, p.7).

Neste conto Vilela separa por parágrafos as várias situações que um garoto de oito anos vive, delegando ao personagem principal a voz narrativa. Para situar melhor esse parágrafo no conjunto do conto, fizemos uma síntese: Trata-se de uma história muito simples; no fundo, mais uma história de um garoto que poderia ser qualquer pessoa, mas a forma que Vilela cria para narrar esses fatos é o que torna a história única e atrai a atenção de críticos, amantes da literatura e professores.

No primeiro parágrafo, o **narrador** está contando os acontecimentos pelo seu próprio ponto de vista. Está no centro da história e não tem domínio do estado mental das demais personagens, narra de um ponto fixo. Neste caso, a distância entre a história e o leitor é muito pequena.

O menino conta, no primeiro parágrafo, a história do medo que tinha do demônio e que o padre havia dito que se comungasse com algum pecado mortal o diabo apareceria. Ele comungou e o diabo apareceu, no sonho, mas a aparência (a cara), a voz, e até o riso era do próprio padre.

O medo foi tão grande que ele conta que até urinou na cama.

Quando acordou, se preocupou em ir à igreja para pedir perdão e quando o fez, pediu que Nossa Senhora das Graças lhe desse um sinal que estava perdoado, mas isso não aconteceu, fazendo com que ele tivesse uma visão da imagem da santa de uma maneira diferente (caricata e irônica), que lhe causou um riso espontâneo fazendo-o sair da igreja.

Em “Meus oito anos” (VILELA, 1994, p. 7), o narrador relata os fatos, mas não traduz os sentimentos que poderão apenas ser percebidos pelo leitor através da imaginação e da lembrança de nossa própria infância, como o pavor que sentíamos do escuro ou o medo que tínhamos que nossos pais não voltassem quando saiam para trabalhar.

No segundo parágrafo, o narrador continua em primeira pessoa e conta sobre seu papagaio cearense. O garoto agora é Tarzan que viaja por entre os cipós com faca nos dentes e é bicado por seu pássaro. A todos ele se achega e pousa, menos em Tarzan, que por vingança saca de seu estilingue e mata o pássaro com requintes de crueldade.

Seguindo o mesmo modelo dos parágrafos anteriores, o menino de oito anos está agora apaixonado. Enquanto se arruma para ir à missa sonha com um amor digno dos contos de fada, em que o apaixonado salva a donzela de todos os perigos e se faz poderoso, forte e corajoso para ser merecedor de seu amor. Mesmo sendo o maior amor do mundo, o destino muito brincalhão não deixou que Lucinha se apaixonasse pelo garoto, mas sim Zizica, que prometia se matar se não fosse correspondida. O menino não queria nada com esta que não era nem um pouco bonita. Não se suicidou e foi namorar o vizinho. Isso causou profunda amargura no coração do garoto, fazendo com que jurasse a Zizica que se mataria caso ela não gostasse dele.

Na sequência dos parágrafos o garoto conta sobre as peripécias sexuais de seu avô; de como tinha medo que sua mãe o abandonasse; fala sobre Dona Dalva, feia, velha e ruim, que lhe causava medo; fala

ainda sobre a morte do colega Paulinho, e seu pesadelo com a própria morte.

No oitavo parágrafo, o narrador descreve as brincadeiras de médico com a amiga Laila dentro de um porão e que nos remete ao estudo da intertextualidade com um conto de Edgard Allan Poe, objeto de estudo mais detalhado neste trabalho.

Logo a seguir vemos o parágrafo que narra a cirurgia em sua garganta, em que o narrador-menino, faz-nos sentir como se estivessem torturando-o, tal é o domínio que o narrador tem das palavras e sentimentos. Neste último acontecimento, o garoto de oito anos, fala sobre tia Clea e sobre o fato de ela não gostar dele por ter visto-a sem dentadura. Porém, ele também não gosta dela. Enfim, é ele mesmo que diz que um dia sentirá falta de seus oito anos.

Em seu livro **A força da ficção** (1971), Hélio Pólvora analisa o terceiro livro do contista Luiz Vilela, dizendo que “a prosa brasileira tem novo representante” (PÓLVORA, 1971, p. 60), enquanto coloca **Tarde da Noite** (1970) “entre os títulos novos de real importância” (PÓLVORA, 1971, p. 60), deste mesmo ano. De acordo com o crítico literário:

Num volume de 25 histórias é fácil identificar, pelo menos cinco em que Vilela atinge alta expressão literária e humana, colocando-se ao lado dos mestres contistas – os mestres, eu diria sem medo de pecar por exagero, de todos os tempos. (PÓLVORA, 1971, p. 60).

Depois da crítica positiva, Pólvora faz um paralelo com o livro anterior do mesmo contista, dizendo ter encontrado “pouca riqueza e pouco enriquecimento ficcional. E continua: “Senti-o preso em demasia a uma participação afetiva que o levou a compor em vez de criar”. (PÓLVORA, 1971 p. 60). Para Hélio Pólvora, as histórias de **No Bar**, 1969.

(...) quase todas girando em torno de meninos em suas relações com a descoberta da vida, não eram extraordinárias. O fato de poderem identificar de modo geral o mundo infantil, de serem comuns a muitos adolescentes, denotava apenas uma reprodução fiel por parte do contista, uma crônica psicológica que está presente na ficção brasileira curta ou longa, muito sensível a esses temas de infância. (PÓLVORA, 1971, p. 60).

Na opinião desse autor, o maior problema nos contos de *No Bar*¹⁵ é que transmite a impressão forte de serem coisas *acontecidas*, e, portanto lembradas, recriadas. (PÓLVORA, 1971, p. 60).

Para Pólvora, as narrativas ficcionais desse volume “parecem frios, resultado de uma experiência filtrada, denunciando o esforço da escrita, a estrutura da história, a organização meticulosa de seu campo ficcional” (PÓLVORA, 1971, p. 61). Nesta mesma análise, o crítico diz que Vilela não lhe parece convincente quando narra, e que seria então mais um contista de nível médio, comparando-o com outros que teriam as mesmas características, “que sabem o que é uma história e são capazes de pesquisá-la em seus possíveis níveis de interesse”. (PÓLVORA, 1971, p. 61). De acordo com Hélio Pólvora, Vilela não foi extraordinário na maioria dos contos do livro “No Bar”.

Continuando nossa análise, Michel Schneider (1990), no capítulo “O livro interior” alega que: “Escrever, ler, jamais percebi direito a diferença. Para alguns, uma coisa é o prolongamento inevitável da outra: de tanto ler, o leitor torna-se autor, retoma, completa, prolonga suas leituras” (SCHNEIDER, 1990, p. 353).

Com praticamente as mesmas palavras, Vilela descreveu o seu prazer em escrever e também por isso decidimos comprovar a diferença entre influência, apropriação, plágio, intertextualidade e antropofagia.

Para afirmar que Luiz Vilela se apropriou da obra-prima de Mark Twain para escrever o conto “Meus oito anos”, Tamura faz a seguinte

¹⁵ Hélio Pólvora se refere à edição de 1969 e estamos trabalhando com a edição de 1984.

análise se apoiando em um estudo de Alfredo Bosi:

O “brutalismo yankee”, a que se refere Alfredo Bosi¹⁶, faz-se visível na literatura de Vilela, especialmente em relação a Ernest Hemingway e Mark Twain. Há visíveis apropriações, tanto de técnicas narrativas quanto de modos de pensar oriundos de obras representativas desses dois grandes autores norte-americanos. Há, então, uma clara transposição de modos de escrita e de construção de personagens de acordo com os modelos criados pelos autores americanos. (TAMURA, 2006, p. 91).

Ao anunciar a introdução dos trechos da obra de Twain e do conto de Vilela a que se refere, Tamura chega a dizer que é possível verificar “nítida semelhança”.

Como é possível verificar, Celia Mitie Tamura (2006) se baseia tão somente no conceito de “Influência” para fazer sua análise e chegar à conclusão que relatou. Na sequência, segue um recorte do que Tamura chama de análise contida nessa dissertação na qual compara trechos de Twain e Vilela, reproduzido *ipsis literis*:

Entre os trechos relevantes de Mark Twain para a confirmação da influência em Vilela, têm-se as passagens seguintes. Quando comparadas aos trechos dos contos de Vilela, verifica-se nítida semelhança (TAMURA, 2006, p. 93).

Then she told me all about the bad place, and I said I wished I was there. She got mad, then, but I didn't mean no harm. All I wanted was to go somewheres; all I wanted was a chance, I warn't particular. She said it was wicked to say what I said; said she wouldn't say it for the whole world; she was going to live so as to go to the good place. Well, I couldn't see no advantage in going where she was going, so I made up my mind I wouldn't try for it. But I never said so, because it would only make trouble, and wouldn't do no good.

Tamura remete a nota de rodapé do seguinte teor, reproduzida conforme consta em sua dissertação:

¹⁶ Alfredo Bosi. “Situações e Formas do conto Brasileiro Atual”, in: O Conto Brasileiro Contemporâneo. (Citado por TAMURA, 2006, p. 91)

Mark Twain. The Adventures [sic; deveria ser Adventures] of Huckleberry Finn. London: Penguin Books, 1994, p3
 (Miss Watson) Falava-me a respeito do inferno e eu lhe dizia que tinha vontade de ir para lá. Ela ficava furiosa, ainda que não fosse minha intenção ofendê-la; mas a única coisa que eu queria era mudar de ambiente, ir para outro lugar, não importava qual. Achava errado o que eu dizia; coisas que ela jamais teria coragem de repetir. De modo algum. Queria ir era para o céu. Eu, como não fazia a menor questão de ir para onde ela estivesse, resolvi não querer o céu. Nada lhe disse, porém, porque não adiantava. Mark Twain. Huckleberry Finn. Texto em português de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970, pp. 10-11. (TAMURA, 2006, p. 93)

Veja-se o trecho do conto “Meus Oito Anos”.

Quando tinha oito anos, eu vi o demônio. O padre falou que o demônio aparecia a quem comungasse com pecado mortal. Comunguei com pecado mortal e de noite ele apareceu. Ficou ao lado da cama, me olhando e rindo. Tinha chifres e rabo e fedia enxofre, mas a cada [sic; deveria ser **cara**] era do padre, o riso era o do padre, a voz era a do padre quando ele falou: meu cordeirinho. (TAMURA, 2006, p. 93).

Tamura remete à nota de rodapé do seguinte teor, reproduzido conforme consta em sua dissertação: Luiz Vilela. “Meus Oito Anos”, in: _____. No Bar. São Paulo: Ática, 1984, p. 7. (TAMURA, 2006, p. 93).

Para nossa análise, é preciso ter em mente que toda narrativa tem elementos alicerçadores sem os quais perguntas como: “O que aconteceu?” “Quem vivenciou os fatos?” “Quando?” “Onde?” “Por quê?” “Como?” Ficariam sem respostas, e para encontrar o resultado para essas questões, cinco elementos primordiais se fazem necessários observar: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador.

Não nos esqueçamos do que disse Sandra Nitrini em **Literatura Comparada** (NITRINI, 1990, p. 37) sobre a necessidade de pesquisar o autor, o receptor e o intermediário. Fizemos uma pesquisa sobre a vida dos autores. Se não fizéssemos, teria sido apenas uma relação entre textos e vimos que os fatores históricos e sociais demarcaram os

distanciamentos ou aproximações das obras pesquisadas.

É possível que Tamura tenha se baseado tão somente no conceito de influência para falar sobre apropriação, vejamos então a explicação de Nitrini sobre influência e imitação:

Até certo ponto a influência pode se confundir com a imitação, assim como em outra acepção, confundia-se em parte com a difusão. Nesse caso, o matiz que diferencia as duas noções é que a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar. (NITRINI, 2010, p. 127).

Os gêneros literários podem ser identificados segundo a *forma* (verso e prosa) e o *conteúdo* (épico, lírico e dramático). Segundo o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (citado por GANCHO, p. 7), quando fala sobre a forma, o que diferencia os dois modos de expressão é o ritmo da linguagem, “O ritmo é condição do poema, enquanto inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo”. Assim como explica Candida Vilares Gancho, “a poesia se caracteriza pela musicalidade da linguagem e a prosa, pelo encadeamento lógico”. (GANCHO, 2006, p. 7).

Estamos analisando duas narrativas em prosa, um conto e um romance, que estão entre os tipos mais difundidos deste tipo de narrativa. Em ambos podemos observar a empatia que causa ao público, respeitando as diferenças temporais e históricas, que pode ser traduzida como **verossimilhança**. Eis como tal aspecto é explicitado:

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros (no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior do texto), mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. [...] isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência. (GANCHO, 2006, p.12).

Quando o garoto Huck conta suas aventuras e desventuras, narra fatos que parecem ser verdadeiros, conta-nos sua história com riqueza de detalhes, mostra os fatos e suas consequências, está nos certificando da verossimilhança de sua história. Como exemplo podemos verificar o momento no qual ele diz para senhora Douglas que gostaria de ir para o inferno, ela fica brava, além de ficar triste. Nesse momento sua consciência o acusa, mas ele reconhece que apesar de não querer magoá-la, não tem intenção de mentir. Ele realmente não quer aquela vida civilizada que ela lhe oferece.

O contexto do qual foi retirado esse fragmento nos mostra Huckleberry Finn, um garoto pobre que mora na rua ou de favores. Ele tem 13 anos, um pai bêbado e que só o quer para explorá-lo (ganhar umas moedas) ou maltratá-lo. A Srta. Watson, que se dispôs a zelar pela vida e educação dele, tenta fazer com que se adapte às regras sociais.

No primeiro trecho mencionado de *“The adventures of Huckleberry Finn”*, mostrado anteriormente, a Srta. Watson está explicando como se comportar à mesa, porque ele deve ir à escola e aprender a ler e escrever. Huck conta que ela orava antes de comer, então ela explica que se ele fizer tudo certo existe um lugar maravilhoso para onde ela quer ir.

O garoto diz que o que ele quer mesmo é ir para o inferno, pois lhe parecia muito mais atraente e condizente com a vida que ele levava. Ele não tinha intenção de obedecê-la, também não pretendia seguir os caminhos que ela queria seguir e muito menos ir para o lugar onde ela estivesse.

Vilela também cria sua ficção com uma “lógica interna do enredo”, mas o garoto de oito anos está muito mais perto de nós do que Huck Finn. Isto se deve ao fato de a linguagem ser mais leve e uma escrita que deixa claro um tempo mais recente e incontestavelmente brasileiro. O menino de oito anos pecou e como consequência viu o diabo. Ato e

efeito, tanto na vida como na ficção. Aqui é demonstrado também como os garotos daquela época eram criados no interior de Minas Gerais, uma educação predominantemente católica. O menino de Vilela não tem nome e não há uma descrição da personagem.

Para analisar uma narrativa não basta que ela seja verossimilhante, e que tenha começo meio e fim. Yves Reuter nos mostra que “A questão da intriga convida a nos interrogarmos sobre a estrutura global da história.” (REUTER, 2007, p. 33). Para ele, alguns teóricos tentaram resumir as trinta e uma intrigas isoladas por Vladimir Propp (citado por Reuter, 2007) “em um modelo mais abstrato e mais simples” conhecido como esquema canônico da narrativa ou esquema quinário (por causa das cinco etapas). Segundo Reuter “Neste modelo a narrativa se define fundamentalmente como a transformação de um estado (inicial) em outro estado (final)” (REUTER, 2007, p. 36), e nos explica como essa transformação é constituída:

- de um elemento (complicação) que permite movimentar a história e fazê-la sair de um estado que poderia durar;
- de encadeamento das ações (dinâmica);
- de outro elemento (resolução) que conclui o processo das ações, instaurando um novo estado, que vai perdurar até a ocorrência de uma nova complicação. (REUTER, 2007, p. 36)

Nos extratos do romance de Twain analisado neste estudo, a intriga mais evidente é que Huck, apesar de ter medo do diabo, diz querer ir para o inferno para se ver livre das convenções sociais nas quais ele não quer se inserir. Também deseja fugir de um pai que o maltrata e para isso finge ter sido assassinado. Apesar do medo do diabo, desafia-o. O diabo não está representado como se fosse outra pessoa, ele sabe que é um espírito do mal.

Mesmo que neste trecho não apareça o escravo Jim, este tem um papel importante no romance, pois também deseja fugir para não ser

vendido por sua dona. A trama começa a criar movimento e deixa de ser apenas brincadeira de crianças, a partir do momento em que os dois se encontram e seguem a corrente do rio Mississippi em busca da liberdade. Existe também um conflito moral que não aparece neste recorte: a luta de consciência pela qual Huck passa (entrega ou não Jim para sua dona), que demonstra o amadurecimento do narrador-personagem.

A viúva Douglas diz a Huck que se ele orasse e só fizesse o bem conseguiria o que desejasse, mas o garoto decidiu parar de rezar quando não recebeu o que queria. Religião, para ele, só interessava se desse um retorno aos seus pedidos.

O menino de Vilela também esperava uma resposta daquele Deus que castigava garotos que pecavam, mas desacreditou quando não obteve resposta de suas orações.

Consta na autobiografia de Twain que ele era presbiteriano, tinha sido educado como tal, mas achava ridículas as pessoas acreditarem na existência de um lugar (céu) para o qual ninguém que ele conhecia iria. Não gostava da religião organizada e ridicularizava-a. O autor era considerado um grande crítico da religiosidade que muitas pessoas apregoavam, mas não seguiam, entretanto não era ateu.

No conto “Meus oito anos” cada subdivisão poderia ser um *miniconto*. O conflito no recorte mostrado neste capítulo não está no “encontro” do menino com o diabo, mas na descoberta do garoto de que o diabo é o próprio padre. O medo que ele sente é do padre. A personificação do demônio como o religioso remete-nos aos castigos impostos por autoridades escolares, eclesiásticas e familiares quando os meninos de oito anos faziam algo errado. O medo que o garoto sentiu não era apenas do diabo, mas da punição que sofreria.

Neste item mencionado por Tamura e analisado aqui, o narrador não nos conta os pecados cometidos e que pelos quais ele está sendo castigado. Mas nos incisos subsequentes temos vários deles representados nesta ficção.

No segundo parágrafo, o narrador é extremamente cruel com seu papagaio, matando-o a pedradas. A *ira* é um dos “pecados capitais” selecionado pelo cristianismo e depois difundido pelo catolicismo, como pecados que precisam da confissão para ser perdoados. A ira faz com que a pessoa fique furiosa e descontrolada, com o intuito de derrotar o causador deste sentimento. O papagaio suscitou a ira no menino que, impulsivamente o matou.

No item seguinte, ele se apaixona e não é correspondido. Quem se apaixona por ele não lhe interessa até que o menino a vê com outro, que tinha duas bicicletas e se vestia muito bem. Então a *inveja* faz com que ele queira Zizica mesmo sendo gorda e tendo voz rouca. Mas ela não o queria mais, e ele pensa em suicídio (outro pecado gravíssimo para a igreja).

A *luxúria* é representada no conto pelo avô que, aos olhos do garoto, se parece com Deus do antigo testamento. O narrador conta então a perseguição do avô atrás da preta para satisfazer seu desejo sexual.

De acordo com a igreja, uma pessoa que pratica vários pecados vai para o inferno e para um menino de oito anos esta visão é aterradora, faz com que o medo se sobreponha ao sentimento de fé e que a expressão “*temer a Deus*” tenha um significado diferente do desejado.

Luiz Vilela estudou em colégio de padre quando ainda era jovem em formação. Em sua obra podemos verificar várias passagens que se referem à Bíblia e à igreja.

Em contrapartida, podemos observar que em “*The adventures of Huckleberry Finn*” (TWIN, 1994) o **tempo** é cronológico, pois marca uma sequência natural e clara. Huck vai contando a história conforme ela aconteceu. Na obra de Twain toda história se desenrola em um **tempo** cronologicamente demarcado pela escravidão, representada pelo personagem Jim, que foge de casa para não ser vendido. A linguagem

usada pelo autor é também uma marca do tempo, algo que só podemos examinar na obra original, pois temos várias edições traduzidas que foram “corrigidos” para se adequar ao tempo presente e adaptações feitas para o público infanto-juvenil escolar.

No conto “Meus oito anos”, na frase “Quando eu tinha oito anos [...]” (VILELA, 1984, p. 7-12), o narrador descreve os acontecimentos de um tempo passado, mas não tão longínquo, pois não se fala em escravos, nem tão recente, pois não menciona os computadores que marcam o tempo atual, a vida e as brincadeiras dos meninos de hoje. Mas qualquer um dos parágrafos pode ser lido independente do outro e a ordem não faz a menor diferença para o contexto ou fluxo do conto. Portanto, podemos considerar que o **tempo** aqui é psicológico apesar de parecer real e não apenas imaginado, a história depende do vai e vem da lembrança do narrador.

As **personagens** do conto “Meus oito anos” são diferentes a cada parágrafo. Vilela nos dá, através do narrador, algumas informações sobre as características psicológicas e físicas das personagens.

O padre tem o aspecto do diabo, com um riso e voz que se parece com a caracterização que fazemos do demônio. Mesmo sem descrever com palavras, podemos perceber que o padre é severo e que domina os fiéis com ameaças de que irão para o inferno se não obedecerem e forem bons. Neste parágrafo, o menino desafia, mas tem medo; pede perdão, mas debocha.

O papagaio, que por não se assentar na mão do menino, é assassinado a pedradas como se fosse um gavião amedrontador.

Lucinha e Zizica são duas meninas descritas completamente diferentes uma da outra. A primeira tem olhos azuis e apesar de o narrador não descrevê-la assim, imaginamos que ela seja magra meiga e com voz macia, pois quando descreve Zizica, fala de sua gordura, voz rouca e determinação.

O avô, que aparece no quarto parágrafo, é barbudo e forte, era também corajoso, pois matou cobras e onças. A “preta” que o velho agarrou era “gorda, desdentada e peituda”.

A **personagem**-narrador de Twain é um garoto de treze anos que precisa lutar para sobreviver. Sua luta maior, entretanto é consigo mesmo, pois está sempre tendo que decidir o caminho a seguir. Ser leal à igreja ou se transformar em bandido? Obedecer à viúva ou ao pai? Ser selvagem ou civilizado?

É possível observar, depois de feitas as primeiras análises nestes trechos estudados até aqui, que o equívoco nas afirmações de Tamura a qual nos referimos está claro, pois em nenhum momento as palavras ou expressões, usadas por Vilela, se configuram como plágio ou apropriação, para usar o mesmo termo de Tamura. Aliás, os dois trechos são muito diferentes entre si, não havendo, em nossa avaliação, o menor sentido em colocá-los em paralelo, como retomada intertextual, que dirá que existe apropriação, ainda mais quando o sentido dado à palavra se coaduna com o sentido de plágio. Para provar a nossa afirmação, continuaremos nossa análise com os outros excertos mencionados anteriormente.

2.2 EDGAR ALLAN POE E LUIZ VILELA

a. Edgar Allan Poe vida e obra

Edgar Poe nasceu em 19 de janeiro de 1809, na cidade de Boston, Estado de Massachusetts, Estados Unidos da América. Após a morte de seus pais foi criado por Frances Valentine Allan e seu marido John Allan, mas nunca foi adotado formalmente. John era um mercador de tabaco bem sucedido que morava em Richmond, Virgínia. Poe e Frances pareciam ter um bom vínculo afetivo, mas ele e John nunca se harmonizaram. Preferindo poesia em vez dos lucros, Poe supostamente escreveu poemas sobre o verso de alguns dos papéis dos negócios de Allan¹⁷.

Estudou em excelentes colégios na Inglaterra, fato que marcou sua infância e que influenciou sua escrita como podemos verificar neste excerto:

Poe is unique among the great American writers of his generation in having spent a portion of his childhood in England. This period of his life is important because for the first time we are able to trace a definite influence in his later fiction from the scenes in which he moved and thought and felt. The first essential, of course, before any analysis of the influences of his early schooling can be made, is to dispel at least one of the myths which tradition and the industry of his previous biographers have created. (QUINN, 1941, p. 65).

