

ÁUREO JOAQUIM CAMARGO

A POÉTICA DA SIMPLICIDADE: OS MENORES CONTOS DE LUIZ VILELA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL - UFMS
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

ÁUREO JOAQUIM CAMARGO

A POÉTICA DA SIMPLICIDADE: OS MENORES CONTOS DE LUIZ VILELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em cumprimento ao requisito final à obtenção de grau de Mestre, sob Orientação da Prof^a. Dr^a. Sheila Dias Maciel.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL - UFMS
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

TRÊS LAGOAS
2009

(VERSO DA FOLHA DE ROSTO)

C172p Camargo, Áureo Joaquim.
A poética da simplicidade: os menores contos de Luiz Vilela/Áureo
Joaquim Camargo. Três Lagoas,MS: [s.n.], 2009.
104 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
Câmpus de Três Lagoas, 2009.
Orientadora: Profª. Drª. Sheila Dias Maciel.

1. Narrativa – Estudo da técnica. I. Maciel, Sheila Dias. II.
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas. III.
Título.

ÁUREO JOAQUIM CAMARGO

A POÉTICA DA SIMPLICIDADE: OS MENORES CONTOS DE LUIZ VILELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, em cumprimento ao requisito final à obtenção do grau de Mestre, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Sheila Dias Maciel.

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Sheila Dias Maciel (UFMT/UFMS)

2º Examinador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto (UNEMAT)

3º Examinador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (CPTL/UFMS)

Três Lagoas, 19 de fevereiro de 2009

*À minha esposa Roseli, pela compreensão, pela presença
ao meu lado, mesmo com minha sempre ausência.*

*À minha filha Mariane, que soube suportar os meus momentos
de pai ausente.*

*Aos meus tios Quincas e Aurinha, que me acolheram, que me deram todo o
apoio necessário nas minhas estadas em Três Lagoas.*

*Aos meus irmãos Adnéia, Aurélio, Arlene, Ariel, Adelmo e Alécio,
pelo apoio moral e pela torcida.*

*À minha mãe, companheira de luta e de sofrimento, principalmente após a
morte do papai.*

À memória de meu pai, que sonhava com o sucesso dos filhos.

Agradeço a muita gente por este momento tão especial da minha vida:

- À Prof^a. Dr^a. Sheila, minha orientadora, que confiou em meu trabalho, e acima de tudo pela total compreensão das minhas dificuldades.
- Ao Prof. Dr. José Batista de Sales, pela amizade e por acreditar que eu seria capaz de desenvolver essa pesquisa.
- Aos professores João Luis Ourique e Edgar César Nolasco pelos ensinamentos em suas disciplinas e por suas posturas dignas de verdadeiros mestres, faróis em nosso oceano de ignorância. A eles, principalmente, a responsabilidade de me mostrarem uma nova forma de ver o mundo.
- Ao meu amigo-irmão Fábio Augusto e sua esposa Fernanda, que sempre acreditaram que eu tinha condições de fazer um mestrado, pelas cobranças, pela amizade e por nossa luta por uma educação pública de qualidade.
- Ao Prof. Dr. Carlos Erivany Fantinati, pela gentileza, pela sabedoria, pelas indicações de um caminho seguro. A ele agradeço imensamente pela ajuda na escrita de minha dissertação, pelas suas indicações de leitura, pela crença de que podemos desenvolver futuros trabalhos.
- Ao Prof. Rauer, pelo ato gentil de me socorrer em alguns assuntos vilelianos, e especialmente pelas valiosas indicações de leitura.
- Ao Prof. Belon pelas valiosas indicações e auxílio nesta dissertação.
- Aos meus colegas da E. E. Profa. Cinelzia Lourenci Maroni, de Piacatu, SP, principalmente a Neusa Ramos, pela confiança que teve em mim e principalmente pelos incentivos às minhas pesquisas.
- Aos meus colegas da minha nova casa, a E. E. Profa. Maria Helena Basso Antunes, de Parapuã, SP, que acreditam no meu trabalho e torcem pelo meu sucesso.
- Aos meus colegas do Curso e Colégio Seletivo de Tupã, SP, principalmente ao Prof. Ede, o Prof. Atílio; à Profa. Mercedes, que me levou para esse maravilhoso colégio, onde muito me orgulha trabalhar.
- À Kinuye, brava guerreira e companheira dos momentos difíceis.
- Ao Valdir, à Rosária, às meninas, à minha tia Ledé, pelo aconchego e pelo carinho.
- Ao pessoal da Secretaria do Mestrado, sempre atenciosos e compreensivos.

*Meus livros são o melhor de mim,
são a marca de minha passagem
pela terra, o meu nome escrito a
canivete no tronco da grande árvore
da vida.*
Luiz Vilela.