Poe é único entre os grandes escritores americanos de sua geração que passou uma parte de sua infância na Inglaterra. Este período de sua vida é importante porque, pela primeira vez, somos capazes de traçar uma influência definitiva na sua ficção posterior, nas cenas que ele descrevia, pensava e sentia. O primeiro aspecto essencial, é claro, antes de qualquer

¹⁷As informações biográficas e bibliográficas foram transcritas com ligeiras adequações e com nossa tradução.

análise das influências de sua escolarização precoce pode ser feita, é dissipar pelo menos um dos mitos que a tradição e a indústria de seus biógrafos anteriores criaram. [Tradução nossa]

Várias histórias são contadas sobre Edgar Allan Poe e algumas não coincidem, outras se contradizem, de tão misteriosas se confundem com a própria ficção, mas algo que todas elas não podem negar é que este autor é o mestre, precursor das histórias de terror, como mostra este recorte:

A few facts about Poe's life are indisputable, but, unfortunately, almost everything else about Poe's life has been falsified, romanticized, slanderously distorted, or subjected to grotesque Freudian interpretations. Poe, it has been said at various times, was a manic depressive, a dope addict, an epileptic, and an alcoholic; moreover, it has been whispered that he was syphilitic, that he was impotent, and that he fathered at least one illegitimate child. Hardly any of Poe's biographers have been content to write a straight account of his life. This was particularly true of his early biographers, and only recently have those early studies been refuted. Intrigued with the horror and mystery of Poe's stories and by the dark romanticism of his poetry, his early critics and biographers often embroidered on the facts of his past in order to create their own imaginative vision of what kind of man produced these "strange" tales and poems. Thus Poe's true genius was neglected for a long time. Indeed, probably more fiction has been written about this American literary master than he himself produced; finally, however, fair and unbiased evaluations of his writings and of his life are available to us, and we can judge for ourselves what kind of a man Poe was. Yet, because the facts are scarce, Poe's claim to being America's first authentic neurotic genius will probably remain, and it is possible that Poe would be delighted (QUINN, 1941, p. 69).

Alguns fatos sobre a vida de Poe são indiscutíveis, mas, infelizmente, quase tudo sobre a vida de Poe foi falsificado, romantizado, caluniosamente distorcido ou sujeito às grotescas interpretações freudianas. Poe, como já foi dito várias vezes, era um maníaco-depressivo, um viciado em narcótico, um epilético, e um álcoolatra, além disso, dizem que sussurravam na época que ele era sífilítico, impotente, e que ele teve pelo menos um filho ilegítimo. Dificilmente algum dos biógrafos de Poe tenha se contentado em escrever um relato direto de sua vida. Isso foi particularmente verdadeiro desde seus primeiros biógrafos, e só recentemente os primeiros estudos foram rejeitados. Intrigado com o horror e mistério de histórias de Poe e pelo romantismo escuro de sua poesia, seus primeiros

críticos e biógrafos, muitas vezes enfeitavam os fatos de seu passado, a fim de criar sua própria visão imaginativa de que tipo de homem produziu estes "estranhos" contos e poemas. Assim o verdadeiro lado genial de Poe foi negligenciado durante muito tempo. Na verdade, provavelmente uma grande ficção se tem escrito sobre este mestre literário norte-americano e do que ele mesmo produziu; finalmente, as avaliações justas e imparciais de seus escritos e de sua vida estão disponíveis para nós, e podemos julgar por nós mesmos o tipo de homem que Poe foi. No entanto, porque os fatos são escassos, a afirmação de que Poe é o primeiro autêntico gênio da ficção neurótica da América com certeza irá permanecer, e é possível que Poe ficaria encantado com esta denominação [Tradução nossa].

Em 1826 Poe abandonou a Universidade de Virgínia, fez muitas dívidas com jogos e quando voltou para casa descobriu que sua vizinha e noiva Elmira Royster estava comprometida com outra pessoa. Desolado e frustrado Poe deixou a casa dos Allans. O autor publicou seu primeiro livro, *Tamerlane and Other Poems*, em 1827. Poe foi para West Point, uma academia militar em 1830, mesmo sendo um excelente aluno, foi expulso por não desempenhar suas funções. Algumas pessoas especularam na época que ele fez isso de propósito para ser mandado embora, pois se desistisse teria que enfrentar a corte marcial. Durante o tempo que esteve na academia, seu relacionamento com o pai adotivo piorou muito e por isso resolveu cortar qualquer laço que tinha com ele.

Quando deixou a academia, focou todo seu tempo na escrita. Procurou oportunidades de trabalho e viveu em Nova York, Baltimore, Filadélfia e Richmond de 1831 a 1835. Morou com sua tia Maria Clemm e sua prima mais nova, Virginia, que se tornou sua fonte de inspiração literária e com a qual se casou em 1836 quando ela tinha apenas 13 ou 14 anos de idade.

Quando retornou a Richmond, em 1835, Poe foi trabalhar em uma revista chamada *Southern Literary Messenger*. Lá, ele desenvolveu uma

reputação chamada de *cut-throat critic*¹⁸ por escrever críticas e comentários cruéis de seus contemporâneos. Poe também publicou algumas de suas próprias obras na revista, incluindo duas partes de seu único romance, ***The Narrative of Arthur Gordon Pym***, o qual Poe vendeu para o *Messenger*, mas que depois não recebeu mais nada, pois o dono do mesmo afirmava que Edgar tinha apenas sido o editor do romance, e não o autor.

Poe mudou para Nova York e mal conseguia o suficiente para comer, mesmo assim trabalhou por dois anos como *free-lancer*. Desta cidade, a família Poe se mudou para Baltimore e por mais dois anos eles viveram em terrível pobreza, pior do que na cidade anterior. No entanto, Poe continuou a escrever e, finalmente, em maio de 1839, foi contratado como co-editor da revista *Gentleman Burton*. Ele manteve essa posição por um ano, durante o qual publicou algumas de suas melhores narrativas de ficção, incluindo "*The Fall of the House of Usher*" e "*William Wilson*."

Por causa de seu alcoolismo, Poe perdeu o emprego no ano seguinte. Isto foi lamentável, porque seus contos *Tales of the Grotesque*, que haviam sido publicados há vários meses, não estavam vendendo bem. Mais uma vez, Poe e sua mulher encontraram-se à beira da miséria, mas um ex-empregador de Poe recomendou-o para a editora de Graham, e novamente Poe encontrou trabalho como editor, enquanto continuava a trabalhar em sua própria ficção e poesia. Em janeiro de 1842, Poe ainda sofreu outro contratempo com sua esposa Virginia: um vaso sanguíneo estourou em sua garganta. Ela se recuperou, mas a inquietação de Poe começou a crescer, assim como a frequência de ataques a bebida. Ele tentou fundar sua própria revista e não conseguiu, trabalhou em semanários baratos por algum tempo e, em um momento de desespero, foi para Washington para procurar o presidente Tyler.

¹⁸ Critico corta-garganta [Tradução nossa]

De acordo com vários relatos, ele estava tão bêbado quando pediu para falar com o presidente que usava seu sobretudo com o lado de dentro para fora.

Pouco depois, Poe mudou-se novamente com sua família para Nova York, e começou a trabalhar para o Sunday Times. O ano seguinte foi bom: James Russel Lowell, poeta, crítico e editor, elogiou o talento genial de Poe em um artigo, e o poema "*The Raven*" foi publicado e recebeu ótimas críticas. Aparentemente, Poe tinha conseguido fazer sucesso. "O Corvo" foi a sensação da temporada literária. Poe começou a dar palestras e logo depois, uma nova coleção de seus contos apareceu, assim como de sua poesia.

Com seus contos e poemas, Edgar Allan Poe prendeu a imaginação e interesse dos leitores no mundo todo. Seu talento criativo levou-o a ser o pioneiro em variados gêneros literário, o que lhe valeu o apelido de "pai das histórias de detetive" e "inventor do gênero ficção policial", entre outras distinções, por sua narrativa que engloba o mistério, o terror e o macabro.

Autor, poeta, editor e crítico literário, palestrante, fez parte do movimento romântico estadunidense. Poe é o precursor das modernas histórias de terror nos Estados Unidos e sua vida ficou sempre entre as linhas da realidade e ficção às quais se confundiam inclusive sobre as causas prováveis de sua morte.

Foi o primeiro escritor americano que tentou viver com o dinheiro que ganhava através do que escrevia, tendo com isso uma vida financeira tão difícil e atormentada. Como dizem as biografias, sua morte também ficou envolta em mistério e até a causa tem duas ou três versões.

Poderíamos escrever apenas sobre a vida de Edgar Allan Poe e teríamos inúmeras páginas interessantes. Poucas foram as regalias que Poe teve enquanto viveu, mas o que escreveu, até hoje é fruto de estudo, análises e comparações.

A maioria dos biógrafos concorda que Poe morreu de alcoolismo.

Oficialmente foi "congestão do cérebro", no entanto, em 1996, o cardiologista Michael R. Benitez, após a realização de um diagnóstico clínico patológico cego, analisou sintomas de um paciente descrito apenas como "EP, um escritor de Richmond", na qual chegou a conclusão que Poe não morreu de intoxicação alcoólica, mas de raiva.

Poe tornou-se tão hipersensível ao álcool em seus últimos anos, que ele ficava doente durante dias depois de apenas um copo de vinho. Benitez também refuta o mito de que Poe morreu na sarjeta (moral e espacial), afirmando que isto aconteceu no *Washington College Hospital*, depois de quatro dias de alucinações e gritando com pessoas imaginárias.

Em um site intitulado *The museum of Edgar Allan Poe*¹⁹ há a bibliografia de algumas das mais importantes teorias que foram escritas de 1857 a 1999, sobre a morte deste autor. As teorias vão desde espancamento²⁰, passando por assassinato²¹ e intoxicação por monóxido de carbono²².

Atualmente, Edgar Allan Poe é um autor muito estudado no mundo inteiro. Suas obras mais famosas são: *The Raven* (O Corvo, poesia, 1845) escrevendo também *The Philosophy Of Composition*, que para muitos é uma cartilha com instruções para escrever uma boa narrativa curta. "A Filosofia da Composição" foi publicada em 1846. Poe não analisa o poema "O corvo", mas ensina como fazer um. Ele explica que a extensão do poema (deve-se ler em uma assentada); o efeito que causa (que se consegue pela unidade de impressão e facilitado pela concisão); o tom do poema (tristeza, felicidade, melancolia, êxtase, podendo levar ao riso ou às lágrimas), tem que ser usado para prender a atenção do leitor. Poe não considera um poema um acidente ou arrebatamento. Ele

¹⁹ As informações retiradas desta biografia foram resumidas e traduzidas por nós.

²⁰ *Beating*

²¹ *Murder*

²² *Carbon Monoxide Poisoning*

acredita que um poema é fruto de um trabalho árduo, tem que ser resolvido como um problema matemático.

Os contos mais conhecidos são: *The Fall of the House of Usher* (1839); *William Wilson* (1839); *The Oval Portrait* (1842); *The Pit and the Pendulum* (1842) e *The Black Cat* (1843). Todos eles foram considerados obras-primas do terror, inclusive *The Cask of Amontillado* (1846); este último comparado neste trabalho, com um recorte do conto “Meus oito Anos” de Luiz Vilela.

c. *The cask of amontillado*

Algum tempo depois de 1835, após ter falhado em encontrar um editor, Poe não abandonou a ideia de uma edição da sua coleção de contos. Essa antologia composta de vinte e cinco histórias tornou-se *Tales of the Grotesque and Arabesque* e finalmente convenceu um editor a publicar esse conjunto de dois volumes

É em um destes volumes, que no Brasil, foi chamado de **Histórias Extraordinárias**, que encontramos o conto *The Cask of amontillado* ou como foi traduzido no Brasil, “O Barril de Amontilado” que é uma narrativa curta de terror.

O conto *The cask of amontillado* foi publicado pela primeira vez em 1846, no *Godey's Lady's Book*²³, uma revista editada na Filadélfia, Estados Unidos.

As suas publicações eram direcionadas principalmente para as mulheres, mas lidas por todos. A revista só publicava manuscritos originais americanos e apesar de conter trabalhos de homens e mulheres, foram feitas três edições especiais com obras apenas de artistas do sexo feminino. Godey não admitia que fossem discutidos assuntos polêmicos ou política em sua revista.

Na época da Guerra Civil, a revista se omitiu completamente e seus leitores buscaram informações por outros meios, fazendo que a revista perdesse sua força. Vários artistas fizeram suas estreias nesta revista, e foi assim com Edgar Allan Poe:

Edgar Allan Poe had one of his earliest short stories "The Visionary" (later renamed "The Assignment") printed in Godey's in 1834. He published several other works: "A Tale of the Ragged Mountains" (April 1844), "The Oblong Box" (September

²³ Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Godey%27s_Lady%27s_Book> Acesso em 20/Mar/2013.

1844), and "Thou Art the Man" (November 1844), and "The Cask of Amontillado" (1846). Other contributors included Nathaniel Hawthorne, Oliver Wendell Holmes, Washington Irving, James Kirke Paulding, William Gilmore Simms, Nathaniel Parker Willis, and Frances Hodgson Burnett²⁴.

Edgar Allan Poe teve um de seus primeiros contos "O visionário" (mais tarde renomeado como "A atribuição") impresso em Godey em 1834. Ele publicou várias outras obras: "Um conto das montanhas Ragged" (abril de 1844), "The Oblong box" (Setembro de 1844), e "Tu és o homem" (Novembro de 1844), [16] e "O barril de amontillado" (1846). Outros mostraram seu trabalho, inclusive Nathaniel Hawthorne, Oliver Wendell Holmes, Washington Irving, James Kirke Paulding, William Gilmore Simms, Nathaniel Parker Willis e Frances Hodgson Burnett. [Tradução nossa]

A narrativa *The cask of amontillado* tem a forte marca de Poe, que construiu uma história de suspense, crueldade e terror que nos deixa em dúvida sobre as teses de seus críticos: ele era um autor com problemas mentais e comportamentais sérios, tanto é a clareza de suas palavras e de toda trama narrada.

O narrador desta história é a personagem-protagonista, Montresor. A diegese nos fala sobre um homem que arquitetou uma vingança ao seu inimigo que o insultava fazendo-lhe injúrias e outros tipos de humilhações. Todas elas criadas apenas na nossa imaginação, pois em nenhum momento o narrador descreve esses acontecimentos.

Sem abundância de palavras ou descrições, técnica usada por Poe para obter a intensidade, mas nem por isso prejudicando o conteúdo ou entendimento, os fatos são mostrados em um enredo que cria uma tensão no leitor, que ao ler vai acompanhando as digressões com o coração apreensivo colocando-se no lugar das personagens, como podemos observar neste primeiro parágrafo:

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could, but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however,

²⁴ Idem.

that I gave utterance to a threat. At length I would be avenged; this was a point definitely settled—but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong. It must be understood that neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good will. I continued, as was my wont, to smile in his face, and he did not perceive that my smile now was at the thought of his immolation. (POE, 1997, p. 216).

Das mil injurias de Fortunato eu tinha suportado o melhor que pude; mas, quando ousei insultar-me. Jurei vingança. Vocês, que tão bem conhecem a natureza da minha alma, não há de supor, no entanto, que eu tenha feito qualquer ameaça. Finalmente, eu me vingarei. Este era um ponto definitivamente resolvido, mas a própria decisão com que eu assim decidira se opunha a qualquer ideia de risco. Assim devia apenas castigar, sem ser castigado. Uma injúria permanece irreparada, quando o castigo alcança aquele que se vinga. Permanece, igualmente, sem ser reparado, quando o vingador deixa de fazer com que aquele que o ofendeu, compreenda que é ele quem se vinga. É preciso que se saiba que, nem por meio de palavras, nem de qualquer ato, dei a Fortunato motivo para que duvidasse de minha boa vontade. Continuei como de costume, a sorrir em sua presença, e ele não percebia que o meu sorriso, agora, tinha como origem a ideia da sua imolação [Tradução nossa].

Assim começa uma história que desde o início nos causa uma tensão em razão das palavras do narrador.

E é o próprio Montresor que nos relata o que está para acontecer. O enredo coloca-nos diante de um narrador protagonista, pois ele narra de um ponto de vista quase que exclusivamente seu. Sabemos que Fortunato o insultou porque o narrador nos disse. Em nenhum momento Fortunato fez qualquer movimento ou proferiu qualquer palavra que nos mostrasse o quanto ele era “mal” para transformar Montresor em seu algoz.

Todos os acontecimentos são vistos pelo ponto de vista de Montresor e é ele que convence o leitor que o “amigo” merece ser castigado com tamanha frieza de sentimentos e total controle da

situação. Este domínio só se dá, pois ele conhece o “ponto fraco” daquele a quem pretende punir, como podemos ver neste trecho:

He had a weak point—this Fortunato—although in other regards he was a man to be respected and even feared. He prided himself on his connoisseurship in wine. Few Italians have the true virtuoso spirit. For the most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity—to practice imposture upon the British and Austrian millionaires. In painting and gemmery, Fortunato, like his countrymen, was a quack—but in the matter of old wines he was sincere. In this respect I did not differ from him materially: I was skillful in the Italian vintages myself, (POE, 1997, p. 216)

Ficando assim nossa tradução:

Ele tinha um ponto fraco - esse tal Fortunato - embora, sob outros aspectos, fosse um homem digno de ser respeitado e, até mesmo, temido. Vangloriava-se sempre de ser entendido em vinhos. Poucos italianos possuem verdadeiro talento para isso. Na maioria das vezes, seu entusiasmo se adapta aquilo que a ocasião e a oportunidade exigem, - ter sempre em vista enganar os milionários ingleses e austríacos. Em pintura e pedras preciosas, Fortunato, como todos os seus compatriotas, era um charlatão; mas, com respeito a vinhos antigos, era sincero. Sob este aspecto, não havia grande diferença entre nós: pois que eu também era hábil conhecedor de vinhos italianos. [Tradução nossa].

Tensão, controle da situação, certeza de impunidade e domínio total de sua presa mostrado apenas nos dois primeiros parágrafos, fazem com que o leitor fique preso, tanto quanto Fortunato, nas garras de Montresor até o desfecho da narrativa.

Edgar Allan Poe cumpriu assim duas etapas de sua “Filosofia da Composição” (1846): a **dimensão**: podemos ler “O barril de Amontillado” em uma *assentada*, o que faz com que a **unidade deefeito** seja arrasadora no leitor, mostrando que o epílogo já estava arquitetado na mente do autor. Podemos verificar nesse excerto da Filosofia da Composição:

No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou interrupção. (POE, 2001, p. 911)

Amontillado é uma bebida alcoólica de origem espanhola, um xerez que, quanto mais envelhecido, melhor fica. E é assim que o protagonista e arquiteto da vingança monta a estratégia deste ato. Montresor diz estar se vingando de Fortunato pelos maus tratos dados a sua pessoa. Conta que se vingará do “colega”, mas nunca será responsabilizado por isso.

Fortunato se diz ourives e um grande degustador e entendido de vinhos. Em nenhum momento Montresor usa a violência ou obriga Fortunato aceitar seu convite. Muito pelo contrário, a estratégia usada pelo algoz é tão astuta que faz com que a vítima queira seguir seu torturador. O mártir desta história realmente entendia de vinhos, e tinha orgulho disso, porém foi justamente esse orgulho que o levou a ruína.

Montresor contou que havia recebido uma “pipa do amontillado”, mas que não tinha certeza se era verdadeiro, Fortunato parecia hipnotizado com o que ouvia. Nem foi preciso que Montresor fizesse o convite para o outro ir até sua adega para certificar-se da originalidade da bebida. Bastou que o retaliador mencionasse o nome de Luchesi (um conhecido de ambas as personagens) e dissesse que ia convidá-lo para provar e aprovar se fosse bom, para que Fortunato fizesse questão de ir com o inimigo até a adega.

Com profunda frieza, Montresor ainda avisa que o salitre e a umidade podem lhe fazer mal, pois sabia que estava resfriado, mostrando cuidado com a saúde de Fortunato e assim aguça ainda mais a vontade do outro em ir adiante com o que ele pensava ser uma oportunidade para mostrar que era um enólogo experiente.

Poe escreveu sobre a “unidade de efeito”, mas não escreveu sobre o uso de lugares fechados para chegar a este ponto. Quando observamos os elementos da narrativa e analisamos seus contos, observamos que uma boa parte de suas narrativas acontece em espaços fechados.

Podemos citar apenas alguns contos em que ocorre a aplicação deste princípio: “A Queda da Casa de Usher” (1839), nos confins fechados de um castelo em processo de deterioração; “O Poço e o Pêndulo” (1842), dentro dos limites fechados acima de um poço; “O gato preto” (1843), uma história de loucura e assassinato levado pelo alcoolismo; a ação no poema “O corvo” (1845) tem lugar dentro de uma sala fechada ou, possivelmente, como alguns dizem, dentro da mente do narrador e finalmente “O barril de Amontillado” se passa em uma adega que fica abaixo do castelo e que serviu de túmulo para os Montresors.

Além do fato de a claustrofobia ser um medo muito comum, é frequente que lugares fechados e escuros, em histórias de terror, sejam os cenários preferidos dos autores deste tipo de narrativa. Dentro destes espaços nos sentimos tão presos quanto as personagens e estamos todos distantes dos olhos de terceiros, indicando segredo e impunidade.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (2012), tem um capítulo todo para analisar “A casa. Do porão ao Sótão” e é dele esta consideração:

No porão agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. [...] No porão mesmo para alguém mais corajoso, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva. [...] No porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão (BACHELARD, 2012, p. 37-38).

É de Bachelard, também, o comentário a seguir sobre Edgar Allan Poe, concordando com vários analistas de que seus contos eram

“gavetas abertas de seu subconsciente” e que as histórias de Poe eram as imagens que ele tinha refletidas em sua mente, de sua própria vida.

Segundo Gaston:

[...] O inconsciente não se civiliza. Ele apanha a vela para descer ao porão. [...] Então, lendo os contos de Edgar Poe, o fenomenólogo e o psicanalista compreenderão juntos seu valor de concretização. Os contos são medos de crianças que se concretizam. O leitor que se “entregar” a sua leitura ouvirá o gato maldito, símbolo das faltas não expiadas, miar atrás da parede. O sonhador de porão sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, paredes que tem toda a terra atrás de si. E com isso o drama aumenta e o medo exagera. [...] O porão é então a loucura enterrada, dramas murados. As narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indelévels, traços que não gostamos de acentuar [...] (BACHELARD, 2012, p. 38).

O porão como cenário principal em de *The Cask of amontillado* não foi escolhido por acaso. Desde as primeiras palavras de Montresor, ele confessou que seu crime deveria ficar impune e que melhor lugar do que nas profundezas escuras de um porão? Que tipo de homem é a personagem principal deste conto, que arquiteta um crime que tem certeza que jamais será descoberto?

As personagens se entrelaçam em uma trama onde a liberdade de um depende do enclausuramento do outro, que é, também, a tensão maior deste conto. Sr. Montresor é sinistro, frio e alguém que não gostaríamos de encontrar se estivéssemos perdidos em um labirinto ou estrada deserta, muito menos em uma adega ou porão.

Só temos a palavra do narrador Montresor para saber da história, e não podemos confiar inteiramente em alguém que conta a história apenas sobre o seu ponto de vista. Para que acreditemos que Fortunato merece ser castigado, teríamos que saber o outro lado da história, mas então, não seria uma história de terror escrita por Edgar Allan Poe. É exatamente esta falta de detalhes que nos prende em suas narrativas.

Fortunato se torna uma personagem mais fácil de analisar, pois é mais simples nos identificarmos com a vítima do que com o caçador. Montresor não nos conta o que foi que seu antagonista fez para ele, portanto não podemos opinar se a punição é justa. Os pontos fracos de Fortunato são claros à primeira vista. Mas é assim tão simples? Fortunato é viciado em vinho e já está bêbado quando o outro o encontra, isso faz com que fique indefeso diante do seu carrasco.

Fortunato está fantasiado (o bobo) com roupas coloridas, máscara e um chapéu de cone com guizos nas pontas, pois é carnaval na Itália.

Foi a ganância que o levou a este desfecho e para ter certeza que Luchesi não colocaria as mãos no amontillado, não se preocupou em certificar-se da honestidade do colega e praticamente implorou para cair na armadilha preparada por Montresor.

Luchesi não é realmente uma personagem, mas é usado como um dispositivo para o enredo. Fortunato o considera seu inimigo na arte de degustação do vinho e se considera melhor que ele. É nesta disputa que Montresor se apoia para comandar toda trama para levar a sua vingança até o fim.

Parece que Montresor tem o controle sobre a decisão de Fortunato, pois todas as atitudes deste conspiram para o sucesso do intento do primeiro. Uma vez dentro da cripta os dois homens caminham para o subterrâneo de suas vidas, enquanto descem Fortunato tosse repetidamente e Montresor insiste para que voltem, pois as paredes estão cobertas de salitre e isto vai piorar ainda mais a saúde de Fortunato.

Com duas tochas, uma para cada um, seguiramos últimos degraus e detiveram-se sobre o solo úmido das catacumbas dos Montresors. De tempo em tempo, Montresor decepava o gargalo de uma garrafa e entregava a Fortunato, que bebia sofregamente como que para aliviar sua tosse e poder respirar melhor.

Fortunato não se lembrava de como era o brasão dos Montresor e este o lembrou. Era um grande pé de ouro, com fundo azul. O pé esmaga uma serpente ameaçadora, cujas presas se acham cravadas no salto. O lema é: “*No one attacks me with impunity*” (“Ninguém me ataca sem ser punido”, tradução nossa).

Enquanto eles seguem até onde Fortunato acredita que esteja o barril do Amontillado, Montresor vai mostrando ao leitor que o outro não era maçom como dizia, pois ele fez um gesto que não foi reconhecido. Montresor mostra a colher de pedreiro e diz ser “o pedreiro real”. Montresor faz com que Fortunato entre na cripta dizendo estar lá o xerez e prende seus pés com correntes.

Só então, apesar de totalmente intoxicado pela bebida, salitre e umidade, Fortunato percebe que caiu em uma armadilha. Em um momento de lucidez e desespero, a vítima grita tentando chegar ao coração de seu algoz: “*For the love of God, Montresor*”; (“Pelo amor de Deus, Montresor”, tradução nossa). É neste momento que descobrimos que o narrador é Montresor.

Montresor não se importou com o grito desesperado de Fortunato e quando estava terminando de construir a parede para fechar totalmente o túmulo, chamou Fortunato por duas vezes, mas só o que ouviu foi os guizos soarem pela última vez.

Assim o narrador termina sua história: “*For the half of a century no mortal has disturbed them. In pace requiescat!*”; (“Por metade de um século nenhum mortal os incomodou. Que descansem em paz.”; tradução nossa).

A certeza da impunidade aparece nestas últimas palavras do narrador, pois ele está contando a história cinquenta anos após os acontecimentos.

Vemos a ironia neste conto a começar pelo nome que Edgar Allan Poe dá a Fortunato (afortunado) e seu final terrível. As repetições de

Montresor para que Fortunato não desça até a adega, pois sua saúde merece atenção e a certeza que seria ele a acabar com a vida de seu inimigo garantindo que ele não morreria por causa da tosse. O emblema e lema do brasão da família dizendo que há um rastro de vingança na história de sua família, e não esconder que estavam descendo ao túmulo dos Montresor.

É assim que Poe apresenta a ironia nesta narrativa curta de terror, dizendo que a vítima podia ter percebido que não estava indo para uma adega. Estavam sim, descendo para o inferno e seria colocado vivo lá. Quando Fortunato gritou desesperado para que Montresor o acudisse “Pelo amor de Deus” este se sentiu realizado e sua vingança tinha sido concluída.

Não podemos detectar para quem Montresor está contando sua história, mas com certeza não está narrando para nenhuma autoridade, pois seu crime ficou realmente impune. Quem sabe estaria no final de sua vida e apenas passando adiante seus feitos para ficar gravado em seu testamento, em um momento em que poderiam pensar que eram palavras de um homem insano e assim continuar sem punição.

c. Meus oito anos

No oitavo parágrafo deste conto de Luiz Vilela, (*No Bar*, 1984, p. 11), o narrador conta mais uma passagem deste ano de sua vida. Neste trecho do conto, o menino diz que gostava de ir ao porão. Vejamos:

Gostava do porão. Gostava de ficar ali na penumbra, sob o som abafado de passos nas grossas taboas do assoalho. Gostava de pensar em escorpiões ocultos detrás dos baús azuis com flores desenhadas nas tampas e dos móveis fora de uso, empoeirados e cheios de teias de aranha. Gostava do cheiro do porão, que era o cheiro de pessoas que haviam morrido há muito tempo. A porta com o cadeado enorme e pesado: se a trancassem, o porão ficaria escuro como um túmulo. (VILELA, 1984, p. 11).

O narrador em primeira pessoa nos conta (de uma mesa no bar?) fragmento de sua vida quando era ainda garoto. O porão aqui é o lugar onde ele gostava de ficar sozinho e imaginar escorpiões e sentir o cheiro que parecia de gente morta. Era um lugar que ele ia para brincar com Laila:

Escutando os passos no assoalho, eu esperava Laila. Brincávamos de médico. Ela deitava de bruço sobre a cama estragada e pedia para eu dar injeção - na coxa. Seringa era um pedaço de pau fino e pontudo: eu enterrava a ponta em sua carne até que ela gritava de dor. A doente morreu e quis ser velada. Fechou os olhos e cruzou as mãos sobre o peito. Busquei flores no jardim e enfeitei-a. Acendi um toco de vela e pus ao lado. Sai e encostei a porta. Enquanto trancava o cadeado, ouvi o grito que me fez arrepiar como um grito de alma do outro mundo (VILELA, 1984, p. 11).

Podemos dizer que este cenário (o porão), foi escolhido para mostrar que estavam fazendo algo errado, considerando que eram duas crianças. Laila foi até o porão para brincar de médico. Muitos de nós já ouvimos dizer que esta brincadeira tem conotação sexual.

O narrador ironicamente se preocupou em contar que a injeção era de pau e que era aplicada na coxa, portanto assegurava ao leitor que não estavam fazendo nada “proibido”. É inegável a lembrança do conto *The cask of Amontillado*, mas esta “lembrança” não se caracteriza, a nosso ver, uma apropriação. O que vemos aqui é uma transformação com muita originalidade e criatividade de algo que foi lido, digerido e reconstruído em uma nova narrativa.

Vejamos os pontos onde as narrativas se divergem e onde se assemelham. A narrativa de Poe é linear, há uma sequência cronológica desde o encontro de Fortunato e Montresor, até o desfecho da história.

No conto de Vilela, a história do garoto de oito anos não é linear, pois podemos ler os parágrafos em qualquer ordem, uma vez que o autor não faz nenhum comentário sobre qual acontecimento vem primeiro.

Os dois contos obedeceram à dimensão do texto, uma vez que temos condição de lê-lo “de uma assentada”. Porém, podemos verificar que a unidade de efeito está mais clara na narrativa de Poe exatamente por ser linear, e isto se perde no conto de Vilela por não ser assim.

Nas duas narrativas, temos duas personagens principais. E em ambas, uma dessas personagens conta a história sobre o seu ponto de vista. No conto de Poe há um assassinato por vingança e a vítima é ludibriada para seguir seu carrasco até sua sepultura. Na narrativa de Vilela, Laila vai até o porão para brincar e parece fazer parte da brincadeira trancá-la no escuro para assustá-la.

A ironia está presente na totalidade do conto de Poe, enquanto o mesmo recurso é pontual em um ou outro parágrafo no conto de Vilela.

Não vamos julgar a importância de um ou outro escritor, o que pretendemos é mostrar se há relações entre os autores e onde e como elas são representadas. Para nós, o mais importante é o estudo das manifestações literárias do presente em relação direta com o passado, destacando a transformação dos estilos e das influências estéticas.

Quanto mais comparamos as narrativas de Vilela com as de outros autores, mais nos convencemos de que Luiz Vilela é um autor antropófago e como em nossa pesquisa mencionamos que Tamura também disse que Vilela tinha se apropriado de contos de Hemingway para escrever os seus, fizemos as nossas comparações para validar nossas conclusões com este autor.

2.3 ERNEST HEMINGWAY e LUIZ VILELA

a.Hemingway: vida e obra

Ernest Miller Hemingway²⁵ era o segundo filho do casal Edmond Clarence Hemingway e Grace Hall Hemingway. Nasceu em 21 de julho de 1899, em Oak Park, Illinois (EUA). Desde criança aprendeu a tocar violoncelo e chegou até ser membro de uma orquestra.

Seu pai era médico da zona rural, por isso conheceu um ambiente pobre e agreste ao acompanhar o trabalho dele na região. Não era um aluno brilhante, mas destacava-se em línguas, e já demonstrava suas qualidades literárias desde os tempos da escola. Depois de terminar o secundário decidiu não ir para a faculdade, e mudou-se para Kansas City no estado de Missouri e em outubro de 1917, começou a trabalhar como repórter do *Kansas City Star*, antes de completar dezoito anos de idade.

Quando os Estados Unidos participaram da Primeira Guerra Mundial, Hemingway decidiu se alistar, mas foi recusado, pois tinha problema de visão. Resolvido ir à guerra, ele se alistou como voluntário para ser motorista de ambulância da Cruz Vermelha do exército italiano. Foi ferido na frente da batalha em 1916, condecorado pelo governo italiano e passou muito tempo em hospitais.

Após seu retorno aos Estados Unidos, tornou-se correspondente itinerante do *Toronto Star Weekly*. Em dezembro de 1921, embarcou para a Europa, onde fez a cobertura da guerra greco-turca, e também ulterior conferência de paz, realizada em Lausanne. Nesse período, uma pasta contendo todos os poemas e histórias que ele havia escrito até

²⁵ Fontes biográficas salvo indicação: BAKER, Carlos.

então se perdeu num trem, forçando-o a escrever tudo novamente restando apenas o conto "*My old man*", que seria publicado em algumas revistas.

Durante os anos 1920, Hemingway fez parte da comunidade de escritores americanos exilados em Paris conhecida como "geração perdida", juntamente com Gertrude Stein (1874 - 1946), Ezra Pound (1885 - 1972) e F. Scott Fitzgerald (1896 - 1940), entre outros. Levando uma vida turbulenta, Hemingway casou-se quatro vezes, teve três filhos e vários relacionamentos românticos.

O primeiro livro de Hemingway, "*Three stories and ten poems*", foi publicado em 1923, numa edição de trezentos exemplares. A seguir, em 1924, uma coletânea de contos, intitulada "*In our time*" (que descreve sua infância). Publicou "*Torrents of spring*", uma sátira, em 1926, lançando, nesse mesmo ano, o romance "*The Sun also rises*", livro que conseguiu um imenso sucesso e descreve sua vida como expatriado em Paris. Outro volume de contos "*Men without women*" foi publicado em outubro de 1927; essa coleção inseria "*The killers*" e "*The undefeated*", duas narrativas consideradas como os melhores exemplos do conto moderno. Igualmente coroado de êxito, foi "*A Farewell to Arms*" (1929), que conta a história da desilusão de um oficial motorista da ambulância americana na guerra e seu papel como desertor. Esta obra fez com que ele fosse reconhecido como um dos principais escritores desta época.

Em 1938, os contos de Hemingway foram reunidos em volume sob o título de "*The First Forty-Nine*".

Hemingway usou a experiência como repórter durante a guerra civil na Espanha como base para seu mais longo romance que obteria um sucesso surpreendente, "*For Whom the Bell Tolls*" ("Por Quem os sinos dobram", 1940). Dentre seus trabalhos posteriores e de suas experiências como pescador em Cuba, surge o notável romance "*The Old Man and the Sea*" (O Velho e o Mar), (1952), uma narrativa sobre a

viagem de um velho pescador, sua luta longa e solitária com um peixe e o mar, suas vitórias e derrotas, livro que lhe rendeu o Prêmio *Pulitzer*.

Em 1954, Hemingway recebeu o Prêmio Nobel de literatura, galardão outorgado somente para outros seis escritores norte-americanos e que foi concedido a Ernest Hemingway por sua dinâmica destreza, fundadora de escola na arte da narrativa moderna.

Hemingway era um grande esportista, jogou polo e rugby, assim como tinha um grande interesse pelo boxe, que praticava com os colegas num terreno baldio e por isso gostava de descrever toureiros, soldados, caçadores, e pessoas corajosas que são lançadas brutalmente contra a sociedade moderna e que neste confronto acabam perdendo a fé e a esperança. Sua prosa simples, seu diálogo livre, sua predileção por eufemismos são particularmente eficazes em seus contos, alguns dos quais são coletados em *“Men Without Women”* (1927), *“The Fifth Column”* e *“The First Forty-Nine Stories”* (1938).

Carlos Baker (BAKER, 1967, p. 328-348) no capítulo XIII – *“The Death of the Lion”* (A Morte do Leão) descreve os últimos anos da vida de Hemingway, *“Although members of his immediate family were well aware that the state of his health was something less than good”* (BAKER, 1967, p. 342), [Embora os membros de sua família imediata estivessem bem conscientes de que o seu estado de saúde era algo menos do que bom. (tradução nossa)]

Os derradeiros meses de sua vida são descritos como de muito sofrimento, passados em hospitais, com falhas de memória. De acordo com Baker:

His memory, once so Sharp and so readily at his service, was now beginning to be invaded by shadows. The man who had once been able to call hundreds by name could no longer remember the shape of circumstances or the names of former acquaintances. (BAKER, 1967, p. 346)

Sua memória, antes tão afiada e tão prontamente a seu

serviço, já começava a ser invadida por sombras. O homem que tinha sido capaz de chamar pelo nome centenas de pessoas já não podia lembrar o formato das circunstâncias ou os nomes de conhecidos antigos. [Tradução nossa].

Ernest Hemingway viveu muitas aventuras e em muitos lugares, mas carregava consigo marcas doloridas do que tinha vivido. Necessário seria, para fazer jus a tudo que ele representa para a literatura, que sua vida fosse descrita e sua obra analisada em um trabalho unicamente sobre ele, (em nossa pesquisa encontramos milhares de dissertações, teses, artigos e livros sobre ele e sua obra) ao longo da vida do escritor, o tema suicídio aparece frequentemente em seus escritos, cartas e conversas.

O pai de Hemingway cometeu suicídio em 1929, devido a problemas de saúde e financeiros. Sua mãe, Grace, uma professora de música e dona de casa, atormentava-o com a sua personalidade dominadora. Ela enviou-lhe pelo correio a pistola com a qual seu pai havia se matado.

O escritor, atônito, não sabia se ela queria que ele repetisse o ato de seu pai ou mantivesse a arma como lembrança. Com a idade de 61 anos e enfrentando problemas de hipertensão, diabetes, depressão e perda de memória, Hemingway decidiu pela primeira alternativa. O escritor, na manhã de domingo de 2 de julho de 1961, em Ketchum, Idaho, EUA pegou um rifle de caça e se matou. *To the astonishment and dismay of many thousands of his admirers, the embattled old lion was dead* (BAKER, 1967, p. 348) ["Para o espanto e consternação de muitos milhares de admiradores seus, o velho leão combatente estava morto"]. [Tradução nossa].

b. Hills like White elephants

A vida e obra de Ernest Hemingway não se resume nos pequenos parágrafos anteriores, pois sua obra é muito vasta e tem enorme importância no mundo literário, sendo que este autor além de criar uma ampla gama de narrativas ficcionais, algumas com nuances de autobiografia, é o criador também da “teoria do iceberg” que será analisada neste trabalho nos contos “*Hills Like White Elephants*” (HEMINGWAY, 1987, p. 211-214), e “*The Sea Change*” (HEMINGWAY, 1987, p. 302-305) com “Branco sobre vermelho (VILELA, 2008, p. 25-30) e “Olhos Verdes” (VILELA, 2008, p. 47-50)

Os três primeiros contos foram também mencionados na dissertação de Tamura para afirmar a influência exercida sobre Vilela de autores de língua inglesa para escrever sua narrativa, como demonstra este trecho: “Nesses textos de Hemingway e em contos de Vilela neles inspirados” (TAMURA, 2006, p. 97).

The Complete Short Stories of Ernest Hemingway é uma antologia com setenta contos. Os primeiros quarenta e nove (“*The First Forty Nine*”) foram publicados em 1938, pois tinha sido um período fértil para este autor. Várias outras histórias baseadas em suas experiências em Cuba e Espanha estavam sendo publicadas naquela época, mas não houve tempo hábil para serem incluídas no primeiro volume. Nesta edição, há vinte e uma histórias que não foram incluídas na primeira edição, sete são inéditas quatro delas são contos completos e as outras três completam romances que não foram publicados.

Hemingway teve uma vida agitada e produtiva. Sua carreira de escritor foi coroada de sucesso e reconhecimento. Era um tanto arredio para conceder entrevistas: dizia ser melhor como entrevistador. Em uma

ocasião em que era o entrevistado, disse: "O meu objetivo é colocar no papel aquilo que vejo e aquilo que sinto da mais simples e melhor maneira." ²⁶.

O livro **Formas Breves** de Piglia (2004) também nos guiará até os contos a serem analisados e comparados, nos mostrará o caminho que devemos percorrer para destacarmos semelhanças e diferenças entre "*Hills Like White Elephants*" (HEMINGWAY, 1991) e "Branco sobre vermelho" (VILELA, 2008).

Conforme afirmado no início desse trabalho, a dissertação de Tamurafez alusão aos contos "*The Sea Change*" e "*Hills Like White Elephants*" (HEMINGWAY, 1991) e concluiu, sem uma análise mais criteriosa, que Luiz Vilela se apropriou de tais contos para compor a narrativa curta, "Branco sobre vermelho", (VILELA, 2008).

"*Hills like White Elephants*" foi rejeitado pelos editores quando Hemingway o apresentou, pois foi considerado algo que não tinha um enredo e mais parecia uma anedota. Nesta época, eles queriam uma história que contasse uma história. É provável que nenhum dos editores que leu o conto tivesse alguma ideia do que estava acontecendo, pois as personagens não tinham nome, não foram descritos, não se sabia a idade deles, os leitores iam ter que descobrir a história através do diálogo que acontece entre um homem e uma mulher.

A narrativa "*Hills like White elephants*" começa com uma curta descrição do Vale do Ebro visto de uma estação de trem na Espanha. Um casal de americanos espera o trem que vem de Barcelona e segue para Madri. Apenas a garçonete que faz os pedidos e trás o que foi solicitado interrompe o sucessivo colóquio que ocorre entre as personagens.

Em um diálogo no qual os interlocutores são denominados pelo

²⁶ Disponível em: <<http://store.theparisreview.org/products/the-paris-review-no-18>>, acesso em 20 ago. 2012.

narrador de “*the american*” (o americano) e “*the girl*” (a garota), a história nos é contada com a presença de um narrador que aparece apenas em quatro parágrafos e que narra em terceira pessoa.

Há entre ambos uma tensão tão forte quanto o calor daquela tarde espanhola na qual a trama se desenrola com um diálogo contínuo e por vezes confuso. Numa primeira leitura, não conseguimos decifrar qual a solução que com essa discussão os dois procuram.

Todo restante dessa ficção curta se desenrola a partir de diálogo direto fazendo com que a razão desta conversação vá aos poucos submergindo e chegando ao conhecimento do leitor.

A primeira história nos mostra uma situação simples entre duas pessoas que estão viajando em busca da solução de seus problemas. Parece ficar claro que o homem não tem por esta mulher um sentimento verdadeiro e que nos fizesse supor que teria a intenção de preservar.

Com um pequeno comentário do narrador, podemos concluir que ***the american*** e ***the girl*** são amantes:

He did not say anything but looked at the bags against the wall of the station. There were labels on them from all the hotels where they had spent nights (HEMINGWAY, 1991, p. 214).

Ele não disse nada, mas olhou para as malas contra a parede da estação. Havia etiquetas nelas de todos os hotéis onde eles tinham passado as noites [Tradução nossa].

Se há varias etiquetas de hotéis, nos quais o casal passou as noites fica claro que além de não ter um ponto fixo ou uma casa para morar, o relacionamento dos dois era superficial apesar de ser também sexual e está no fim.

O americano insiste com a garota para que faça uma cirurgia. Ele argumenta que lhe disseram que é natural e é uma das vezes que lhe dá um nome, mas que não é seu nome verdadeiro; “*It’s really an awfully simple operation, Jig. It’s not really an operation at all.*” (HEMINGWAY,

1991, p. 214) [É uma cirurgia muito simples, Jig. Não é realmente uma cirurgia. Tradução nossa]. Apesar da insistência para que ela faça a cirurgia, repete que a jovem deve fazer apenas se ela decidir assim, portanto, jogando a responsabilidade do ato nas mãos dela.

A garota se recruta com a teimosia dele e pedem duas cervejas grandes. Por alguns instantes ela fica com um olhar perdido na linha do horizonte onde se encontram várias colinas que parecem brancas à luz do sol, quando se contrastam com uma terra seca e marrom. De repente, ela faz um comentário com uma figura de linguagem que dá o título ao conto: “*They look like white elephants, she said*” (HEMINGWAY, 1991, p. 216), [“Elas se parecem com elefantes brancos, ela disse”].

Quando algo é muito caro e não tem nenhuma utilidade prática ou ocupa um espaço que poderia ser melhor aproveitado dizemos que temos um “elefante branco”. Por vezes estes “entulhos” acabam sendo vendidos em “*garage sales*” [brechós caseiros].

Com esta metáfora usada pela garota, em vez do homem se sentir inspirado, ele se irrita fazendo com que ela mude de assunto.

Aproximando o momento de o trem partir, a garota confirma para o rapaz que ela está bem, na esperança de acalmá-lo. A tensão continua, pois nada foi resolvido, *the girl* está magoada com a frieza com que *the man* trata o assunto que Hemingway deixa abaixo da superfície e que o leitor precisa estar atento para perceber que se trata de um aborto para se livrar deste “elefante branco” que surgiu na vida destes amantes.

Em uma época em que o aborto era ilegal (hoje, nos Estados Unidos, é legalizado em muitos estados), uma gravidez fora do casamento era imoral e a mulher corria risco de morte ao praticar este ato considerado criminoso.

Tanto Hemingway quanto Vilela são especialistas em diálogos que mostram relacionamentos desgastados, discussões em que ninguém se entende, falam muito, mas não dizem nada; eles colocam personagens conversando sem ajuda de um narrador, não entrega nada pronto.

d. Branco sobre vermelho

No conto “Branco sobre vermelho” de Luiz Vilela as personagens são duas mulheres que estão em um restaurante fino, apesar do narrador não dizer que elas têm um relacionamento amoroso, fica claro pelo teor da conversa e que o motivo da discussão é o ciúme que a mulher mais velha sente.

O título do conto é explicado no início do primeiro parágrafo quando o narrador em terceira pessoa observa que “[e]ram mãos muito brancas e formavam um belo contraste com o forro vermelho da mesa”. Depois da descrição das duas mulheres, Mafalda e Lizete, a mais velha começa o diálogo.

Este conto difere sobremaneira do conto de Hemingway, pois as características das mulheres são descritas, levando o leitor a compor perfeitamente este casal homossexual. Quem lê sabe que uma das personagens é mais velha, pois é descrita pelo narrador como bem vestida, mas “não era bonita nem jovem; a excessiva pintura não conseguia disfarçar-lhe a idade”. A outra mulher “Era jovem e muito bonita” (VILELA, 1991, p. 25).

Em “Hills Like White Elephants” não nos é dada nenhuma informação acerca das personagens, o narrador não diz se estão com raiva, perdidos ou indiferentes aos acontecimentos. Já o narrador na obra de Luiz Vilela nos diz que a mais velha “Fumava seguidamente, revelando um certo nervosismo.” (VILELA, 1991, p. 25).

Mafalda, a mais velha, está com ciúme de Lizete, pois esta saiu com um rapaz e, por insistência da primeira, ela conta sobre o encontro que teve com Daniel.

Lizete garante que nada vai mudar na vida delas, mas Mafalda não acredita. Enquanto a discussão segue com a mais velha visivelmente

mais nervosa que a outra, dois casais entram fazendo barulho e falando alto. Um deles cumprimenta Mafalda e Lizete fica sabendo, após perguntar, que um é deputado. Vilela faz então uma crítica aos políticos dando voz a Mafalda que diz:

Veja como eles comem, como eles ficam. Observe as caras, como elas estão vermelhas, e como a boca se mexe, e os olhos olham para a comida. E o que eles dizem. Eles não dizem nada. Eles não dizem nada, eles estão apenas falando, porque não suportam ficar calados. É como um bando de porcos no cocho, grunhindo de satisfação. E depois toda aquela aparência educada e cortês... Como somos grotescos!... (VILELA, 2008, p. 29).