CAMARGO, Áureo Joaquim. *A poética da simplicidade: os menores contos de Luiz Vilela*/Áureo Joaquim Camargo. Três Lagoas, MS: [s.n.], 2009. 104 f. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – CPTL/UFMS.

RESUMO

Estudo da técnica de narrativa empregada por Luiz Vilela na construção de contos de pequena extensão. Narrativa curta por excelência, o conto é uma modalidade que prima pela concisão e brevidade. Em contos de curta extensão, a noção de brevidade e concisão é levada ao extremo, exigindo do escritor uma noção exata desse tipo de produção. Ao analisar como se dá o processo de concisão e brevidade nos menores contos do escritor mineiro, por meio das considerações de Italo Calvino, Leyla Perrone-Moisés, Julio Cortázar e Ricardo Piglia, discute-se, também, a relação entre a simplicidade e o não dito em oito contos selecionados: “Lembrança”; “A única alegria”; “Dois homens”; “Em dezembro”; “Ao nascer do dia”; “As formigas”; “Deus sabe o que faz” e “Ninguém”.

Palavras-chave: narrativa, Luiz Vilela, concisão, exatidão, poética.

ABSTRACT

Study of the narrative technique employed by Luiz Vilela in the construction of tales of small extension. Narrative short par excellence, the short story is one method that press for conciseness and brevity. In short stories by extension, the notion of brevity and conciseness is taken to extremes, requiring the writer an exact notion of such production. In considering how to give the process of conciseness and brevity in the lower stories of the writer mining, through considerations of Italo Calvino, Leyla Perrone-Moisés, Julio Cortazar and Ricardo Piglia, discusses it, too, the relationship between the simplicity and not stories told in eight selected: "Lembrança", "A única alegria", "Dois homens"; "Em dezembro"; "Ao nascer do dia", "As formigas", "Deus sabe o que faz" and "Ninguém."

Keywords: narrative, Luiz Vilela, conciseness, accuracy, poetic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	48
Figura 2.....	84
Figura3.....	89
Figura 4.....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	15
1.1.A economia de expressão em Luiz Vilela	15
1.2.A brevidade	22
1.3.A exatidão	26
1.4.A maestria.....	28
1.5.Elementos para a descrição dos contos	32
2. OS MENORES CONTOS DE LUIZ VILELA	39
2.1.Lembrança	39
2.2.A única alegria	46
2.3.Dois homens	52
2.4.Em dezembro	55
2.5.Ao nascer do dia	60
2.6.As formigas	64
2.7.Deus sabe o que faz	71
2.8.Ninguém	74
3. A POÉTICA VILELIANA	78
3.1.A verossimilhança e as personagens vilelianas	82
3.2.Não-ditos: imagens e símbolos	88
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS	104

INTRODUÇÃO

Uma escrita linear [a de Luiz Vilela], modelo de simplicidade e força, sem uma só palavra a mais, um estilo que não usa nenhum enfeite de linguagem e, no entanto, é um estilo tão belo, com seu límpido vocabulário de todos os dias, capaz de transmitir o mais profundo e o mais superficial da vida, quando não é o profundo através do superficial.
Estela dos Santos

Desde a publicação de seu livro *Tremor de Terra*, o mineiro Luiz Vilela tem o seu nome confirmado entre os maiores contistas brasileiros. Já é destaque, logo na sua estréia, em 1967, como afirma Rauer, em *Faces do conto de Luiz Vilela*:

Na noite de 20 de abril de 1967, na Livraria do Estudante, na provinciana capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, um jovem de 24 anos lançava seu primeiro livro, uma coletânea de contos. O volume, graficamente modesto, fora mandado imprimir pelo próprio autor. A apresentação do livro e do autor, na abertura do evento, estava a cargo de um professor de estética da Faculdade de Filosofia da UFMG. O professor preferiu, no entanto, ler notícia que chegava da capital do país, Brasília, dando conta de que a obra que ali se lançava acabara de ganhar o Prêmio Nacional de Ficção. Luiz Vilela, o jovem autor, estreava na literatura brasileira causando *frisson* com o seu *Tremor de Terra*. A esse livro, seguiram-se novas coletâneas nos anos seguintes: *No Bar* (1968), que fora recusado por diversas editoras e agora saía por uma grande casa do Rio de Janeiro, e *Tarde da noite* (1970), do qual, dos vinte e cinco contos, três haviam sido premiados no I Concurso Nacional de Contos do Paraná e outros três no II Concurso do Paraná. (RAUER, 2006, p. 8).

Se no início da sua carreira precisou bancar a publicação do seu primeiro volume de contos, na seqüência, reconhecido como grande contista, foi publicado pelas grandes editoras do país.