Lizete acha Mafalda “profunda” por causa deste comentário e Mafalda desabafa que não é profunda, mas apenas uma pessoa que está envelhecendo e tem medo da solidão. Mais uma vez a mais jovem é forçada a confessar que Daniel convidou-a para sair novamente, mas que não sabe se vai. A mais velha tem certeza que ela sairá, mas Lizete garante que nunca deixará Mafalda e é com a voz desta que Vilela finaliza o conto: “[...] você tem razão, você não me deixará mesmo... Porque se você me deixar, eu te mato” (VILELA, 2008, p. 29).

Os dois contos demonstram relacionamentos conflituosos: no de Hemingway, o homem quer que sua amante faça um aborto, para se livrar de “algo” indesejado. Vilela mostra o desentendimento entre duas mulheres que mantêm um relacionamento homossexual.

Na ficção como na vida. Os dois autores conseguiram fazer com que os leitores se sentissem intrigados e que a leitura fosse mais do que um simples “passar de olhos”. Apenas a ponta do iceberg estava à mostra.

Apesar de os dois autores não contarem exatamente o que está acontecendo e ambos usarem a Poética do Iceberg para montar os diálogos de seus personagens, eles fazem de maneira completamente

diferente. Não se pode, com isso, dizer que um autor se apropriou do conto do outro para escrever o seu.

Nos anos 1990 a história escrita por Hemingway foi uma das mais estudadas de toda sua coletânea por causa da sua técnica ao escrever uma narrativa curta. Isto se deve ao fato deste autor levar o leitor a descobrir a história através do diálogo sem mencionar no enredo o que está realmente acontecendo. Foi também nesta época que o leitor comum começou a “buscar nas entrelinhas” o entendimento para o que lia sem que o autor lhes desse todos os detalhes e contasse a história impedindo que o leitor refletisse sobre o que estava lendo. Uma nova concepção de leitura tinha surgido e não havia mais como recuar.

De acordo com Ricardo Piglia, escritor e crítico literário, em sua obra ***Teses sobre o conto***, “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito”. (PIGLIA, 2004, p. 91-92).

É essencial que um conto prenda a atenção do leitor e, mesmo que a leitura seja feita sem intenção analítica, a intriga seja uma das formas de fazer com que quem lê tenha que pensar no que leu.

Na dissertação de Tamura (2006) foi feito um comentário sobre o conto “*The Sea Change*” comparando-o também com “Branco sobre vermelho”, mas não foi feita uma análise mais profunda do assunto e não concordamos com a conclusão sobre a influência da qual Vilela não nega e até se orgulha.

Não foi apenas no conto “Branco sobre vermelho” que verificamos o quanto Vilela se alimentou de toda literatura de Hemingway para escrever seus contos. Vilela consegue chegar à alma das pessoas, em seus segredos mais bem guardados.

Hemingway é mestre na arte de esconder a história no emaranhado da narrativa. Vejamos então “*The sea change*”.

e. *The Sea Change*

“*The sea change*” foi publicado pela primeira vez em *This Quarter*, em 1931. *This Quarter* é uma revista literária em que outros dois contos do mesmo autor foram publicados. “*The sea change*” não está entre as mais conhecidas histórias de Hemingway, mas chamou atenção por falar da bissexualidade.

Ernest Hemingway começa o conto “*The sea change*” quase sem a ajuda de um narrador. O diálogo direto é iniciado pelo homem que está nervoso e irritado com o rompimento de seu relacionamento.

"ALL right said the man. "What about it?"
 "No," said the girl, "I can't."
 "You mean you won't."
 "I can't," said the girl. "That's all that I mean."
 "You mean that you won't."
 "All right," said the girl. "You have it your own way."
 "I don't have it my own way. I wish to God I did."
 "You did for a long time," the girl said. (HEMINGWAY, 1991, p. 302)

"Tudo bem, disse o homem." E então? "
 "Não", disse a menina, "eu não posso".
 "Quer dizer que você não vai."
 "Eu não posso", disse a garota. "Isso é tudo o que eu quero dizer."
 "Você quer dizer que você não vai."
 "Tudo bem", disse a garota. "Você tem do seu jeito."
 "Eu não tenho do meu jeito. Por Deus eu desejaria que eu tivesse."
 "Você teve por um longo tempo", disse a garota. [Tradução nossa]

Até este momento, não conseguimos descobrir muita coisa, apenas que é um casal discutindo. O motivo da discussão só aparece depois que o narrador em terceira pessoa conta que eles estão em um café, em Paris, sentados em uma mesa do canto, que estão bronzeados, pois é fim de verão. O narrador descreve a garota (que não tem nome).

Ele narra os acontecimentos sobre um ponto de vista objetivo e isto o limita a contar a história como ela acontece. Entendemos o motivo da discussão quando o homem diz: "*I'll kill her," he said. "Please don't," the girl said.* (HEMINGWAY, 1991, p. 302) ["Eu vou matá-la," ele disse. "Por favor, não," a garota disse].

O ciúme, tanto em "*Sea change*" quanto em "Branco sobre vermelho" é a causa da polêmica. A garota o traiu com uma mulher. O homem diz que a homossexualidade é um vício e quando ela acha ruim ele falar assim, ele diz que é perversão.

A ironia está presente na narrativa "*The sea Change*" desde o título, *change* em inglês quer dizer "mudar" e muitas mudanças estão ocorrendo na vida dos dois: A separação, a mulher assumindo sua homossexualidade, o homem mudando sua maneira de pensar, pois no início queria matar a outra mulher e agora deixava sua garota ir embora, com a promessa de que quando voltasse ia lhe contar tudo que aconteceu.

Hemingway se utiliza da mesma técnica usada em "*Hills like White elephants*": Ele faz com que descubramos a história através do diálogo entre Phil e a garota. As personagens se referem ao problema como "*it*" [aquilo]. A traição é algo que afeta profundamente as pessoas, pois atinge diretamente a autoestima.

Phil chega a dizer que seria mais fácil aceitar a traição se fosse com um homem. Esta descoberta muda completamente a vida de Phil, a certeza de que ela voltará e que quando isso acontecer ele vai aceitá-la de volta, nos dá a impressão que isto já aconteceu outras vezes com os dois.

"Sure," he said, looking at her. "I'll understand all the time. All day and all night. Especially all night. I'll understand. You don't have to worry about that."

"I'm sorry," she said.

"If it was a man—"

"Don't say that. It wouldn't be a man. You know that. Don't you trust me?"

"That's funny," he said. "Trust you. That's really funny" (HEMINGWAY, 1991, p. 302)

"Claro," ele disse, olhando para ela. "Eu vou entender o tempo todo. Todos os dias e todas noites. Especialmente todas noites. Você não precisa se preocupar com isso".

"Desculpe-me," ela disse.

"Se fosse um homem---"

"Não diga isso. Não seria um homem. Você sabe disso. Você não confia em mim?"

"É engraçado," ele disse. "Confiar em você. Isso é muito engraçado. [Tradução nossa].

Sim, ela estava deixando ele por causa de uma mulher, e ele sabia que jamais seria por um homem. Isso nos dá a certeza que ele sabia que ela era lésbica. Apesar de o homem achar a atração homossexual da mulher um vício e perversão, ele mesmo parece ter seus próprios vícios.

É neste momento que o homem muda de atitude e a maneira de falar com ela, ele pede que ela não fale assim, ela diz que só fez isto para que ele se lembre de tudo que eles fizeram e para que Phil compreenda o que está acontecendo, assim que o restante do iceberg começa emergir, o mar que existe dentro dele se agita e muda. Ele deixa a mulher seguir seu caminho. Hemingway mostra que as mudanças de sentimentos e atitudes não acontecem sem "aviso" tudo é uma consequência do que fazemos: ato e efeito.

O que o fez mudar? Qual segredo está abaixo da superfície? Conforme seguimos o diálogo, até a tensão existente entre o casal vai diminuindo. À medida que vamos percebendo que ele sempre soube que ela era lésbica, e a aceitou assim, pois "desfrutava" desta situação, conseguimos ver a ironia que Hemingway colocou para descrever os acontecimentos. É como se Hemingway estivesse nos dizendo "tudo bem se você faz algo que considero errado, desde que eu leve alguma vantagem nisso".

As outras personagens desfilam pelo conto para tirar o foco sobre o casal. Após a garota ir embora, Phil se levanta e vai ao balcão. No final do conto, podemos observar que mesmo Phil reconhece sua mudança como podemos verificar neste excerto no final da narrativa:

"I'm a different man, James," he said to the barman. "You see in me quite a different man."

"Yes, sir?" said James.

"Vice," said the brown young man, "is a very strange thing, James." He looked out the door. He saw her going down the street. As he looked in the glass, he saw he was really quite a different looking man. The other two at the bar moved down to make room for him.

"You're right there, sir," James said.

The other two moved down a little more, so that he would be quite comfortable. The young man saw himself in the mirror behind the bar. "I said I was a different man, James," he said. Looking into the mirror he saw that this was quite true.

"You look very well, sir," James said. "You must have had a very good summer."(HEMINGWAY, 1991, p. 303).

"Eu sou um homem diferente, James," Ele disse ao Garçom.

"Você vê em mim um homem bem diferente."

"É mesmo Senhor?" Disse James.

"Vício," disse o homem bronzeado, "é uma coisa muito estranha, James." Ele olhou para fora através da porta. Ele viu descendo a rua. Quando ele olhou para o vidro, Ele viu que era um homem com uma aparência bem diferente. Os outros dois que estavam no bar, mudou-se para dar espaço para ele.

"O Senhor está certo", James disse.

Os outros dois moveram-se mais um pouco, para que ele ficasse mais confortável. O jovem viu-se no espelho atrás do bar. "Eu disse que eu era um homem diferente, James, ele disse. Olhando para o espelho ele viu que isso era verdade.

"Você está muito bem, Senhor", James disse. "Você deve ter tido um verão muito bom." [Tradução nossa].

O coqueteleiro, no início do conto, apesar de parecer atento ao que acontecia, estava pensando na corrida de cavalo e que em breve poderia saber se o cavalo no qual tinha apostado, tinha ganhado. Phil falava da mudança dele que era muito significativa, mas neste momento James também não se importava com o que se passava. Mas precisava ser educado.

Hemingway não nos dá a história pronta, temos que decifrá-la.

Precisamos mergulhar na narrativa para conseguir ver a base do iceberg, no que ele se ancora e se apóia. Hemingway coloca nestas linhas a ironia da própria vida. O autor mostra, com as falas de Phil e James, que o que é importante para uma pessoa não significa nada para outra. Muitas vezes não estamos prestando atenção na fala do outro.

Phil falava da grande mudança que acabava de ocorrer em sua vida, mas as mudanças eram no seu interior, não era visível aos olhos dos outros. Tudo que James conseguia ver era o bronzeado que o outro tinha conseguido adquirir no verão que estava acabando e que na imaginação dele devia ter sido um ótimo verão.

Em nossa pesquisa²⁷ sobre o conto “*Sea Change*”, descobrimos que havia na versão original de Hemingway, um comentário de Phil para a mulher quando os homens chegaram ao bar, dizendo que eles eram “afeminados”. Este comentário não aparece neste trecho do conto “*Sea Change*”:

"James," one of the clients addressed the barman, "you're looking very well."

"You're looking very well yourself," the barman said.

"Old James," the other client said. "You're fatter, James."
(HEMINGWAY, 1991, p. 304)

“James,” um dos clientes falou para o garçom, “você está com ótima aparência”

“Você também está muito bem,” o garçom falou.

“Velho James” o outro cliente falou. “Você está mais gordo James.” (Tradução nossa)

Como a maioria do trabalho de Ernest Hemingway, há inúmeras formas de interpretar o que ele queria dizer. Nos anos 1930 o tema homossexualidade era muito controverso, e havia lugares específicos, muito menos do que na atualidade, para os homossexuais se encontrarem. Certamente este Café onde Hemingway colocou seus

²⁷Disponível em:<<http://www.enotes.com/the-sea-change/>>, acesso em: 26 mar. 2013.

personagens seja este tipo de lugar, e mesmo tendo sido retirado o comentário de Hemingway, percebemos pelo diálogo irônico dos homens que chegam, uma afetação e falas diferentes do que homens heterossexuais diriam.

e. Olhos verdes

O conto “Olhos verdes”, (VILELA, 2008, p. 47-50), também aborda o tema homossexualidade, mas neste caso não há um relacionamento amoroso como no conto de Hemingway e a narrativa tem alguns pontos que os aproximam e outros que os separam. Em “Olhos verdes” o narrador em primeira pessoa é o protagonista da história e nos conta, sobre o seu ponto de vista, o que acontece com ele em uma barbearia de uma cidade pequena.

Vilela, assim como Hemingway, não deixa claro que o barbeiro é homossexual, o autor usa o clichê barbeiro/ cabeleireiro e utiliza falas e trejeitos afeminados para compor a personagem. O narrador adota o trocadilho para contar a história, esta técnica faz com que o leitor não perceba o duplo sentido colocado nas falas, como podemos verificar no primeiro parágrafo.

Ao estender sobre mim o avental, vi suas unhas esmaltadas. Senti-as na nuca quando ele enfiou os dedos atrás, no colarinho, para firmar a dobra. (VILELA, 2008, p. 47)

Nesta fala da personagem, nos é revelado não apenas que se trata de uma pessoa homossexual, mas nos mostra que o cliente também se sente atraído pelo barbeiro. Com a expressão “quando ele enfiou os dedos atrás, no colarinho”, além do duplo sentido da frase, não nos parece que o cliente sentiu repulsa ao toque do outro.

Em outro trabalho de Celia Mitie Tamura²⁸, o conto “Olhos verdes” de Vilela é analisado como pornográfico enquanto **Lolita** de Vladimir Nabokov seria erótico, mostrando na visão dela, outras obras nas quais Vilela teria se influenciado para construir suas narrativas.

²⁸TAMURA, Celia Mitie. Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00008.htm>> acesso em: 19 mar. 2013

Sendo assim sua descrição:

Em obras do autor em questão, verifica-se uma linguagem erótica que explicita os atos sexuais, as partes do corpo, mesclando-se o pornográfico com o erótico, tanto na linguagem como no modo de se apresentar o enredo. Num exemplo comparativo, pode-se citar, lado a lado, Luiz Vilela e Vladimir Nabokov, (Tamura²⁹).

A citação acima vem apenas ilustrar nossa conclusão de que a palavra influência, usada repetidamente por Tamura é equivocada.

As personagens de “Olhos verdes” são o cabeleireiro que é descrito como mais velho “[...] era mais velho do que eu, devia ter uns trinta anos.” (VILELA, 2008, p. 48) e o cliente que era atendido por ele. Há uma descrição pontuada do rapaz mais velho: unhas esmaltadas, costeleta, o braço não tinha nenhum pelo e claro, olhos verdes. Não há nenhuma descrição do cliente e ele apenas responde as indagações do barbeiro, que são várias.

O estereótipo do homossexual é revelado, a partir do momento em que o narrador fala das unhas esmaltadas, mas logo a seguir revela que foi “ele” quem colocou o avental, não deixando dúvida sobre o sexo da personagem.

O narrador-cliente observa atentamente cada movimento do barbeiro e se sente enfeitado pelos olhos verdes penetrantes do mesmo. O cliente é claramente assediado pelo barbeiro e o erotismo que está impregnando o ar fica demonstrado nas palavras do narrador. [...] para não ver seus olhos verdes [...] Os olhos verdes existiam fora dele [...] Sabendo que eles³⁰ estavam lá, à minha espera. [...] os olhos verdes suplicavam.

Estes comentários não são de alguém que se sente ofendido com o assédio e sim de uma pessoa que está gostando da situação, só não tem coragem de admitir para o leitor. Para que o barbeiro de olhos

²⁹ Idem.

³⁰ Os olhos.

verdes se insinue para o cliente, entendemos que o narrador-personagem tenha feito algo ou tenha alguma característica que tenha deixado os “olhos verdes” à vontade para o assédio.

O barbeiro está tenso, pois fala apressadamente e faz muitas perguntas recebendo respostas monossilábicas. Ele está entediado com a cidade pequena que não tem nada interessante para fazer. Gostaria muito de voltar ao Rio de Janeiro, pois em diálogo indireto, tomamos conhecimento de que ele acha que “aquilo sim que era vida. Um povo alegre, sem preconceitos” (VILELA, 2008, p. 48)

Nesta arquitetura narrativa de Vilela, não há uma crítica aberta ao homossexualismo, mas nas ironias, trocadilhos, e pensamentos semi revelados, conseguimos ver apenas a ponta do iceberg. O que na realidade ele nos mostra, é como a sociedade rotula os diferentes e como há estereótipos para todas as pessoas que decidem desviar do que é chamado de convencional.

Hemingway escolheu um café em Paris para cenário de “*Sea change*” e Vilela uma pequena barbearia de uma cidade do interior. Os dois escolheram espaços públicos, impessoais e nada íntimos. Lugares onde as pessoas passam, mas não ficam. Espaços em que nos é demonstrado como as relações humanas podem ser passageiras, independentemente se são heterossexuais, homossexuais ou bissexuais.

Os Cafés em Paris são lugares de socialização, de encontro, e nos anos trinta, eram lugares onde a “Geração Perdida” [Hemingway, Fitzgerald, Pound e outros americanos] se encontrava para falar de literatura, conversar sobre política e passar o tempo. O livro **Paris é uma festa**, apesar de ser visto como ficção é uma biografia, Ernest escreveu entre 1957 e 1960, mas relata os anos que ele morou em Paris (1921-1926). E é possível que o conto “*Sea Change*” tenha nascido destas tardes em que Hemingway e seus amigos passavam a conversar e a observar os visitantes que entravam e saíam do Café.

O tempo na narrativa de Vilela é cronológico, pois nos conta a história conforme ela acontece. Não vemos o momento no qual o cliente se adentra a barbearia, mas a história só começa a acontecer a partir do instante em que o barbeiro coloca a capa nos ombros do cliente. A sequência segue o mesmo sentido horário de um atendimento, corte de cabelo e pagamento. Quando o barbeiro fala do Rio de Janeiro, há um tempo imaginário, um *flashback*, ele fala da saudade que sente, dos amigos, da farra sem que pessoas preconceituosas façam comentários maldosos como acontece em cidades pequenas.

Luiz Vilela mostra um tema polêmico neste conto e em muitos outros. Ele não é o primeiro e nem o único. Vários autores recorrem a este tema para fazer uma crítica, ou para contar um episódio em forma de ficção e usam as inúmeras formas de narrativas para contar suas histórias.

Luiz Vilela admite que leu todos os clássicos e os melhores autores de todos os tempos. Deste conjunto de autores, Vilela tirou o sumo do que eles tinham de melhor. Não precisou copiar, transformou o que ingeriu, aprendeu com os mestres da arte de escrever, não os imitou: fez como um antropófago deve fazer.

2.4 KATHERINE MANSFIELD e LUIZ VILELA

a.Katherine Mansfield vida e obra

Em 14 de outubro de 1888 nasceu na Nova Zelândia, Kathleen Beauchamp, de batismo; Kathleen Middleton Murry, de casamento; Katherine Mansfield, na literatura, e para sempre³¹. Quando tinha 15 anos em 1903, foi estudar em Londres no Queen's College, onde ficou três anos; era uma violoncelista de talento e no início não se interessou pela literatura, mesmo tendo suas primeiras histórias publicadas nos jornais da escola.

Quando voltou para Nova Zelândia, “talvez já imbuída do ideal estético de Oscar Wilde – de que a vida e beleza eram a mesma coisa” (COSTA, 1991, p.7), convenceu seu pai a deixá-la voltar para Londres, pois não queria mais a vida na terra em que nasceu.

Chegou a Londres em 1908 com vinte anos, mudou sua maneira de ver o mundo, teve uma vida boêmia comum a muitos artistas daquela época. Depois de um período conturbado, em que se envolveu em relacionamento bissexual, casou-se, separou-se e teve um aborto, ficou algum tempo na Baviera por ordem de sua mãe.

Quando voltou a Londres, teve seu nome “aliado a um pequeno grupo de escritores que foi mudando o rosto da literatura inglesa: James Joyce (1882 – 1941), D. H. Lawrence (1885 – 1930), Virginia Wolf (1882 – 1941) e Edith Sitwel (1887 – 1964), entre outros” (COSTA, 1991, p. 8).

³¹ Informações bibliográficas, salvo indicação contrária, dessa fonte. COSTA, Flavio Moreira. Introdução do livro KATHERINE MANSFIELD, Felicidade e outros contos, 1991.

Dessa época, os nomes femininos que realmente permaneceram, foram de Mansfield e Virginia Woolf; “as duas, na verdade, não escreviam como mulher ou para mulher: escreveram como seres humanos, incluindo aí aquela noção de bissexualidade inerentes a todos, segundo Freud” (COSTA, 1991, p. 8).

Katherine Mansfield publicou seis livros durante seus 34 anos de vida, todos de contos. Mais de dez títulos foram publicados depois de sua morte, alguns contos, cartas, diários. “Além disso, sua fortuna crítica só faz crescer: na Inglaterra, mais de uma dezena de ensaios e biografias exaltam sua importância.” (COSTA, 1991, p. 9).

Ainda de acordo com Flávio Moreira da Costa, quando Virginia Woolf resenhou o diário (“**Journal**”) de Mansfield, publicado após sua morte, “começou por uma afirmação que era uma consagração: não havia dúvida de que se tratava da (do) melhor contista da literatura inglesa. Creio que isso não é dizer pouca coisa” (COSTA, 1991, p. 8).

Katherine Mansfield surgiu no Brasil na antiga coleção Nobel, da Editora Globo nos anos 1940 (editada e traduzida por Érico Veríssimo). “Essa única edição chegou a influenciar quase toda uma geração de contistas e escritores: o próprio Érico, Marques Rebelo, Telmo Vergara e outros”. (COSTA, 1991, p. 9). Com uma edição revisada, mas com a mesma tradução, foi lançada novamente pela Nova Fronteira em 1969. Outras coletâneas foram lançadas, com contos repetidos e contos inéditos.

Em uma conversa informal com Luiz Vilela em maio de 2011, em Ituiutaba, Vilela contou-nos que Katherine Mansfield tinha sido uma das suas leituras preferidas, quando era apenas um leitor do que a literatura tinha de melhor em sua opinião.

Em **Tarde da Noite** (VILELA, 1999), um dos contos é intitulado “Felicidade”, mesmo nome que foi dado em português ao conto de

Katherine Mansfield, *Bliss*³². No conto “Depois da aula” (**Contos Eróticos**, 2008) de Vilela, a protagonista, que é professora, chama-se Berta, mesmo nome dado à personagem principal do conto *Bliss*.

Procurando a tradução da palavra que dá nome ao título encontramos o seguinte verbete: *bliss*: **1** felicidade, alegria, êxtase. **2** beatitude, bem-aventurança. **3** causa de alegria ou felicidade³³. A explicação em inglês é bem mais completa e podemos verificar que é uma daquelas palavras que só no próprio idioma tem a força que o autor pretendia demonstrar e que pode ser compreendida em sua totalidade. Eis o verbete em um dicionário da língua inglesa:

Bliss can be a state of profound satisfaction, happiness and joy, a constant state of mind, undisturbed by gain or loss. Bliss can also refer to the following: state of ecstasy. Also an expression overused by many raw foodists or 'blissed out' people in general to describe chocolate or other treats. (coconut bliss, bliss chocolate, etc.)

Bliss: pode ser um estado de profunda satisfação, felicidade e alegria, um estado de espírito constante, sem interrupções por ganhos ou perdas. Bliss também pode se referir ao seguinte: estado de êxtase. É também uma expressão usada em demasia por muitos vegetarianos ou pelas pessoas 'extasiadas' em geral para descrever o chocolate ou outras guloseimas. (felicidade de coco, êxtase de chocolate, etc). [Tradução nossa].

O sentido dado a palavra nem sempre corresponde ao que vemos no dicionário. Vejamos o que diz o dicionário da língua portuguesa:

Felicidade³⁴: sf (lat *felicitate*) 1.Estado de quem é feliz. 2 Ventura. 3 Bem-estar, contentamento. 4 Bom resultado, bom êxito. Felicidade eterna: bem-aventurança.

³²Em nossa análise usaremos o nome original, Bliss. Do conto de Katherine Mansfield, há diversas traduções para o português. Localizamos as seguintes: Érico Veríssimo usou “Felicidade” (1940); Ana Cristina César escolheu “Êxtase” (1980); Edla Van Steen e Eduardo Brandão traduziram como “Infinita felicidade (1984); Julieta Cupertino (1991) e Maura Sardinha (1993) preferiram ficar com “Felicidade”.

³³Bliss, *in* MICHAELIS *on line*, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao>>, acesso em 19, mar, 2013.

³⁴ Felicidade, in HOUAISS, disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/> acesso em 19/Mar/2013.

Como no verbete em inglês foi mencionada a palavra *ecstasy*, procuramos por sua definição no dicionário de língua portuguesa:

Êxtase³⁵: s.m. Condição daquele que está emocionalmente fora de si ou tomado por sensações adversas, intensas e contundentes como: prazer, alegria, medo etc. Prazer vivíssimo, gozo íntimo, causado por uma grande admiração, enlevo ou pasmo. Patologia. Estado nervoso caracterizado pela perda de consciência da própria existência e pela abolição da sensibilidade a toda e qualquer ação externa. Estado de alma absorta na contemplação de Deus e das coisas do mundo sobrenatural: os êxtases de Santa Teresinha. (Etm. do grego: ekstasis).

Para nós, a tradução da palavra *Bliss*, seria “êxtase”, pois se aproxima mais do sentimento que Bertha descreve e que está tomando conta de todo seu corpo e sua alma.

Em Latim, a palavra *felix* (genitivo *felicis*) queria dizer - originalmente - “fértil”, “frutuoso” (“que dá frutos”), “fecundo”. Mais tarde, *felix* tornou-se sinônimo de “afortunado”, “alegre”, “satisfeito”. A raiz de *felix* é indo-europeia: **dhe(i)* “amamentar”.

A Bíblia nos fala sobre felicidade em Atos 20:35: “Tenho-vos mostrado em tudo que, trabalhando assim, é necessário auxiliar os enfermos, e recordar as palavras do Senhor Jesus, que disse: Mais bem-aventurada coisa é dar do que receber³⁶ (OMARTIAN, 2007, p. 990). Ou em outra versão do mesmo versículo: “[...] Há mais felicidade em dar do que há em receber (BÍBLIA on line)³⁷”.

Como podemos observar no conto de Mansfield e no conto de Vilela, a felicidade é um sentimento subjetivo e para cada pessoa pode se apresentar de forma diferente. Para alguém que não se casou e gostaria de ter feito, o casamento é sua meta de felicidade.

³⁵ Êxtase, in HOUAISS, disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>> acesso em 19/Mar/2013.

³⁶ OMARTIAN, Stormie, A Bíblia da Mulher que Ora, 2007, p. 990.

³⁷ BÍBLIA, Atos dos Apóstolos. Disponível em <<http://www.bibliaon.com/generosidade/>>, acesso em 19/Mar/2013.

Para um casal que não se entende, a felicidade pode ser representada pela quebra dos laços matrimoniais. Vendo através do significado das palavras, concluímos que o ato de amamentar está na raiz da origem da palavra. Seria o ato de amamentar e ser amamentado o sentimento supremo da “felicidade”?

Freud assim explica o que é a felicidade:

[...] Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘Criação’. O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica. Quando qualquer situação desejada pelo princípio de prazer se prolonga, ela produz tão somente um sentimento de contentamento muito tênue. Somos feitos de modo a só podermos derivar prazer intenso de um contraste, e muito pouco de um determinado estado de coisas. [...] (FREUD, 1974, p. 9).

Queremos ser pessoas felizes, mas para Freud, apesar de ser algo impossível de ser alcançado, não podemos desistir de tentar chegar o mais próximo possível deste objetivo. Quase todos os contos desta edição de Mansfield falam da solidão, aquela mais difícil de combater, pois é a mais profunda, que está dentro do ser humano e que mesmo estando em meio a muitas pessoas ainda estamos todos sós.

b. *Bliss*

O conto “*Bliss*” foi um dos últimos escritos por Katherine Mansfield. O narrador começa descrevendo como Bertha Young, uma jovem senhora de trinta anos, volta para sua casa não contendo dentro de si mesma tanta felicidade. No segundo parágrafo o narrador em terceira pessoa explica como Bertha se sente:

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly by a feeling of bliss - absolute bliss! - as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe? (MANSFIELD, 1928, p. 116)

O que pode alguém fazer quando tem trinta anos e, virando a esquina da sua própria rua, de repente, é tomado por um sentimento de absoluto êxtase — felicidade absoluta! — como se tivesse engolido um brilhante pedaço daquele sol do final da tarde e ele estivesse queimando o peito, irradiando uma pequena chuva de faíscas para dentro de cada partícula do corpo, para cada ponta de dedo da mão e do pé? [Tradução nossa].

O conto *Bliss* começa com Bertha chegando a sua casa, sentindo como se estivesse embriagada, tomada por uma profunda sensação de êxtase. Bertha tem trinta anos e descreve sua vida como absolutamente satisfatória. Tem uma casa grande, um jardim maravilhoso, amigos interessantes e um bebê encantador.

O narrador é onisciente, pois conhece todos os aspectos do enredo e de suas personagens. Por vezes o narrador parece ser a própria Bertha que se observa à distância ou fala de seus sentimentos como se falasse com seus pensamentos e estivesse representando sua própria história.

Mansfield nos coloca diante de uma mulher que se expressa como tal, usando palavras e expressões que mostram a feminilidade da personagem ao fazer um arranjo com as frutas trazidas pela governanta como se estivesse preparando uma obra de arte para ser admirada logo mais, como podemos ver neste excerto:

[...] some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: "I must have some purple ones to bring the carpet up to the table." And it had seemed quite sense at the time. (1928, p. 117-118)

[...] uvas brancas, cobertas por uma florescência prateada, e um grande cacho de uvas roxas. Estas últimas ela havia comprado para combinar com o tapete novo da sala de jantar. Sim, aquilo parecia bastante afetado e absurdo, mas era realmente a razão pela qual ela as tinha comprado. Na loja, havia pensado: "Preciso de algumas frutas roxas para combinar com o tapete". E na ocasião pareceu fazer muito sentido. [Tradução nossa].

Tudo parece ser muito bem organizado na vida de Bertha e mesmo que tudo esteja praticamente pronto, é preciso que ela dê o toque final. Até um detalhe que parece ser insignificante para a maioria das mulheres, como o cacho de uvas roxa para combinar com o tapete, para esta jovem senhora parece ser muito importante.

Bertha é descrita como uma típica mulher burguesa do início do século XX. A escrita feita de maneira indireta, intercalados com diálogos diretos destacados por aspas, nas falas curtas e diálogos secos, deixa no leitor a impressão que algo precisa ser escondido, não pode ser declarado abertamente, exatamente como tinha que ser naquele tempo.

No conto *Bliss*, Mansfield mostra uma mulher solitária, mas não usa a ironia. Apesar de nem Bertha entender, ela declara com a simplicidade de alguém que não vê maldade no que sente: o verdadeiro motivo de sua felicidade. Assim o narrador relata o que ela sente ao descrever os convidados para o jantar:

They had people coming to dinner. The Norman Knights - a very sound couple - he was about to start a theatre, and she was awfully keen on interior decoration, a young man, Eddie Warren, who had just published a little book of poems and whom everybody was asking to dine, and a "find" of Bertha's called Pearl Fulton. What Miss Fulton did, Bertha didn't know. They had met at the club and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them.(1928, p.121)

Eles terão pessoas vindas para jantar. Os Norman Knights – um casal bem barulhento – ele estava para começar uma peça de teatro, e ela estava muito interessada em decoração de interiores, um homem jovem, Eddie Warren, que tinha acabado de publicar um pequeno livro de poesias, a quem todos queriam convidar para jantar, e um “achado” de Bertha chamada Pearl Fulton. O que a senhorita Fulton fazia, Bertha não sabia. Elas tinham se conhecido no clube e Bertha tinha se apaixonado por ela, como sempre acontece, ela se apaixona por mulheres bonitas que tenham algo estranho, um mistério aos olhos de Bertha. [Tradução nossa].

O narrador declara que a felicidade da personagem principal é a atração que sente por outra mulher, em suas declarações ansiosas com frases repetitivas e sintaxe entrecortada, cheias de explicações do narrador e mostrando a espontaneidade da personagem. Mansfield nos transporta para dentro do coração de Bertha nos contando a cada momento o que se passa em seu pensamento. Por vezes, Bertha acredita que este amor que está sentindo é pelo marido. A protagonista tem tudo para ser completamente feliz como é descrito no conto:

Really - really - she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends - modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions - just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes. (MANSFIELD, 1928, p.123).

Realmente – realmente – ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se muito bem e eram realmente bons companheiros. Ela tinha um adorável bebê. Não precisavam se preocupar com dinheiro. Tinham esta casa e este jardim, que eram absolutamente satisfatórios. E amigos modernos, interessantes; amigos escritores, pintores e poetas ou pessoas voltadas para as questões sociais, justo a espécie de amigos que eles queriam. Além disso, havia os livros, havia a música e ela encontrara aquela costureirinha maravilhosa, e eles iam fazer uma viagem ao exterior no verão, e a nova cozinheira deles fez o mais soberbo omeletes... [Tradução nossa]

Apesar da afirmação de que ela tem tudo para ser uma mulher feliz, esta descrição deixa-nos a impressão da tentativa de se convencer de sua própria felicidade. Ela estaria se perguntando: se tenho tudo isso, porque não sou realmente feliz?

Bertha tem um casamento aparentemente feliz, é mãe de um bebê que ela descreve como “coisinha preciosa”, mas não pensa como uma mulher adulta. O próprio sobrenome sugere que seja uma pessoa muito jovem apesar de já ter trinta anos [*Young* = jovem].

A personagem principal é casada com Harry Young e ela descreve o relacionamento sexual dos dois como sendo frio, ela se diz frígida até o momento em que acha que a excitação que está sentindo é pelo marido.

For the first time in her life Bertha Young desired her husband. Oh, she'd loved him - she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other - such good pals. That was the best of being modern. But now - ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then – [...] (1928, p.134).

Pela primeira vez na sua vida Bertha desejava seu marido. Oh, ela amava ele – ela sempre o amara, mas de várias outras maneiras, não da maneira que amava neste momento. E igualmente ela entendia como ele era diferente. Eles tinham discutido sobre isso várias vezes. Isto tinha deixado ela terrivelmente preocupada quando descobriu que era tão fria,

mas depois de algum tempo, isto parecia não mais importar. Eles eram tão verdadeiros um com outro – tão bons companheiros. Esta era a melhor parte de serem modernos. Mas agora – ardentemente! ardentemente! A palavra queimava em seu corpo ardente! Era isso o que aquele sentimento de felicidade queria dizer? Mas então, em seguida – [...] [Tradução nossa].

Em meio a este devaneio a Sra. Norman Knight levantou-se dizendo que tinha que ir embora, despertando Bertha deste delírio. Ela acreditava que Pearl tinha dado o “sinal” que ela esperava para dizer que o sentimento que a Sra. Young nutria por ela era recíproco. Tudo pode ter acontecido apenas na imaginação dela, é possível que o fato de sentir-se apaixonada por mulheres e ter um casamento que era insatisfatório tenha feito com que ela criasse uma situação que não existia.

Katherine Mansfield escreveu vários contos nos quais as personagens vivem explicitamente ou não um relacionamento homossexual. A imagem central do conto *Bliss* é a pereira que segundo algumas afirmações têm um significado especial para Mansfield. Vejamos duas análises:

The story relies on a pear tree. Mansfield shifts the meaning of that pear tree throughout, and in the end allows it to deny meaning, to remain ineffable, and therefore powerful. (KPB STEVENS, 2009)³⁸.

A história se baseia na árvore da pêra. Mansfield desloca o significado daquela pereira na narrativa inteira, e no final permite-se negar o significado, para continuar sem explicação e, portanto poderosa. [Tradução nossa]

The pear tree, although it has been read as a lesbian symbol, appears in Mansfield's journal as a tree that signified to both her and her brother the innocence of their New Zealand childhoods. (POETRY FOUNDATION, 2013)³⁹.

³⁸Disponível em: <http://kpbstevens.com/2011/12/09/arrange-the-fruit-katherine-mansfields-bliss/> Acesso em: 19,mar.2013.

³⁹Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/bio/katherine-mansfield> Acesso em: 19, mar.2013.

A pereira, apesar de ter sido descrita como um símbolo do lesbianismo, e que aparece no diário de Mansfield como uma árvore que tinha um significado especial para ela e seu irmão, pois representava a inocência da infância deles na Nova Zelândia. [Tradução nossa].

Como podemos observar, várias podem ser as interpretações para uma única imagem. Em nossa opinião, Bertha fala ou pensa na pereira quando não quer encarar a realidade, quer fugir do verdadeiro significado deste êxtase que sente.

A narrativa de Mansfield retrata a situação feminina daquela época e mostra sutilmente que Harry Young (marido de Bertha) não é a pessoa certa para ela, e que a situação de “bons amigos” só lhe trás benefícios. Os convidados para o jantar são de certa forma caricatos, como se servissem apenas como cortina para que ela receba Pearl Fulton em sua casa.

Bertha descreve Pearl [pérola em inglês] como loira prateada (*silvery blond*) e sempre que fala sobre ela com Harry, este desdenha das qualidades de Pearl e ridiculariza seus comentários, podendo ser um disfarce para o desfecho da história, ou ciúme do sentimento que ele sabe que a esposa nutre pelo “novo achado” dela.

No desfecho, Bertha descobre que faz parte de um triângulo amoroso. Quando Harry diz que acompanhará Pearl para pegar o casaco, a esposa acredita que ele está sendo gentil com a convidada apenas para agradá-la e desfazer a impressão que deixou ao ser grosseiro durante o jantar. Mas então:

While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw ... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: "I adore you," and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: "Tomorrow", and with her eyelids Miss Fulton said: "Yes."(1928, p. 135).

Enquanto ele olhou para o livro ela virou a cabeça para ver o corredor. E ela viu... Harry com o casaco da Srta. Fulton no braço e a Srta. Fulton de costas para ele e com sua cabeça inclinada. Ele jogou o casaco para longe, colocou suas mãos nos ombros dela e virou-a violentamente para ele. Seus lábios disseram “eu adoro você” e a Srta. Fulton tocou seus dedos feixe de lua no rosto dele com seu sorriso sonolento. As narinas de Harry estremeceram; seus lábios se curvaram em um sorriso horrível enquanto ele sussurrava: “Amanhã”, e com as pálpebras a Srta. Fulton disse: “Sim” [Tradução nossa].

A “Felicidade” que queimava as entranhas de Bertha não seria saciada. Mansfield deixa o leitor perplexo ao constatar que a frieza de Pearl se dá porque a mesma está apaixonada pelo marido de sua anfitriã. E que as críticas que ele fazia era apenas para disfarçar o verdadeiro sentimento e intenção para com Pearl.

Nós, como leitores tomamos as dores de Bertha e repugnamos o comportamento de Harry e Pearl, mesmo sabendo que a esposa estava também apaixonada pela convidada. O conto de Mansfield excita a imaginação feminina pela maneira que ela coloca a posição da mulher na sociedade daquela época.

The reader is left to understand that the bliss which the pear tree signifies is not accessible to Bertha in any way that she can articulate. It's not in the physical setting of her house, or in her social roles, or even in her deepest moments of communion with another person. It remains outside of her, removed from her, something she can long for and never reach⁴⁰. (STEVENS, 2009)

Ao leitor é deixado a entender que a felicidade que a pereira significa não é acessível à Bertha de nenhuma maneira que ela possa pronunciar. Não é dentro de sua casa, ou em seu papel social, ou até em seus momentos mais profundos de interação com outra pessoa. Esta felicidade continua fora dela, foi tirada dela, algo que ela deseja muito, mas pode nunca alcançar. [Tradução nossa].

⁴⁰Disponível em: <http://kpbstevens.com/2011/12/09/arrange-the-fruit-katherine-mansfields-bliss/> - Acesso em 19, mar. 2013.

Bertha continuará só. Como verificamos em suas últimas palavras. *“Oh, what is going to happen now?” she cried. But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still.* [Oh, o que vai acontecer agora? Ela lamentou. Mas a pereira estava tão linda como sempre tão imóvel e cheia de flores como sempre. Tradução nossa]. Para o leitor, fica a tarefa de entender que a felicidade de Bertha não está na casa, amigos, filha, marido ou atração por uma mulher. Está dentro dela.

Ninguém, nem mesmo Bertha consegue acalmar aquela sensação de não se conter dentro de si mesma, em um momento tão feliz e quando pensou que ia conseguir o que tanto anseia, nada acontece.

Tanto quanto Mansfield, Luiz Vilela, quando escreve sobre o relacionamento humano, também consegue discutir assuntos polêmicos, entrar no âmago das pessoas e descrever seus sentimentos e isto não pode ser copiado, é inerente de cada ser, de cada autor.

f. Felicidade

“Felicidade” de Luiz Vilela (1999 p.142-144) é um conto sem parágrafos, pontos finais ou vírgulas, apenas dois pontos de exclamação na narrativa toda. Esta técnica deixa o leitor sem fôlego, sentindo a confusão interior do protagonista – Edgar.

É o aniversário dele, apesar de o narrador não dizer, ele se encontra em meio a uma festa surpresa organizada por sua mulher. Quarenta anos, uma vela de número quatro e outra de número zero. Vários amigos à sua volta, deveria ser um momento de felicidade, mas não é.

Ao contrario de Bertha, o protagonista do conto de Luiz Vilela sente-se sufocado. É também uma reunião de amigos, só que Edgar não se preparou para isso, foi uma surpresa. Ele não estava feliz!

Luiz Vilela usou um instrumento literário muito apreciado por ele, a ironia. Ao longo de nossa pesquisa, encontramos vários contos de Luiz Vilela, nos quais a ironia é escolhida para falar de problemas sociais, preconceitos e de uma maneira por vezes exagerada, fala da condição feminina na sociedade. Vilela mostra *clichês* ou coloca palavras na boca das personagens para denunciar estas situações.

No caso deste conto, Vilela ironiza a palavra felicidade, mostrando exatamente o contrário. Poderia até ser um momento feliz para Edgar, mas aquelas pessoas conversando ao mesmo tempo, cantando parabéns, fazendo comentários jocosos, piadinhas sem graça, não era a descrição que temos em mente de como seria a felicidade, como podemos ver neste excerto:

[...] sem saber se olhava para a vizinha ou para os outros que olhavam para ela e para ele e sorriam e ele sorria e suas mãos

entravam nos bolsos e saíam e sua mulher ao lado era também apenas um rosto sorrindo e ele sentiu como estava longe dela naquele instante tão perdidamente longe que seu grito de solidão jamais chegaria até ela quando então escutou seu nome suavemente e era ela sorrindo e dizendo *fale alguma coisa querido* e alguém atrás dele disse *cadê o discurso* e todos agora estavam em silêncio de novo e olhando para ele e sorrindo e esperando que ele falasse alguma coisa e ele passou a mão nos lábios sorrindo e olhando para o chão e pensando o quê que ia falar se não tinha vontade de falar a ninguém ali e se não tinha nada para falar e então olhou de novo para a mulher e ele estava pedindo socorro e ela estava sorrindo e esperando que ele falasse pois era seu aniversário e os convidados estavam ali [...] (1999, p. 143)

Neste momento a única coisa que Edgar gostaria de fazer era ficar sozinho, sem barulho. Sua cabeça girava e sentia como se fosse desmaiar, não conseguiu fazer um discurso e pediu desculpas, mas ninguém estava prestando realmente atenção ou querendo ouvir um discurso. Na verdade, o que Vilela faz, é uma crítica a um sistema acostumado a “uniformizar” as atitudes, achando que todos vão se sentir da mesma maneira nas mesmas situações.

Para a protagonista de *Bliss*, a expectativa da reunião com amigos estava levando-a ao êxtase, o contrário do que acontecia com o anfitrião da festa surpresa.

Edgar vive o momento da festa completamente perdido e até ri de uma piada que nem ouviu. *Desespero* é o sentimento que predomina neste conto de Vilela. Só no final desta narrativa podemos verificar um momento de tranquilidade, mas que nem de perto se compara com o êxtase sentido por Bertha, como podemos ver neste desfecho:

[...] achou que seria bom contar uma piada também mas não se lembrava de nenhuma e pensou com medo e quase desespero que iam contar outras piadas e ele teria de rir e não estava com vontade de rir e havia mais de uma hora já que sua boca estava rindo e sorrindo sem parar e ele não aguentava mais e então pediu licença e atravessando a sala e a copa e o corredor sorrindo mais uma porção de vezes trancou-se no banheiro e sozinho sentado na quina da banheira olhando para

a porta trancada e pensando que pelo menos durante alguns minutos não teria de sorrir ou de falar ou de apertar a mão de alguém ele pela primeira vez naquela noite sentiu um pouco de felicidade. (1999, p. 144).

Ironicamente, o narrador nos conta que só quando ficou sozinho, sem risos, barulho, é que se sentiu feliz. Foi que teve paz.

A ironia faz parte de um grande número de contos de Luiz Vilela. Em um artigo intitulado **Luiz Vilela: Riso, ironia e sátira**⁴¹, escrito em 2003, Rauer Ribeiro Rodrigues explica:

Em literatura, as manifestações do riso podem apresentar gradações extremas ou sutis. Entre outras, as formas do riso podem variar da sátira desbragada ao humor de fina ironia, podem se manifestar numa piada ou num chiste ou apresentar-se como paródia, podem ser cômicas através de trocadilho ou podem ser caricatura, podem ser de escárnio, de exclusão, ou podem ser de simpatia, de aceitação. As definições sobre o riso literário estão condicionadas à recepção da obra, uma vez que a comicidade, se inerente ao texto literário, depende da reação do leitor para se estabelecer como riso. (RAUER, 2003)

Neste conto, a ironia não nos brinda com a comicidade, mas sim com a aflição que oprime o coração de ser obrigado a se comportar de uma maneira estabelecida pela sociedade. A sociedade diz: não é *correto* que ele não se sinta feliz em sua festa de aniversário, ele *tem* que estar feliz, pois *todo mundo* fica feliz em sua própria festa surpresa. Menos Edgar consegue esta *Felicidade*.

Em nossa análise comparativa entre o conto “Felicidade” de Vilela e *Bliss* de Mansfield, encontramos vários pontos que diferem do conto de Vilela. E ironicamente é este fato que nos mostra a retomada intertextual de Vilela. Bertha está em êxtase a maior parte do tempo, está na casa dela, está tendo uma festa. No final desta festa, ela se decepciona ao ver

⁴¹Disponível em: http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=87 Acesso em 19/03/2013.

que as duas pessoas que ela pensa amar estão tendo um caso.

Em *Felicidade* de Vilela, há uma festa, muitas pessoas, no apartamento do aniversariante, ele passa a maior parte do tempo sofrendo, angustiado e só no final seu estado de espírito muda completamente.

No conto “Felicidade” de Vilela, ele não faz nenhuma alusão de conotação sexual, não há uma imagem (como a pereira em *Bliss*) na qual poderíamos dizer que Edgar se fixa e que poderia ter algum significado neste conto.

O banheiro é o espaço usado por Vilela para Edgar se refugiar daquela tensão. Já que a casa não era mais um lugar no qual ele podia se sentir seguro e em paz, Edgar procurou um espaço em que ele podia respirar e ter privacidade

É assim na realidade e na ficção. A verossimilhança que Vilela colocou neste espaço faz parte do nosso dia-a-dia. Muitas vezes quando estamos estressados, precisando de silêncio e tempo para pensar, buscamos espaço para podermos relaxar e nos recompor.

Em *Bliss*, para fugir da realidade, Bertha pensava na beleza da pereira, tentava se convencer que tinha tudo para ser feliz e se questionava no seu monólogo interior, como poderia uma mulher de trinta anos, que estava soltando faíscas de puro êxtase não ser feliz?

Tanto Bertha quanto Edgar tentam entender o motivo de não serem felizes quando tudo parece perfeito, não há uma razão visível para que isto não seja real. Os fatores da vida deles conspiram para esta felicidade, mas é no âmago de suas almas que eles não conseguem.

Mansfield e Vilela escrevem sobre vida urbana, acontecimentos comuns e que, como um raio, por um simples pensamento ou gesto, colocam uma vida inteira em construção, em demolição, ou em reconstrução. O sentido de uma vida inteira é questionado nos gritos do próprio pensamento, perdidos dentro deles mesmos.

2.5. JAMES JOYCE e LUIZ VILELA

a. James Joyce vida e obra

James Augustine Aloysius Joyce⁴² nasceu em dois de fevereiro de 1882, em Dublin, Irlanda. Seus pais, John Stanislaus Joyce e Marry Murray Joyce, tiveram dez filhos sendo James Joyce o primogênito. Seu pai era conhecido como tendo uma das melhores vozes de tenor em toda Irlanda, mas o gosto pela bebida e descuido com as finanças fizeram com que a família nunca tivesse dinheiro e passasse por grandes dificuldades.

Desde muito jovem, James além de se mostrar muito inteligente, era apaixonado pela literatura e foi agraciado com o dom para escrever. Ele aprendeu sozinho norueguês para poder ler as peças de Henrik Ibsen (1828- 1906) na língua que tinha sido escrito e passava seu tempo lendo e estudando Dante Alighieri (1265 – 1321), Aristóteles (384–322 aC) e Tomás Aquino (1395 - 1455).

Por causa da sua inteligência, a família Joyce decidiu que James teria uma educação que desenvolvesse seu potencial. Foi educado por Jesuítas. Frequentou as escolas irlandesas de *Clongowes Wood College* e *Belvedere College* antes de ir para *University College of Dublin*, onde obteve o diploma de Bacharel em Artes (Letras) com ênfase em línguas modernas.

A vida de Joyce em seu país de origem nunca foi muito tranquila, e depois de se formar, foi para a França, onde ele pretendia estudar

⁴²Informações Biográficas e bibliográficas, resumidas e traduzidas por nós, salvo indicação contrária, retiradas das fontes: Introdução do livro *Dubliners* de James Joyce

medicina. Voltou ao saber que sua mãe estava doente. Ela morreu em 1903, e Joyce ficou na Irlanda por um curto período de tempo.

Joyce conheceu Nora Barnacle, que se tornou sua esposa. Em torno desse tempo, Joyce também teve seu primeiro conto publicado na revista *Irish Homestead*. No final de 1904, ele e Barnacle mudaram para o que é hoje uma cidade croata, antes de se estabelecerem na cidade portuária italiana de Trieste.

James Joyce⁴³ trabalhou como professor de inglês e aprendeu italiano, uma das dezessete línguas que ele sabia falar, entre elas: árabe, sânscrito e grego. Mudaram mais vezes e viveram em cidades como Roma e Paris.

Tiveram dois filhos, Georgio e Lucia. Enquanto isso Joyce não parou de escrever e, em 1914, publicou seu primeiro livro, ***Dubliners***, uma coletânea de quinze contos. Dois anos depois o romance ***Portrait of the Artist as a Young man***, [Retrato de um Artista quando jovem] foi publicado.

O livro chamou a atenção do poeta americano Ezra Pound, que o elogiou por seu estilo e voz nada convencional. Durante a Primeira Guerra Mundial, Joyce mudou com sua família para Zurique, onde sobreviveu com a ajuda do editor de revista, Harriet Weaver e um tio de Barnacle.

No mesmo ano em que publicou ***Dubliners***, Joyce iniciou o que poderíamos chamar de sua marca registrada: o romance ***Ulysses***. Não foi um caminho fácil e é uma leitura difícil, mas na atualidade, não há estudioso de literatura que admita não ter lido ***Ulysses***.

Proibido nos Estados Unidos e Reino Unido, depois de ter sido publicado em 1922, alegadamente por conter partes obscenas, o livro encontrou seu caminho para as mãos de leitores que queriam conhecer este escritor e sua obra.

⁴³JOYCE, James ., Breves Biografias. Edna O'Brien(nossa tradução e resumo)

Em 1934, o juiz John M. Woolsey decidiu a favor da editora e declarou que *Ulisses* não era pornográfico e que os leitores americanos podiam ler o livro, sendo assim com os britânicos também.

Com problemas principalmente em seus olhos, precisou sofrer várias cirurgias que o deixou quase cego. Em muitas ocasiões, Joyce foi forçado a escrever com lápis de cera vermelho em grandes folhas de papel.

Em 1939 Joyce publicou *Finnegan's Wake*, o último romance dele, esperado por muitos e que foi um grande evento para a literatura experimental, pois há uma amálgama com outras línguas. Sua tradução para outros idiomas é muito complicada e a infinidade de trocadilhos e palavras novas provou ser uma leitura ainda mais difícil do que seu trabalho anterior. Ainda assim o livro foi um sucesso imediato, ganhando o prêmio “Livro da semana” nos Estados Unidos e Reino Unido, logo depois de estrear.

Fugindo da invasão nazista à Paris, a família Joyce foi para o sul da França voltando logo depois para Zurique. Após uma operação intestinal, o autor morreu no Hospital *Schwesternhause von Roten Kreuz* com 59 anos, em 13 de janeiro de 1941, não vendo assim, o fim da Segunda Guerra Mundial.

James Joyce foi um dos mais respeitados escritores do século XX. Sua obra prima *Ulysses*, é sempre lembrada como “O melhor” romance já escrito em língua inglesa.

A maneira de escrever de James Joyce marcou a história da literatura ocidental, por seu modo original e incomparável de trabalhar com a palavra e buscar, na maneira de escrever, a verdade absoluta dos fatos.

Como construtor de uma narrativa inovadora para todas as épocas, deixou um legado que até hoje é estudado, analisado e comparado.

As “Epifanias” são uma proposta técnica de escrita e objeto de estudo por parte de pesquisadores do mundo da literatura e despertaram também a atenção da psicanálise.

No romance autobiográfico ***Stephen Hero***, que foi parcialmente publicado após sua morte, pois parte do manuscrito foi perdido, James Joyce revela que suas epifanias correspondem a uma “manifestação divina”. Encontramos a seguinte explicação no ***Dicionário de termos Literários***:

Epifania – Gr. epipháneia, manifestação, revelação, pelo Lat. epiphania, aparição. Originalmente litúrgico, o termo refere-se aos festejos do dia 6 de janeiro (“dia de Reis”), em que se comemora a revelação de Jesus Cristo aos gentios, na pessoa dos Reis Magos. Transitou para o circuito literário, graças a James Joyce, com o sentido de “iluminação”, “revelação”. O autor de *Ulysses* empregou-o definindo-lhe o sentido, inicialmente nas páginas que restaram de *Stephen Hero*, narrativa mais adiante desenvolvida em *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Por epifania entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa frase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes” (et al, *Stephen Hero*, 1944: 188; trad. De Paulo Vizioli 1991: 28).

Sem repetir o nome do processo, Joyce retoma-o em *Retrato do artista quando jovem*, acrescentando-lhe noções filosóficas que remontam à Escolástica de Santo Tomás de Aquino, algumas delas já presentes em *Stephen Hero*. Começando por lembrar que segundo o autor da Summa Teologia, três são os requisitos da beleza – “a integridade, a harmonia e a iluminação”, diz que esta, corresponde a *claritas*, “é quidditas [essência do ser]. Após a análise que descobre a segunda qualidade [consonantia], a mente faz a única síntese logicamente possível e descobre a terceira qualidade. Este é o momento que eu chamo de epifania” (et al, *ibidem*; 189-190; *idem* 29-30). A epifania, esse “momento mágico”, como diz em certo momento de *Retrato do artista quando jovem*, assumiu tal importância que o seu autor a utilizou com frequência nos contos reunidos em *Dublinenses* [...] (MOISÉS, 2004, p. 156-157).

Com apenas vinte e três anos em 1905, James Joyce enviou um manuscrito de doze contos para um editor inglês, Grant Richards, que

imediatamente ofereceu um contrato. Por conta do atraso na publicação, Joyce ainda teve tempo de adicionar mais duas histórias, “*Two Galants*” e “*A little cloud*”. O livro ***Dubliners*** só foi publicado em 1914.

O livro ***Dublinenses*** foi o primeiro livro de James Joyce, apesar de o editor desejar a publicação imediata, “a atmosfera de uma desprezível sexualidade e coleção de enganos” (DAVIES, 1993, p. X), fez com que Grant Richards recuasse em sua decisão. Quando em 1914 o livro foi publicado, Joyce já tinha acrescentado o conto “*The Dead*”.

Embora as histórias fossem revolucionárias e o trabalho com questões políticas, sociais e alto teor pornográfico para época (pelos padrões de hoje, quando muito seria analisado como erótico), a demora na publicação prejudicou a recepção do público. Quando ***Dubliners*** foi editado, Joyce estava publicando outros trabalhos.

Os experimentos de “fluxo de consciência e epifania”, atraiu mais a atenção dos leitores e críticos do que as narrativas mais simples de Joyce. Por muito tempo ***Dubliners*** ficou esquecido em proveito dos romances experimentais de Joyce.

Dubliners é uma obra magistral por si só, Joyce conta os pormenores da história sem que fique enfadonho ou cansativo. Queremos entrar na história e viver o que ele conta, por onde ele passa, e finalmente nos colocamos no lugar das personagens para sermos analisados por ele.

No limiar do século XIX, Dublin era uma das maiores cidades da Europa, mas Belfast tinha sobrepulado-a em tamanho, beleza e importância quando Joyce descreveu-a como pobre e estagnada. Dublin estava em declínio, a arquitetura georgiana tinha se transformado em horríveis favelas.

Joyce retrata Dublin e seu povo com extrema frieza e faz críticas contundentes à Igreja Católica, aos políticos daquele tempo e aos costumes dos habitantes. Mas o livro fala dos moradores desta cidade, do grupo de personagens que moram, trabalham e, por conseguinte, habitam as histórias.

b. The Dead

É praticamente impossível analisar “*The Dead*” sem ler ***Dubliners***, como um todo. Os contos podem ser vistos como capítulos de uma mesma história. Nos primeiros contos, as personagens são jovens e os contos são menores e menos complicados. O conto que finaliza a antologia é o mais complexo, o maior e a história tem mais detalhes tornando-a mais rica. “*The Dead*” retoma alguns temas dos contos anteriores, como se estivesse recapitulando os acontecimentos.

As irmãs solteiras, Kate Morkan e Julian Morkan estão dando a tradicional festa anual em sua residência. É a época do Natal, a neve e o frio são intensos. Lily, a filha do zelador, corre de um lado para o outro tentando fazer várias tarefas ao mesmo tempo, incluindo receber os convidados.

O Baile é um acontecimento importante na cidade, ex-alunos de música enchem a casa de alegria e risos. Kate, Julia e a sobrinha Mary Jane moram na antiga casa na Ilha de Usher. Mary Jane dá aulas de música para ganhar dinheiro. As três mulheres estão tensas, Gabriel Conroy (que fará o discurso no jantar) e sua esposa ainda não chegaram, Freddy Malins pode comparecer bêbado e isto constrangeria os convidados e anfitriãs.

Gabriel chega enquanto Lily o ajuda ele observa seu corpo magro e bonito e lhe pergunta se ainda está estudando, a garota diz que já terminou. Gabriel faz um gracejo sobre um possível casamento, como podemos ver neste pequeno diálogo:

"O, then," said Gabriel gaily, "I suppose we'll be going to your wedding one of these fine days with your young man, eh? "
The girl glanced back at him over her shoulder and said with

great bitterness:

"The men that is now is only all palaver and what they can get out of you."

Gabriel coloured, as if he felt he had made a mistake and, without looking at her, kicked off his goloshes and flicked actively with his muffler at his patent-leather shoes. (JOYCE, 1993, p.128-129).

"Oh, então" disse Gabriel alegremente. "Eu suponho que nós estaremos indo para o seu casamento um desses dias, com um bom rapaz hein?"

A menina olhou para ele por cima do ombro com grande amargura:

"os homens de hoje são todos uns aproveitadores bons de conversa".

Gabriel enrubesceu como se tivesse cometido um deslize e, sem olhar para ela, tirou as galochas e esfregou vigorosamente o cachecol nos sapatos de verniz. [Tradução nossa].

Apesar de Gabriel ficar sem graça por alguns instantes, por causa da resposta amarga de Lily, ele lhe dá uma gorjeta, ela não quer, mas ele insiste dizendo que é tempo de Natal e ela recebe contrariada e sentindo-se humilhada. Gabriel está mais preocupado com o discurso que vai proferir logo mais após o jantar e se vai conseguir agradar a todos se não conseguiu ser simpático nem com Lily.

Nestes momentos em que Gabriel é "contrariado" cremos ter encontrado a epifania de James Joyce. Desde o primeiro momento em que Gabriel é citado na narrativa, é dada muita importância à sua presença, ao seu discurso, e todos (em sua opinião) deveriam reverenciá-lo. Começando por Lily ao lhe dar uma resposta mal humorada quando ele perguntou sobre um possível casamento. Para mostrar a sua superioridade Gabriel lhe dá uma gorjeta como que para colocá-la no lugar dela; uma simples empregada.

As tias se aproximam de Gabriel que é filho da irmã mais velha delas, já falecida. Ele e sua esposa ficarão em um hotel em vez de ir de taxi para casa, pois o frio é muito intenso. O clima é festivo e amigável.

Freddy chega e tia Kate pede para o sobrinho cuidar dele e ver se ele já está bêbado. Os convidados saem do salão de dança e elogiam a

senhorita Daly e a valsa que ela interpretou.

Todos se organizam para uma dança popular da época. Freddy, como todos temiam, está bêbado.

Ao ouvir Mary Jane tocar com perfeição, Gabriel pensa em sua mãe, que era a única das irmãs que não tinha talento para a música. Também se lembra de como sua mãe foi contra seu casamento com Gretta e que foi sua esposa a única pessoa que cuidou de sua mãe quando ela estava morrendo. A vida e a morte estão sempre rondando os diálogos interiores de Gabriel.

Gabriel dança com a Senhorita Ivors, amiga de longa data. Ela diz que sabe que são as iniciais dele na coluna literária para o Daily Express, um jornal conservador com tendências anglófilo. A reação de Gabriel é de perplexidade, como o narrador em terceira pessoa conta:

A look of perplexity appeared on Gabriel's face. It was true that he wrote a literary column every Wednesday in The Daily Express, for which he was paid fifteen shillings. But that did not make him a West Briton surely. The books he received for review were almost more welcome than the paltry check. He loved to feel the covers and turn over the pages of newly printed books. Nearly every day when his teaching in the college was ended he used to wander down the quays to the second-hand booksellers, to Hickey's on Bachelor's Walk, to Webb's or Massey's on Aston's Quay, or to O'Clohissey's in the bystreet. He did not know how to meet her charge. He wanted to say that literature was above politics. But they were friends of many years' standing and their careers had been parallel, first at the University and then as teachers: he could not risk a grandiose phrase with her. He continued blinking his eyes and trying to smile and murmured lamely that he saw nothing political in writing reviews of books. (JOYCE, 1993, p.135-136)

Gabriel estava perplexo. Era verdade que escrevia a resenha literária toda quarta-feira do *Daily Express*, recebendo para isso quinze xelins. Mas, por certo, isso não fazia dele um traidor. Os livros que recebia para comentar davam-lhe muito mais prazer que o ínfimo cheque. Gostava de sentir as capas e virar as páginas dos livros acabados de imprimir. Quase todo dia, após as aulas que dava no colégio, costumava visitar os vendedores de livros usados da zona do cais: o Hickey, em Bachelor's Walk; o Webb's ou o Massey no Aston's Quay; o O'Clohissey's, numa travessa. Não sabia como enfrentar

aquele ataque. Queria dizer que a literatura estava acima da política, mas eram amigos há muitos e muitos anos e suas carreiras - primeiro na Universidade, depois como professores - tinham sido paralelas: não poderia arriscar uma frase grandiosa com ela. Ele continuou piscando e tentando sorrir murmurou sem convicção que ele não via nada de político em escrever resenhas de livros. [Tradução nossa].

Para Gabriel, a literatura, os livros que ele resenhava, eram muito mais importantes do que as tendências partidárias do jornal para o qual escrevia. Ele gostaria de dizer isto a Ivors, mas por consideração a antiga amizade se cala e isto, para ela é uma confirmação que ele é um “traidor”. Como neste excerto:

It would be splendid for Gretta too if she'd come. She's from Connacht, isn't she?"

"Her people are," said Gabriel shortly.

"But you will come, won't you?" said Miss Ivors, laying her arm hand eagerly on his arm.

"The fact is," said Gabriel, "I have just arranged to go----"

"Go where?" asked Miss Ivors.

"Well, you know, every year I go for a cycling tour with some fellows and so----"

"But where?" asked Miss Ivors.

"Well, we usually go to France or Belgium or perhaps Germany," said Gabriel awkwardly.

"And why do you go to France and Belgium," said Miss Ivors, "instead of visiting your own land?"

"Well," said Gabriel, "it's partly to keep in touch with the languages and partly for a change."

"And haven't you your own language to keep in touch with -- Irish?" asked Miss Ivors.

"Well," said Gabriel, "if it comes to that, you know, Irish is not my language."

Their neighbours had turned to listen to the cross-examination. Gabriel glanced right and left nervously and tried to keep his good humour under the ordeal which was making a blush invade his forehead.

"And haven't you your own land to visit," continued Miss Ivors, "that you know nothing of, your own people, and your own country?"

"Oh, to tell you the truth," retorted Gabriel suddenly, "I'm sick of my own country, sick of it!"

"Why?" asked Miss Ivors.

Gabriel did not answer for his retort had heated him.

"Why?" repeated Miss Ivors.

They had to go visiting together and, as he had not answered

her, Miss Ivors said warmly:

"Of course, you've no answer."

Gabriel tried to cover his agitation by taking part in the dance with great energy. He avoided her eyes for he had seen a sour expression on her face. But when they met in the long chain he was surprised to feel his hand firmly pressed. She looked at him from under her brows for a moment quizzically until he smiled. Then, just as the chain was about to start again, she stood on tiptoe and whispered into his ear:

"West Briton!"(JOYCE, 1993, p. 136-137).

Seria esplêndido para Greta também se ela viesse. Ela é de Connacht, não é?

"A família dela é," disse secamente Gabriel

"Mas você virá, não é?" disse a senhorita Ivors, colocando o braço dela ansiosamente no braço dele.

"O fato é que" disse Gabriel, "Eu acabei de combinar de ir..."

"Ir onde? Perguntou Srta. Ivors

"Bem você sabe, todo ano eu vou fazer turismo de bicicleta com alguns amigos e então..."

"Mas onde? Perguntou Srta. Ivors

"Bem, geralmente nós vamos para França ou Bélgica ou talvez Alemanha" disse Gabriel sem jeito.

"E porque você vai para França e Belgica," disse Srta Ivors, "em vez de visitar sua própria terra?"

"Bem, em parte é para ter contato com o idioma e outra para mudar

"E você não tem seu próprio idioma para ter contato-irlandes?" perguntou Srta. Ivors.

"Bem," disse Gabriel, "se você quer falar sobre isto, você sabe, irlandês não é meu idioma.

As pessoas ao lado se viraram para ouvir o interrogatório.

Gabriel olhou para a direita e esquerda nervosamente e tentou demonstrar bom humor e sentindo sua testa enrubescer.

"E você não tem sua própria terra para visitar" continuou Srta. Ivors. "Que você não sabe nada sobre seu próprio povo e seu próprio país?"

"Oh, para falar a verdade," retrucou Gabriel de repente, "Eu estou cheio do meu país, cansado dele.

"Porque? Perguntou Srta. Ivors

Gabriel não respondeu pois sua resposta tinha surpreendido até mesmo ele.

Porque? repetiu Srta. Ivors

Eles tiveram que seguir a quadrilha juntos e como ele não tinha respondido a pergunta da Srta Ivors ela disse calorosamente:

"Claro você não tem resposta."

Gabriel tentou encobrir sua agitação participando da dança com grande energia. Ele tentou evitar o olhar dela, sendo que viu uma expressão amarga em seu rosto. Mas quando se encontraram novamente na dança ele se surpreendeu ao sentir sua mão firme segurando-a. Ela olhou para ele por debaixo das sobranceiras até que ele sorriu. Então quando a dança estava para recomeçar, ela ficou na ponta dos pés e cochichou no

ouvido dele
"Britânico"! [Tradução nossa]

O momento fica tenso e para acalmar as coisas ela convida Gabriel e sua esposa para viajar para as Ilhas Aran nas férias com um grupo que ela está montando. Gabriel diz que já planejou uma viagem de bicicleta para o continente com alguns amigos dele. Isso a deixa furiosa, e depois de perguntar várias vezes para onde ele vai, pergunta por que passar férias em países estrangeiros antes de conhecer seu país. Ele diz que é para ter contato com outras línguas. E ela diz que tem seu próprio idioma: irlandês (gaélico). Uma nova discussão se inicia e isto irrita Gabriel, ainda mais que as pessoas estão ouvindo ela chamá-lo de "*West Briton!*" (anglo-irlandês alguém que favorece a Inglaterra para que a Irlanda continue sendo sua colônia que para um irlandês da época é uma ofensa).

Neste diálogo tenso e cheio de surpresas, percebemos a epifania da qual Joyce é o precursor. Enquanto a Srta. Ivors vai questionando Gabriel, este se irrita e se surpreende até com suas próprias respostas. A palavra *own* (próprio) é repetida várias vezes indicando o sentimento de posse que Gabriel deveria ter com seu país, seu idioma e sua cultura e que através de Ivors ele confessa que não tem este sentimento. Ele fica embaraçado quando admite que aquele idioma não lhe pertence e aquela terra não lhe interessa. Mais que irritada com Gabriel, Ivors está consternada com a descoberta. Aquela festa não lhe interessa mais, ela quer ir embora.

Tia Kate pede que Gabriel corte o ganso para servir os convidados e ele diz que sim. Greta pergunta ao marido o que conversava com Srta. Ivors e ele conta sobre o convite para a viagem. A Sra. Conroy fica encantada, mas logo fica sabendo que ele não quer ir, se ela quiser, pode ir sozinha. A Srta. Ivors decide ir embora antes do jantar e Gabriel

se preocupa se ela estaria chateada com ele.

O jantar transcorre sem problemas, Gabriel faz o tão esperado discurso, todos aplaudem e se emocionam. Os convidados estão indo embora e com o abrir e fechar da porta o ar frio da manhã entra na casa.

Gabriel vê sua esposa que está perto do topo da escada, na penumbra. Ele não consegue ver-lhe o rosto, mas sente algo estranho, aquela figura não se parece em nada com sua mulher. Ao saírem à procura de um taxi, Gabriel olha para sua esposa e se lembra dos muitos momentos felizes. Sentimento de ternura inunda seu ser.

No taxi ele continua a olhar para ela. Ao chegar ao hotel, o porteiro indica-lhes o quarto e está levando as velas, pois as luzes elétricas não estão funcionando. Nas sombras, Gretta parecia ainda mais misteriosa. Ele tenta conversar com ela, pois parece chateada, sua mente está claramente em outro lugar. Finalmente ela rompe em choro pensando na música que ouviu já no final da festa *“The Lass of Aughrim”*. Um menino que ela conheceu há muito tempo, costumava cantar esta música, ele quer saber se estava apaixonada, e ela conta que ele havia morrido e ela julgava-se culpada, pois para se despedir de Gretta, ele ficou no frio e adoeceu, morrendo em seguida.

Gabriel estava com raiva e chateado, mas não disse nada. Enquanto ele pensava nos momentos bons que viveram e como gostaria que fosse esta noite, ela o comparava com um adolescente.

Sentindo-se ridículo, Gabriel desabafa, através do monólogo interior:

A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous, well-clownish luster, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead. (JOYCE, 1993, p. 158)

Uma humilhante consciência de si mesmo o assaltou. Viu-se como uma figura ridícula, fazendo-se de menino travesso para as tias, um sentimentalista tímido e bem intencionado

discursando para pessoas vulgares e idealizando seus cômicos desejos: o lamentável pretensioso que vira de relance no espelho. Instintivamente, voltou-se contra a luz, para a esposa não ver o rubor que se alastrava em seu rosto. [Tradução nossa].

Enquanto olha para a mulher dormindo calmamente, Gabriel pensa que nunca sentiu um amor como de Michael Furey, que enfrentou a morte para ver sua amada pela última vez. Ele pensa sobre a morte e o quanto somos vulneráveis a ela.

Lá fora a neve cai e cobre todas as coisas. Dolorosamente Gabriel sente inveja daquela rapaz que morreu tão cedo, mas sentiu o verdadeiro amor queimar seu ser. Nunca sentiu um amor assim, nem por Gretta, nem por seu país, nem por seu idioma e muito menos pelos Dublinenses. Com lágrimas nos olhos e com dor no coração, dialóga com sua alma:

His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.(JOYCE, 1993, p.160)

Sua alma desfalecia lentamente, enquanto ouvia a neve caindo levemente através do universo como se chegasse a hora final, como se fosse a descida do seu último fim, sobre todos os vivos e todos os mortos. [Tradução nossa].

A falta de comunicação permeia toda a história, e a comprovação acontece quando Gretta e Gabriel deixam a festa e cada um está em um mundo completamente seu. Gabriel desejando a esposa e Gretta pensando no menino, seu primeiro amor.

Vários temas são discutidos neste conto, as fases da vida, diferenças sociais, a colonização e política irlandesa, isolamento e desejo de escapar deste entorpecimento.

Em seu discurso, Gabriel declara que é natural que todas as pessoas tenham lembranças tristes do passado, mas que devem deixar estas lembranças no lugar a que elas pertencem e viver o hoje e para o

futuro. Mas não é isso que sua esposa faz, e agora ele também sofre por causa de um passado que ele desconhecia até algumas horas atrás.

A partir do momento que viu sua esposa descendo à escada, parecia lhe que ela não estava naquela casa, era como se estivesse num mundo só seu. Até aquele momento, o mundo dela estava dormindo todo dentro de sua alma e aquela música tinha despertado seu passado para atormentar as duas vidas: dela e de Gabriel.

c. Os mortos que não morreram

O livro **Tarde da noite** (VILELA, 1999), é uma coletânea com vinte e cinco contos em que várias narrativas já foram analisadas com diferentes propósitos. Retiramos das primeiras páginas deste livro comentários de Wilson Martins sobre as narrativas:

[...] Muitos escrevem contos, empresa que, em larga medida, está ao alcance de qualquer pessoa relativamente bem dotada, mas Luiz Vilela é contista, no sentido técnico e intelectual da palavra. Suas páginas tem a palpação interna do conto, não poderiam ser outra coisa senão contos; é a arte das linhas simples e profundas, e das dificuldades de execução; é bem a música de câmara e não a sinfonia arranjada para instrumentos menos numerosos. [...] Luiz Vilela extrai a sua autenticidade e grandeza estéticas das mesmas fontes de onde Maupassant extraia as suas na literatura francesa do século 19, isto é, a vida social nos seus aspectos característicos, a diversidade psicológica, o sistema de valores. Não se trata, bem entendido, da ficção de costumes: trata-se da imagem do homem em cada momento dado [...] (VILELA, 1999, p.4-5).

Depois de ler tantos contos de Vilela e compará-los com tantos outros de outros autores e com as palavras de Wilson Martins, começamos a análise deste conto com uma perspectiva completamente diferente das outras comparações. Como em um filme, veio à nossa mente as palavras de Michel Schineider no capítulo “Infinito e recomeço”:

[...]Por um lado, por maior que seja seu desejo do novo e seu gênio inventivo, seu apetite pelo inédito encontra sempre a saciedade do já dito. Sua crença em escrever o que jamais foi escrito, nada mais é do que a sombra escavada em seu saber pelos livros que você não leu. [...] Nos escritores em que você pretendia se encontrar autor, a leitura interminável faria de você um copista [...] (SCHINEIDER,1990, p.113).

Tudo parece já ter sido dito acerca de Vilela e seus contos, mas ao

ler novamente sempre descobrimos algo novo, atual. O conto “Os mortos que não morreram” (VILELA, 1999, p. 106-116), começa com uma garotinha entrando na sala de sua casa, onde havia uma reunião entre amigos e se depara com as pessoas olhando para o teto, estáticas.

Para a menina aquela cena causou medo de algo estranho que estava acontecendo, o primeiro parágrafo é do narrador em terceira pessoa contando o que estava acontecendo naquele momento, intercalando com a mãe da garota que diz em discurso direto “Foi de repente” a mãe falou, e todos continuaram olhando. “Não tinha nada. Uma manhã olhei para o teto, e ela estava aí. Foi assim de repente”. (VILELA, 1999, p. 106). A primeira impressão é que estão falando de alguém que morreu subitamente, mas na verdade estão falando de uma rachadura no teto e é o próprio narrador em terceira pessoa que nos conta logo no começo da narrativa.

O rapaz de blusa azul faz uma pergunta redundante como se aquele fosse o assunto mais interessante do mundo: “Não tinha nem um começo antes, um início?” (VILELA, 1999, p. 106). “Não, não tinha nada. O teto estava perfeito. Branco, branquinho. Ou então... só se tinha e a gente não tinha visto...” (VILELA, 1999, p. 107).

Várias opiniões foram dadas pelas personagens que até o momento eram descritas, ou pelas roupas que vestiam ou pelo espaço que ocupavam naquela sala. Parecem nem ter percebido a presença da menina e só quando ela disse que estava com medo é que a mãe explicou, em meio às risadas dos outros, que era apenas um estrago no teto.

O pai disse para colocá-la na cama para dormir pois já passava das dez da noite. Neste momento mãe e filha vão para o quarto. Pela maneira que a mãe conversa com a criança, percebemos que é quase um bebê. O diálogo entre elas gira em torno do bicho do qual ela pensava que eles estavam falando e a mãe garante que não existe bicho nenhum. Depois de três historinhas e com muita conversa a criança dorme.

O narrador neste conto é onisciente neutro, pois narra apenas o que presencia, ele tem conhecimento de tudo mas não participa e não influencia o leitor. A protagonista é Regina, a mãe da menininha, pois quando ela sai da sala o narrador a acompanha. Sabemos de alguns detalhes da narrativa quando nos diálogos tomamos conhecimento destes fatos. Estão em uma residência não muito grande. Da sala, Regina vai para o quarto que não é descrito, mas, quando volta para sala há uma pequena descrição deste cômodo como conta o narrador:

“A sala não chegava ser pequena [...] mas em ocasiões como essa, em que havia mais gente e se conversava com animação, ela dava [...] uma sensação de aperto, de ligeiro abafamento [...] apesar da janela escancarada (VILELA, 1999, p. 109).

Quando a mãe chega na sala novamente, todos estão filosofando sobre a vida e o ser humano. Agora as atenções recaem sobre Walter, pois era ele que em tom de discurso, mencionava Pascal, inclusive fazendo uma citação em francês.

Neste momento, a nosso ver, há uma retomada antropofágica de Luiz Vilela, pois Walter tem uma opinião sobre si mesmo muito parecida com Gabriel de James Joyce. Walter falava tendo a certeza de estar agradando a todos, ironizou o fato de Alice ler muito quando esta tentou argumentar e acabar com aquele quase monólogo e pensou que ela era “supinamente idiota” (neste momento o narrador é intruso, pois conhece o pensamento da personagem) quando ela com orgulho disse que modéstia à parte, lia mesmo.

É Walter que falando sobre nossa memória que é o porão da nossa alma, fala dos mortos que não morreram (título do conto). Como podemos verificar neste trecho retirado de “Os mortos que não morreram.

É lá, continuou ele, é lá no porão que estão os nossos mortos que não morreram; os agonizantes que enterramos vivos; nossos fantasmas paráliticos, aleijados, homicidas, anormais, nossos fantasmas que trancamos com chave e cadeado, esquecendo de que não há paredes para fantasmas; e é lá que se esconde, sob um véu negro, nossa face deformada, nossa face vergonhosa, humilhada, selvagem, nossa voz que ninguém ouviu, nossas palavras que ninguém escutou, nossos gestos que ficaram acorrentados no escuro (VILELA, 1999, p. 110-111).

Alice teve vontade de ir embora depois deste “discurso”, mas simplesmente tomou mais um gole de cerveja. Hélio rebateu dizendo que tudo isso era muito velho e que até a bisavó dele já dizia isto. Walter ridicularizou-o dizendo que a vó de Hélio era inteligente e era uma pena que ele não tivesse puxado para ela. Mais uma vez Alice interveio para consertar a situação.

Depois de mais algumas falas de Walter sobre segurança, morte, vida e felicidade, Regina lhe ofereceu o último pedaço do pernil para poder ir buscar mais na cozinha. Hélio se levantou como se fosse ao banheiro, mas foi para cozinha e antes de pegar um pedaço do pernil disse que Walter era chato e Regina discordou dele.

Através do diálogo e das várias perguntas que se segue, descobrimos que Hélio e Regina já tiveram um caso amoroso. No início, ele pergunta se ela se lembra daquela noite e Regina finge não se lembrar. Hélio insiste, fica claro que as respostas dela e a tentativa de parecer indiferente, não está funcionando. O rapaz não acredita e nem admite que ela não se lembra e nem se importa mais.

Em que momento se deu a epifania? Para nós, todo este texto narrativo é uma grande brincadeira epifânica. Desde o início, a descoberta de um racho na parede, a discussão filosófica, e finalmente a descoberta de um antigo caso amoroso entre a anfitriã e o convidado, nos mostra a habilidade do autor em montar com suas perguntas (nem sempre com respostas) um quebra-cabeças de palavras para o leitor decifrar.

Quando voltam para sala, Regina e Hélio, são recebidos com um misto de censura e sarcasmo pelo marido. A conversa ainda está sob o comando de Walter, que fala sobre moral e o pecado. E a última frase, de Walter “Nada é proibido ao homem” (VILELA, 1999, p. 116) Neste instante ouve-se um grito de criança e a mãe corre para o quarto para salvar a filha do monstro de seu pesadelo.

Quem convidou Hélio para a reunião? Ele sabia que era a casa de Regina? Ela sabia que ele viria? O marido sabia desta antiga historia dela? Nada é realmente proibido? Todas estas perguntas nos leva à epifania do conto.

“Mas então... E a moral? onde que vai parar a moral?

“Que moral?”

“Que moral? A moral: o bem, o mal, o pecado.” (VILELA, 1999, p.116).

O silêncio muitas vezes fala mais do que as palavras, e as perguntas não respondidas, são piores do que a verdade. Vilela constrói suas narrativas em cima de silêncios, e perguntas não repondidas, mas que de antemão sabemos a resposta.

Muitas vezes as respostas já estão dentro da personagem e nas próprias perguntas, o leitor atento consegue entender nas entrelinhas, no silêncio, no que não foi dito.

2.6 LUIZ VILELA E ALGUNS AUTORES DE LÍNGUA INGLESA

Verificamos neste trabalho, que há muitas possibilidades intertextuais, e que várias delas estão presentes na obra ficcional de Luiz Vilela. Há retomadas que se dão pela temática abordada, há aquelas inspiradas no espaço ou cenário, há reaproveitamento de formas discursivas, há redefinição de modos narrativos, há, enfim, um rol de estratégias discursivas, textuais, linguísticas e narrativas que são criticamente retomadas. Por isso, podemos dizer que as palavras *influência* e principalmente *apropriação* são inadequadas para avaliar a obra de Luiz Vilela.

Analisamos primeiramente os contos que suscitaram nossa intenção de comparar as narrativas de Vilela, a partir de uma análise em que se afirmou haver apropriação, por parte deste autor, de narrativas de autores de língua inglesa. Devido a isso, no início seria apenas Luiz Vilela com Mark Twain e Ernest Hemingway.

A seguir fomos descobrindo outros contos de outros autores, os quais Vilela tinha mencionado em entrevistas, e decidimos ampliar nossa pesquisa.

A palavra *apropriação*, (utilizada na dissertação de Tamura, 2006) parecia a nosso ver, equivocada e baseada em conceitos como fonte e influência, de certo modo ultrapassada.

Ao compararmos *Huckleberry Finn* de Twain com o menino de oito anos de Vilela, percebemos em cada um deles um pouco de cada autor. Os pontos convergentes dos dois autores nestas narrativas é que eles falam de meninos e suas aventuras e não podemos analisar como *apropriação* apenas por narrar histórias de garotos e falar do medo que quase todo ser humano tem de Lúcifer. Se utilizar o mesmo tema fosse considerado *apropriação* ou plágio, há muito a literatura teria estagnado.

Em Vilela, a narrativa poderia ser uma autobiografia, pois o garoto é como muitos outros do interior de Minas Gerais, tanto que não tem identidade, um nome. Temente a Deus (peca e pede perdão com medo de ser castigado), maldoso (mata o papagaio, zomba do colega morto); e várias outras características que reconhecemos em meninos brasileiros e de tantos outros países.

Huck Finn tem nome, história e treze anos. Vive aventuras que já foram traduzidas em muitos idiomas, já foi história de cinema, revista em quadrinhos e livros adaptados para crianças. Suas aventuras são conhecidas mundialmente, e já foram estudadas com os mais diversos propósitos.

As duas narrativas contam as histórias com narrador em primeira pessoa, a de Twain é linear, a de Vilela não. O menino de oito anos tem medo do diabo, Huck o desafia. O menino de Vilela pede perdão e espera por uma resposta, o garoto de Twain quer ir morar com o diabo.

Além da herança religiosa que recebeu de sua educação em colégio de padres, Vilela é também confesso leitor ávido de todo tipo de literatura. Entendemos que para escrever, Vilela não se apropria da ideia de outro autor. Como toda pessoa que lê muito, a memória cria sua própria reserva de dados que, sendo estimulada, produz novas sementes por estar em terra fértil.

A palavra antropofagia foi a metáfora criada por Oswald de Andrade para propor uma devoração da cultura e arte que o Brasil importava e com a qual deveria criar a nossa própria. Era preciso parar de copiar, e transformar o que digeríamos em produto nacional.

Vilela não copia, não faz uma paráfrase, não cita, a intertextualidade não explica completamente, o que podemos dizer é que Vilela se alimentou das narrativas de Twain e produziu algo completamente novo e canibal.

Na sequência, comparamos outro excerto de “Meus oito anos” de

Vilela com “*The cask of amontillado*” de Edgar Allan Poe, pois os dois autores utilizam o porão como espaço para contar suas histórias.

A narrativa de Poe é de terror na qual o narrador protagonista conta, a partir de seu ponto de vista, a vingança arquitetada contra seu inimigo. O porão é o local onde o algoz Montresor realizará a retaliação. Tudo é contado com riqueza de detalhes, mas sem abundância de palavras. Trata-se de um narrador introspectivo, mas eloquente, decidido e astuto.

Neste conto o porão é um mausoléu da família Montresor e é lá que ele sepulta vivo quem ousou lhe afrontar.

Em “Meus oito anos”, o garoto gosta do porão quando quer ficar só e pensar na vida, gosta do cheiro e das sombras. Neste parágrafo, ele espera sua amiga para brincar de médico, não há uma vingança arquitetada e nem a intenção de ferí-la. Depois da brincadeira, ele sai do porão e deixa a amiga sozinha, e o grito aterrador nos faz lembrar o terror da narrativa de Poe.

Vilela de certo modo comunga da “Filosofia da Composição” de Poe, pois “só a filosofia nos une, antropofagicamente” (paráfrase nossa da primeira frase do Manifesto Antropófago). Podemos ler os contos de Vilela de uma assentada, respeitando assim a unidade de impressão. Sabemos que o autor mineiro é extremamente meticuloso com sua escrita, e sendo assim segue o que Poe chamou de trabalho árduo para compor suas narrativas.

Oswald de Andrade disse: “A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta” [...] (Andrade, 1990, p. 44). Poderíamos pensar que não há imagem mais familiar e brasileira do que esta. Esta era uma cena comum no dia-a-dia brasileiro da década de sessenta, quando o conto de Vilela foi escrito. Para quem lê e viaja muito, é uma cena corriqueira de muitos outros

lugares, antes da era do computador; hoje é diferente.

Lemos os contos e livros em seu idioma original e vimos também as traduções; no caso de Twain vimos várias versões e adaptações, e cada uma delas tem a *feição* de seu tradutor e a *propensão* voltada para a área à qual a tradução se destina (estudante, criança, aula de inglês, filme).

Em cada uma dessas traduções o texto é “arrumado” e, em nossa opinião, mutilado, tirando algumas das características mais marcantes da obra. Em alguns livros algumas partes são suprimidas, claramente mutilando a intenção autoral, crime cuja indignação dispensa adjetivos.

Ao fazermos um paralelo entre “*Hills like White elephants*” e “Branco sobre Vermelho”, encontramos pontos comuns entre as narrativas. A principal delas sendo a discussão entre duas pessoas que tinham relacionamento sexual, ao arrepio das convenções conservadoras.

Pela ótica da teoria do iceberg, o real motivo da discussão não estava claro, apenas com uma leitura criteriosa poderíamos descobrir o que estava abaixo da superfície, através do diálogo tenso entre as pessoas, a verdadeira história foi submergindo.

Tanto Vilela quanto Hemingway são considerados, por vários críticos, mestres na arte de colocar personagens dialogando em cena, sem a ajuda de um narrador para nos contar a história. Em “*Hills like White elephants*”, a discussão é entre um homem e uma mulher, eles são amantes e o homem quer que a mulher faça um aborto.

Em “Branco sobre vermelho” a contenda é entre duas mulheres, que também se relacionam emocionalmente e sexualmente, são lésbicas, a mais velha está com ciúme, pois a mais nova se encontrou com um homem. Nos dois contos a solução dos problemas é a morte. No conto de Hemingway, o aborto; em Vilela, Mafalda diz que matará Lizete se esta abandoná-la.

Outros dois contos dos mesmos autores foram analisados neste trabalho: “*Seachange*” e “Olhos verdes”; neste último, Vilela usa estereótipos para mostrar que o barbeiro é homossexual.

O espaço demonstrado nos dois contos nos mostra a vulnerabilidade dos relacionamentos: nada é para sempre. Uma barbearia no interior, um café em Paris, as pessoas sabem que há uma impessoalidade, que o tempo é efêmero.

A narrativa de Hemingway nos conta sobre o turbilhão de sentimentos que acontece quando Phil descobre que sua esposa está assumindo sua homossexualidade e vai deixá-lo por uma mulher. A *mudança* de atitude e comportamento é visível depois que a mulher diz que ele sempre soube e se aproveitou da situação.

Em “Olhos verdes” não há uma discussão e não há um relacionamento. O que acontece na barbearia, para um leitor desatento, é apenas um cliente que entra no local apropriado para um corte de cabelo. O narrador não nos conta que o barbeiro de olhos verdes é homossexual, ele deixa a verdade abaixo da superfície, o que ele nos mostra são características e clichês que a sociedade usa para rotular ou definí-los.

Antes de ser um devorador de narrativas, Vilela se alimentou dos ensaios e teorias para construir as suas histórias. A “Filosofia da composição”, “Teoria do Iceberg”, “Epifania”, foram encontrados nas narrativas de Vilela. Algo genuíno em Vilela é admitir a influência que outros autores tiveram em sua vida e em sua escrita.

Para a análise do conto “*Bliss*” de Katherine Mansfield foi imprescindível a pesquisa sobre as traduções. Num primeiro momento pensamos que não havia nada que colocasse os dois contos em paralelo a não ser o nome dado aos contos. “Felicidade” de Luiz Vilela é ironia com o que chamamos família, amigos, casamento. Angústia – esse é o efeito único (para nos valermos da linguagem de Edgar Allan Poe) que o

conto produz. Êxtase é como traduziríamos a palavra *blisse* o sentimento que se apoderou de Bertha.

A felicidade que Vilela coloca no título retrata novamente o relacionamento humano, as amizades e principalmente a falta de atenção para o sentimento alheio. O aniversariante não está feliz e todas aquelas pessoas rindo, brincando, oprimindo seu espaço, só provocam nele a consciência de uma vida vazia, que chegou aos quarenta e não realizou nada do que tinha sonhado.

O sentimento que faz Bertha regozijar e celebrar cada minuto de sua vida é verdadeiro. Não há intenção de camuflar o que ela sente, o momento é de puro êxtase, está embriagada com a alegria que a toma por dentro e quer sair de qualquer jeito.

Mas Bertha não sabe explicar porque está sentindo-se dessa maneira, a excitação que sente, ora é por Pearl ora pelo marido. Nem um dos dois poderá amenizar ou saciar este turbilhão que queima suas entranhas.

Insatisfação, tanto no conto de Mansfield como no de Vilela. É preciso mergulhar muito fundo nas narrativas para entender que o que une os dois autores é a sensibilidade para descrever os sentimentos mais profundos do ser humano. Katherine descreve como uma mulher se sente na solidão da sua vida, quando tem tudo, mas não tem nada que lhe satisfaça. Vilela relata a angústia de um homem vendo a vida escorrer como areia entre os dedos, sem poder parar para respirar, mudar o curso e conduzir a vida como tinha sido num sonho distante.

Finalmente, o confronto final: James Joyce e Luiz Vilela.

Para entender *The Dead* é preciso entender *Dubliners*, e todo o contexto da história e política da Irlanda do início do século XX. Sem esquecer nem por um segundo o autor e a epifania. Joyce usa muitas expressões da época em que o conto foi escrito, mas no inglês da Irlanda, e traduzir esses contos se torna uma tarefa gratificante.

Gabriel é professor e escritor, de boa aparência, durante a festa anual de Natal organizada pelas irmãs Morkan e sua sobrinha Mary Jane, por diversas vezes ele se questiona se está agradando as pessoas. A opinião dos outros sobre ele é muito importante para sua auto-estima. Nesses momentos, o diálogo interior nos conta como Gabriel se sente a cada instante da narrativa. Apesar de não ser autobiográfico, o livro **Dublinenses** nos faz lembrar a biografia de James Joyce e de alguns problemas pelos quais ele passou. O grande entrave da época era a relação do indivíduo com seu país. Gabriel faz palestras, é admirado pela inteligência e desenvoltura, mas, na realidade, não se comunica.

Apesar de ser Regina a protagonista do conto “Os mortos que não morreram” de Vilela, é Walter o centro das atenções dos convidados, é ele que mantém as discussões, que fala o tempo todo, mas não diz muita coisa que seja seu, os seus pensamentos reais. Parece-nos que Walter foi usado pelo narrador para confundir os leitores sobre a verdade escondida atrás das paredes da alma de cada um naquela reunião.

Não sabemos nada sobre eles, desde o marido até a menininha. Só sabemos que estão ali para nos mostrar que por mais que tentemos esconder, o passado está sempre às nossas costas, esperando o momento para retornar.

Em “Os mortos que não morreram”, há uma multiplicidade de cenas que Luiz Vilela utiliza para compor sua narrativa, hora estão todos estáticos na sala olhando um trincado na parede, logo depois mãe e filha estão no quarto para que a menininha durma, quando a mãe volta para sala o narrador explica a posição de cada um naquele cômodo, a seguir Regina vai para cozinha e Hélio com uma desculpa segue-a.

À maneira de Joyce, Vilela cria um ambiente propício para montar sua epifania. As epifanias surgem no momento que Hélio começa insistir

com perguntas incisivas sobre “aquela noite”, duvidando do esquecimento de Regina.

O silêncio de Regina e as poucas respostas lacônicas dão o efeito que Vilela desejava. Regina está perturbada, aquele encontro fez renascer dentro dela lembranças de uma juventude que não precisava e que ela não queria expor nem lembrar. Hélio só veio àquela casa trazer lembranças e os sentimentos que deveriam estar *mortos*, que deveriam estar sepultados, mas que lhe dá prazer saber *que não morreram*.

Como Vilela disse na 4ª Semana Luiz Vilela em Ituiutaba, MG, em 13 de maio de 2011, ocasião em que o GPLV (Grupo de Pesquisa Luiz Vilela) foi formado, “Às vezes as palavras servem apenas para realçar o silêncio”.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo neste trabalho é contestar a utilização das palavras apropriação e influência relacionadas à obra de Luiz Vilela, não apenas por serem ultrapassadas e há muito deixadas de lado pelos comparatistas, mas para mostrar o modo pelo qual Vilela canibaliza e torna como matéria sua as leituras que fez de autores de língua inglesa, autores esses pelos quais nunca escondeu sua admiração.

O conceito de intertextualidade presente em alguns contos de Vilela a princípio nos pareceu o mais adequado e isto diferia dos mencionados conceitos de apropriação e influência, mas não era apenas isto.

O efeito realizado por Vilela nos contos que analisamos não pode ser descrito apenas como intertextualidade, pois o conceito fica aquém do realizado pelo ficcionista mineiro. E então percebemos que Luiz Vilela realiza, em sua obra, a antropofagia tal como o conceito foi proposto por Oswald de Andrade.

Através do caminho apontado por Leyla Perrone-Moisés (2004), descobrimos a enorme possibilidade que a antropofagia nos oferecia.

A proposta da Antropofagia, apesar do conceito ter sido proposto em 1928 por Oswald de Andrade, é muito atual, não envelheceu com o

tempo e nem com a evolução dos meios de comunicação e as várias formas de dizer a mesma coisa.

Oswald de Andrade ficaria feliz ao ver que Luiz Vilela, um brasileiro de Minas Gerais, foi muito além da apropriação e da influência, ele não apenas se alimentou do que há de melhor na literatura para criar a sua, mas criou uma obra que influencia jovens escritores e leitores de todas as idades.

Vilela deixa claro que foi a leitura que o transformou em escritor. É isto que ensinamos para nossos alunos. Que quando se lê, mais e melhor vai escrever. Só com a leitura aprendemos a escrever; quem não lê não escreve. Vilela disse que de tanto ler, um dia resolveu escrever. E como veio de uma família que lia muito e tinha livros por toda parte, aproveitou a oportunidade e leu o que a literatura tinha de melhor.

Hoje esses autores que ele tanto admira são apenas lembranças de um passado do qual ele não tem vergonha e não tenta esconder. Muitos autores se esquivam quando entrevistadores perguntam se houve autores que os influenciaram. Luiz Vilela tem uma lista enorme e nunca se cansa de responder a mesma pergunta que jornalistas fazem, pois não é comum que autores admitam esta verdade, mas vemos declarações desse tipo em vários depoimentos de Vilela.

Em uma entrevista a Márcio Renato dos Santos, publicada no Jornal **Rascunho** de Curitiba e posteriormente no Blog GPLV, Vilela corajosamente admite:

primeiro não existe autor que não tenha sido influenciado, ainda que minimamente, por outro; e, segundo, a influência não diminui um autor, antes pelo contrário, ela o engrandece. Agora, há sim uma diferença entre ser influenciado e estar à sombra. Quanto a isso, não há dúvida de que eu, de fato, não estava, como nunca estive, à sombra de ninguém. (VILELA, 202)

O Vilela arquiteto das palavras usou sim material que já existia, mas a argamassa já era inerente de seu ser. Já disseram que tudo o que vivemos e vemos nos influencia. Mas a verdade é que o meio em que Vilela viveu só mostrou as possibilidades, foi ele quem construiu sua obra. Chegamos à conclusão, portanto, que Luiz Vilela é um exemplo de autor antropófago.

Podemos abordar o mesmo tópico de outro texto, descrever a mesma paisagem, contar a mesma história sobre outro ponto de vista, este texto pode ser literário, jornalístico ou propaganda. A intertextualidade pode também ser encontrada em todos os tipos de arte.

Ao analisar as narrativas à luz do nosso referencial, a intertextualidade foi nossa primeira opção de estudo, mas ainda nos parecia incompleto, pois o que Vilela faz não é citação (a mais fácil de ser reconhecida), paráfrase (imitação), paródia (crítica satírica) ou uma simples retomada.

Apesar de Antonio Candido ter dito que: “a literatura é um conjunto de obras não de fatores nem de autores” (CANDIDO, 1975, p. 35), decidimos fazer uma breve pesquisa sobre autores e fatores para ajudar a elucidar nossas dúvidas e responder nossa proposição, fazendo uma pesquisa da fortuna crítica dos autores escolhidos.

Para que o estudo comparatista nos mostrasse o caminho para o destino desejado, seguimos a trilha que Sandra Nitrine nos apontou e pesquisamos os três elementos essenciais: o autor, o receptor e o intermediário.

Fizemos um levantamento sobre a fortuna crítica de Luiz Vilela, Mark Twain, Ernest Hemingway, Edgar Allan Poe, Katherine Mansfield e James Joyce, pois não basta analisar apenas a narrativa de cada um.

Twain viveu em um tempo e espaço muito diferente de Vilela e cada um deixa que as peculiaridades dos respectivos referentes históricos tenham reflexo em suas escritas.

Mark Twain escreveu sobre Huckleberry Finn; Hemingway disse que toda literatura norte americana procedia desta obra.

Podemos ver na obra de Hemingway a influência de Tolstoy, e de Anton Tchekhov (NAZARIO, p. 21, 1988). Todos os autores são influenciados por alguém que o antecedeu.

Na comparação dos contos “*Hills like White elephants*” e “*Sea change*” de Hemingway e “Branco sobre vermelho” e “Olhos verdes” de Vilela, encontramos as mesmas características nos dois autores, eles não contam o que está acontecendo, mas através de um diálogo sucinto, sem metáforas, sem muitas informações, deixa o leitor com a sensação de que a história não terminou, apenas um receptor mais atento consegue identificar a verdadeira história por baixo da superfície das palavras.

Concluimos que tanto Hemingway quanto Vilela se utilizam da teoria do Iceberg para criar suas histórias. “*The dignity of movement of an iceberg due to only one-eighth of it being above water*” (HEMINGWAY, 1923); [A beleza do movimento do iceberg é devido ao fato de apenas um-oitavo estar acima da água. Tradução nossa].

Os dois autores não nos contam a história toda, não nos entregam prontas todas informações; temos que vasculhar as entrelinhas para descobrir a verdadeira história, só completando os espaços vazios conseguimos encontrar os efeitos de sentido habilmente ocultado pelos respectivos narradores.

Tanto Hemingway quanto Vilela são considerados mestres na arte de colocar personagens conversando, e isto sabemos que não pode ser copiado. É dom, talento, capacidade ou qualquer outro adjetivo que conteste a palavra apropriação ou plágio.

Ao fazermos o paralelo entre Vilela e Poe vimos, mais uma vez em Vilela, a imagem do canibal literário de Oswald de Andrade. Seria simplista demais dizer apenas que Vilela copia o que vem de fora sem

um trabalho árduo para criar algo genuinamente brasileiro e reconhecidamente seu.

Edgar Allan Poe, o precursor do conto na literatura moderna, elaborou um conjunto de normas práticas para a criação de uma narrativa curta. Ao analisar seu poema "*The raven*", Poe desmontou peça por peça e explicou como seu quebra cabeça narrativo foi montado, criando assim uma "cartilha", "A filosofia da Composição", para ensinar *como* escrever para alcançar o efeito desejado pelo autor

Não é comum que o próprio autor faça uma análise do seu trabalho, sendo este papel uma função do crítico.

"A Filosofia da Composição" explica que toda obra atinge seu objetivo passo a passo, comprovando que o efeito alcançado é resultado de uma "organização de elementos formais".

Podemos sintetizar as regras gerais apregoadas por Poe da seguinte maneira: o autor deve iniciar o texto tendo em vista seu final; é de suma importância a originalidade do teor do que se escreve; a escolha do efeito que se deseja causar é imprescindível (medo, emoção, raiva); finalmente, só quem tem domínio total dos recursos artísticos consegue escolher a dimensão, a linguagem usada, o tom que se pretende dar à história e o assunto que também se refere ao clímax esperado.

A teoria do conto escrito é relativamente jovem, tendo surgido em 1843 com a resenha que Edgar Allan Poe fez do livro "*Twice Told Tales*"⁴⁴ de Nathaniel Hawthorne. Poe fez também a distinção entre o poema e o conto dizendo que se caracterizam pela beleza e a verdade respectivamente. Apesar de não ter dito o que para ele significava

⁴⁴ Este título significa "contos contados duas vezes" (nossa tradução) e foi dado este nome por já terem sido publicados em revistas ou jornais.

“verdade”, Poe, provavelmente, se referia a coerência e verossimilhança, que é fundamental para o entendimento de qualquer texto.

De acordo com nossa análise, foi isto que Vilela fez no excerto analisado de “Meus oito anos” diante do conto “*The cask of amontillado*” pode ser que Vilela não tenha atingido todos os requisitos em “Meus oito anos” por ser apenas um parágrafo, mas Vilela também conseguiu este efeito com “Felicidade” ao ler o conto citado, ficamos sem fôlego e sentimos o mesmo sufocamento que o narrador descreve no conto. O mesmo sentimento de alívio que Edgar sentiu, Vilela também demonstra no conto.

Seguindo com nossa análise, nos deparamos com James Joyce cuja principal proposta para a poética do conto é o conceito de epifania.

Analizamos “*The dead*”, de Joyce, e “Os mortos que não morreram”, de Vilela. Eis algumas epifanias no conto de Vilela: descrição de fatos comuns como a rachadura na parede sendo discutida como se fosse o assunto mais importante do mundo; as cenas do dia a dia sendo representada pela menininha indo dormir; o fato da criança precisar de três historinhas para adormecer, pois estava agitada com as visitas.

Nada mais cotidiano e corriqueiro do que estas demonstrações para certificar que Vilela se nutriu também das Epifanias de Joyce para compor sua obra.

Os pilares da estrutura dos contos de Joyce é a multiplicidade de cenas para construir as epifanias. Para Poe, a composição da unidade de efeito só se consegue com economia dos meios narrativos. Vilela consegue juntar as duas propostas em seus contos, diz muito com poucas palavras.

A influência explica todas as retomadas que existe no mundo da literatura, mas quem seria o autor primeiro?

Não nos parece possível chegar a uma resposta que realmente satisfaça todos os pesquisadores e que consiga ser feita no espaço de uma vida

“Só a antropofagia nos une” propôs o “Manifesto Antropófago”, em atitude que explica o que acontece com alguém que se alimenta de toda literatura existente, que seleciona as que mais marcaram sua vida e que não nega a admiração que nutre pelos antecessores que tanto o influenciaram.

Mais que um devorador de narrativas de língua inglesa, Vilela é um degustador das propostas e poéticas que alguns autores que analisamos criaram.

Por poética do conto, entendemos que está intimamente ligada à acepção do termo dado pelo dicionário: “Um conjunto de recursos expressivos, especialmente quanto à técnica do verso, de um escritor, de uma época⁴⁵” (MOISÉS, p. 362, 2004). Trata-se da própria intenção do autor ao escolher a palavra ou expressão para contar sua história, está diretamente ligada à reação do leitor com o que está lendo.

A poética de Luiz Vilela, haurida em autores paradigmáticos e de eleição, constituindo um Paideuma exemplar, erige-se ela mesma como uma poética absolutamente pessoal e original, sem necessidade de exibicionismos à guisa de invenção de vanguarda.

Além de nossa conclusão acerca de que Luiz Vilela se alimentou das obras de autores que citamos para escrever a sua, descobrimos que seu alvo principal sempre foi as teorias que estes criaram.

Mais que um antropófago literário, Luiz Vilela é um antropófago teórico-literário, deixando que a visão de um autor influenciado pelas narrativas que o precederam, ou um autor que se apropriou das obras que sempre admirou fosse substituída.

Trata-se de um autor que constrói sua obra dialogando com grandes autores, como aqueles que aqui examinamos: o Twain, fonte de toda literatura norte-americana posterior; o Poe, de “Filosofia da composição”; o Hemingway, da Teoria do *Iceberg*; o Joyce, das epifanias

⁴⁵ Verbete sintetizado por nós.

e dos contos que multiplicam cenas; a Mansfield, dos contos de atmosfera.

Vilela discute problemas do cotidiano, entra na alma das pessoas com seus diálogos interiores, escarafuncha os sentimentos e atitudes humana traduzindo assim a mais pura sensibilidade e capacidade de dizer tudo o que já foi dito de uma maneira completamente sua, nova, brasileira e antropófaga.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia Antropofágica**. Globo, 2011.
- ANDRADE, Oswald de. **Antropofagia Hoje?** Organizadores: Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha. Ed. Realizações, Brasil, 2011.
- ANDRADE, Oswald. **Revista de Antropofagia**, Ano I, número I, maio de 1928.
- BAKER, Carlos. **Hemingway: The Writer as an Artist**. 4th ed. Princeton University Press, 1972
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo, Ed. Ática. 1985.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. Belo Horizonte-São Paulo, 5ed. 1975.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. Série Princípios. Ed. Ática. 1985.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Série Princípios. Ed. Ática. 2010.
- GPLV (Grupo de Pesquisa Luiz Vilela) <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/>
- HEMINGWAY, Ernest. **The complete short stories of Ernest Hemingway**. New York: Finca Vigia, 1991.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2^o ed. Editora Mercado aberto, Porto Alegre, PR. 1988.
- JOYCE, James. **Dubliners**. Wordsworth Edition Limited, London, England. 1991
- KIEFER, Charles. **A poética do conto: De Poe a Borges**, um passeio pelo gênero. São Paulo: Editora Leya, 2011.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. Serie Princípios, 2004.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo, Ática, 1976.
- MANSFIELD, Katherine. **Short stories**, Everyman. 1996.
- MANSFIELD, Katherine. **Felicidade e outros contos**. Tradução de

- Julieta Cupertino. Rio de Janeiro. Editora Revan. 1991.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos Literários**. Editora Cultrix, 2004.
- MOISÉS, Massaud. **A criação Literária: Prosa**. Editora Cultrix, 12º Ed., 1985. São Paulo.
- NAZARIO, Julian. **Ernest Hemingway**. Série Princípios, Ed. Ática, 1988.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada, História, Teoria e Crítica**. Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 3ed. 2010.
- NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Editora Perspectiva. 1979.
- NUNES, Benedito. **O Tempo na narrativa**. Série Fundamentos, Ed Ática.
- O'BRIEN, Edna. **James Joyce: Breves biografias**. Rio de Janeiro; Objetiva, 2001.
- OMARTIAN, Stormie. **A Bíblia da mulher que ora**. Tradução, João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil. 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores de Escrivantina: ensaios**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**, Tradução: José Marcos Mariane de Macedo São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. **Tales of mystery and imagination**. Oxford University Press, New York. 1993.
- POE, Edgar. **Histórias extraordinárias**. Tradução e adaptação, Clarice Lispector. Ediouro. Rio de Janeiro. 2005.
- POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. In: Edgar Allan Poe ficção completa, poesia & ensaios. Org. E Trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001
- POLVORA, Hélio. **A Força da Ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 60
- RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2v, xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL – Ar, Unesp. Disponível em: <http://WWW.ebah.com.br/faces-do-conto-de-luiz-vilela-pdf-a63266.html>.

- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. Série Fundamentos. Ed. Ática. 1988.
- REUTER, Yves, **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. 2ed. Tradução Mario Pontes, Rio de Janeiro: DIFEL, 2007
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**. Campinas, Editora Unicamp, 1990
- TAMURA, Célia Mitie. **A Pornografia da Morte e os Contos de Luiz Vilela**. 2006. 146 p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas – Teoria e História Literária. Orientador: Antonio Arnoni Prado.
- TAMURA, Celia Mitie. **Amor e erotismo em contos de Luiz Vilela**. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00008.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- TWAIN, Mark. **The adventures of Huckleberry Finn**. Pocket Library, 6th Edition, 1937.
- TWAIN, Mark. **The Adventures of Hucleberry Finn**. New York, Penguin Books 2008.
- VILELA, Luiz. **No bar**. São Paulo: Block Editora 1984
- VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Editora Ática. 1999.
- VILELA, Luiz. **Contos eróticos**. Belo Horizonte. Editora Leitura. 2008.
- VILELA, Luiz. **A Literatura é meu brinquedo de adulto**. Entrevista concedida ao Jornal **O Tempo** de Belo Horizonte. MG. Publicado em GPLV (Grupo de Pesquisa Luiz Vilela) Disponível em <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/>> Acesso de 19 mar.2011 a 05 de jul. de 2013.
- VILELA, Luiz. Entrevista a Márcio Renato dos Santos. **Rascunho**. Curitiba, 25 jul. 2002.

BIBLIOGRAFIA⁴⁶

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de Citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2007.

GENETTE, Gérard. **O Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins, Editora Vega, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. Editora UNESP, 2000.

SANT'ANA, Afonso Romano e SOUZA, Marcio. **Literatura Brasileira: Singular e Plural**. Ed. Brasiliense de Frankfurt, 1994

TWAIN, Mark. **The Adventures of Tom Sawyer**. United: Emplitude Books ed., 2008.

UFPR, Universidade Federal do Paraná. **Normas para apresentação de documentos científicos**. Curitiba 2007.

VILELA, Luiz. **Escritor é quem escreve**. 10 nov. 1975. Inédito. In: ZAMBONI, José Carlos. **Da arte de esconder a arte** – Entrevistas com Luiz Vilela. Assis, SP

ZAMBONI, José Carlos. Entrevistas com Luiz Vilela. **Da Arte de Esconder a Arte**. Introdução e organização, José Carlos Zamboni, Assis, SP (2005).

⁴⁶Na BIBLIOGRAFIA, estão as obras que foram consultadas, mas não foram citadas.

BIBLIOGRAFIA⁴⁷

- CANDIDO, A. **“O Olhar Crítico de Ángel Rama”**. In: _____
.Recortes. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 140-147.
- ETIEMBLE, R. **“Histoire des genres et littérature comparée”***Acta Literaria*, Budapeste, Academia Húngara de Ciência, p. 203-215, 1962.
- QUINN, Arthur Hobson. **Edgar Allan Poe: A CRITICAL BIOGRAPHY**. D. Appleton-Century Company, New York, 1941, p. 65-117 (Nosso resumo e tradução)
- PAZ, Octavio. **“Verso e Prosa” Signos emrotação**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- TIEGHEM, P.V. **La literatura comparée**. Paris, Armand Colin, 1951.
- TORRE, G. DE **“Diálogo de Literaturas”**, In: *Proceedings of the Second Congress of the Icla*. Chapel Hill, N.C., edited by Werner P. Friederich, 1959, pp. 79-88.
- VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1960, vols. 1 e 2 (*Bibliothèque de La Pléiade*) Ver **“Autres Rhumbs”**, em Valery, op. Cit., 1960, vol. 2 p. 677.
- WELLEK, R. & WARREN, A. **“Literatura Geral, Literatura Comparada e Literatura Nacional”**. In: _____. *Teoria da Literatura*. S. I. Publicações Europa-America, p. 53-62, 1976.
- WELLEK, R. **“A Crise da Literatura Comparada”** Trad. De Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.) *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 108-119, 1994^a.

⁴⁷BIBLIOGRAFIA citada por Sandra NITRINI (2010) na qualnos referimos levando em conta as explicações da mesma.

BIBLIOGRAFIA⁴⁸

CAMPOS, Haroldo de. ***Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração.*** Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius>> Acesso em 28 jan. 2013.

JOYCE, James. *The Biography Channelwebsite*. Disponível em:<<http://www.biography.com/people/james-joyce-9358676>>. Acesso em 29 mar. 2013.

KIEFER, Charles. ***A poética do conto.*** Disponível em<http://www.bestiario.com.br/1_arquivos/kiefer.html> Acesso em 19 jun. 2013.

LYBER, J.M., and James L. Roberts. Disponível em: *Cliffs Notes on Poe's Short Stories.* <http://www.cliffsnotes.com/study_guide/literature/id-145.html>. Acesso em 20 fev. 2013.

POE, Edgar. Shmoop Editorial Team, "Montresor in The Cask of Amontillado," *Shmoop University, Inc.*, 11 November 2008, Disponível em: <http://www.shmoop.com/cask-of-amontillado/montresor.html> Acesso em 20 fev. 2013.

POE, Edgar. ***A Filosofia da Composição.*** Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/filosofia.htm>> Acesso em 23 ago. 2012.

POE, Edgar: Disponível em: <<http://www.poemuseum.org/index.php>>. Acesso em 02 fev. 2013. ***Beating: The United States Magazine*** Vol.II (1857): 268.. ***Carbon Monoxide Poisoning***, Albert Donnay, 1999 ***Murder: Walsh, John E., Midnight Dreary. Rutgers Univ. Press***, 1998: 119-120. (As informações retiradas deste site foram resumidas e traduzidas por nós).

⁴⁸ Nesta BIBLIOGRAFIA, alencamos os sites que foram consultados, e alguns não foram citados, sendo nossa responsabilidade as traduções, sínteses e paráfrases.

OBRAS DE LUIZ VILELA (Pelo ano de lançamento)

- Tremor de terra.** São Paulo: Ed. Lidador, 1967. Contos.
- No bar.** São Paulo:Block Editora 1968. Contos
- Tarde da noite.** São Paulo: Vertente, 1970. Contos.
- Os novos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971. Romance.
- O fim de tudo.** Belo Horizonte: Liberdade, 1973. Contos.
- Lindas pernas.** São Paulo: Livraria Cultura, 1979. Contos.
- O inferno é aqui mesmo.** São Paulo: Ed. Ática, 1979. Romance.
- O choro no travesseiro.** São Paulo: Livraria Cultura, 1979. Novela.
- Entre amigos.** São Paulo: Ática, 1983. Romance.
- Graça.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989. Romance.
- Te amo sobre todas as coisas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Novela.
- A cabeça.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Contos
- Bóris e Dóris.** São Paulo: Record, 2006. Novela.
- Perdição.** São Paulo: Record, 2012 Novela.

ANTOLOGIAS

- Contos Escolhidos.** Ed. Francisco Alves, 1978
- Uma seleção de contos.** Ed. Nacional, 1986
- Contos.** Scipione, 1986.
- Os Melhores Contos de Luiz Vilela.** Global, 1988.
- O Violino e Outros Contos.** Ática, 1989
- Contos da Infância e da Adolescência.** Ática, 1996.
- Boa de Garfo e Outros Contos.** Saraiva, 2000.
- Sete Histórias.** Global, 2000.
- Histórias de Família.** Nova Alexandria, 2001.
- Chuva e outros contos.** Ed. do Brasil, 2001.

Histórias de bichos Ed.do Brasil, 2002.

Contos Eróticos. Leitura, 2008.

Amor e outros contos. Edelbra, 2009.

Sofia e outros contos. Saraiva, 2009

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
1.ASPECTOS TEÓRICOS	19
1.1 LITERATURA COMPARADA.....	20
a. INTERTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIA.....	28
b. APROPRIAÇÃO E PLÁGIO	32
c. METÁFORAS DO REESCREVER.....	35
1.2 ANTROPOFAGIA.....	38
1.3 O CONTO E AS CATEGORIAS DA NARRATIVA	49
a. TEORIA DO CONTO.....	49
b. CATEGORIAS DA NARRATIVA	55
2. DESCRIÇÃO E ANÁLISE	58
2.1 MARK TWAIN, LUIZ VILELA	59
a. Mark Twain vida e obra	59
b. <i>The Adventures of Huckleberry Finn</i>.....	63
c. Meus Oito Anos	68
2.2 EDGAR ALLAN POE E LUIZ VILELA.....	81
a. Edgar Allan Poe vida e obra	81
b. <i>The cask of amontillado</i>.....	88
c. Meus Oito Anos	98

2.3 ERNEST HEMINGWAY E LUIZ VILELA	101
a. Hemingway: vida e obra	101
b. <i>Hills like White elephants</i>	105
c. Branco sobre vermelho.....	109
d. <i>The Sea Change</i>	112
e. Olhos verdes.....	118
2.4 KATHERINE MANSFIELDE LUIZ VILELA	122
a. Katherine Mansfield vida e obra	122
b. <i>Bliss</i>	127
c. Felicidade	135
2.5 JAMES JOYCE e LUIZ VILELA	139
a. James Joyce vida e obra	139
b. <i>The dead</i>	144
c. Os mortos que não morreram.....	153
2.6 LUIZ VILELA E ALGUNS AUTORES DE LÍNGUA INGLESA.....	158
CONCLUSÃO.....	166
REFERÊNCIAS	175
APÊNDICE 1- BIBLIOGRAFIA consultada, mas não citada.....	178
APÊNDICE 2- BIBLIOGRAFIA citada por Sandra Nitrini	179
APÊNDICE 3 -BIBLIOGRAFIA Sites e Blogs	180
APÊNDICE 4 -OBRAS DE LUIZ VILELA	181