Vilela inicia sua vida literária em um momento muito conturbado da história brasileira. Há pouco havia começado a Ditadura Militar, que duraria até a metade da década de 1980. O mundo também estava em ebulição: jovens em todo o planeta estavam nas ruas protestando, a Guerra do Vietnã, a revolução *hippie*, a revolução sexual. Para a literatura brasileira era um momento muito fecundo na produção contística. Gilda Bittencourt diz que:

a explosão do conto se deu num momento em que a sociedade brasileira também se transformava, perturbada pela instauração de uma nova ordem política. Os anos 60, marcados pela ditadura, presenciaram o progressivo acirramento do confronto entre segmentos da população com os órgãos repressores, em face do fechamento gradual do regime, culminando com a edição do AI-5 em 1968. (BITTENCOURT, 1999, p. 60).

Nesse contexto é que Vilela estreia na literatura. Na literatura brasileira, dentre as obras mais importantes surgidas no final desses anos sessenta, podemos destacar as seguintes:

- (1967): *O enterro da cafetina*, de Marcos Rey; *Tutaméia*, de Guimarães Rosa; *Os sete sonhos*, de Samuel Rawet;
- (1968): *Desastre de Amor*, de Dalton Trevisan; *O carnaval dos animais*, de Moacir Scliar.
- (1969): *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca; *Pega ele, Silêncio*, de Ignácio de Loyola Brandão; *A guerra conjugal*, de Dalton Trevisan; *Estas Estórias*, de Guimarães Rosa.
- (1970): *Um telha de menos*, de Herberto Sales; *Matar um homem*, de Ricardo Ramos; *Inventário do irremediável*, de Caio Fernando Abreu.¹

Essas obras e autores descritos acima são uma pequena mostra do que foi publicado do gênero conto nesse período. Ao lado dos nomes que estão elencados, Vilela, com seus três primeiros livros, compõe o cenário que se configura, constituindo um nome de referência, pela crítica, desde o início de sua trajetória literária.

Os contos de Luiz Vilela são uma tentativa de o homem urbano contemporâneo entender-se na sua solidão, no seu cotidiano, na sua impossibilidade de resolver suas angústias. Em alguns de seus contos há uma espécie de suspensão, na qual as coisas tendem a não se resolver.

Além do aparente final inconcluso, Luiz Vilela, por meio de uma linguagem concisa, vale-se de todos os mecanismos necessários para a construção de sua narrativa singular, amplamente centrada nas questões humanas, sem, no entanto, banalizá-las — e isso apesar de algumas das narrativas contarem com apenas trezentas palavras.

Se por um lado escreve contos tão curtos, por outro, paradoxalmente, produz também contos com uma extensão bem superior à média, como *Bóris e Dóris* (2006) e *Te amo sobre todas as coisas* (1994), nos quais — embora apresentada editorialmente como novelas — encontramos apenas um espaço, o clímax junto ao desfecho, o número reduzido de personagens, marcas características do conto. Entre os mais extensos e os menores, focalizaremos os menores, que parecem expressar, pela hipótese da concisão, toda a maestria do escritor, um dos maiores contistas brasileiros, como já afirmaram tantos estudiosos da literatura brasileira.

¹ Cf. RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues], *Faces do conto de Luiz Vilela*, 2006, p. 10-14: O pesquisador faz um panorama da literatura na década de 1960, contextualizando, assim, o período que antecede a contística de Luiz Vilela.

Exemplifiquemos com duas críticas do início da carreira de Vilela. O primeiro que citamos é Hélio Pólvora, ao analisar alguns contos do livro *Tarde da Noite*:

Em todos estes contos, exemplos do grande conto brasileiro e universal, Vilela se transforma, se transmuta e se adapta, multiplicando-se em testemunhos que atestam o esforço da criação e o talento do criador. Para exprimir emoções alheias sem as imprimir, nada melhor que o diálogo. Aí está a sua melhor capacidade: fluência, recomposição da linguagem coloquial, observação quase obsessiva. [...] Mas o certo é que as cinco histórias citadas² 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).

Algumas das qualidades às quais se referem Pólvora serão analisadas no presente trabalho, tais como a questão da recomposição da linguagem coloquial, analisada no segundo capítulo.

Outro importante crítico a tecer comentários sobre Luiz Vilela, um pouco mais tarde, quase uma década depois da estréia do escritor, foi Fábio Lucas:

Luiz Vilela teve, no Brasil, uma estréia auspiciosa com *Tremor de Terra* (1967), livro com que levantou o Prêmio Fundação do Distrito Federal e obteve aplausos incontáveis da crítica. Seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado pela sua incapacidade de comunicar-se. (LUCAS, 1976, p. 127).

Nos seus contos mais curtos, pretendemos avaliar o *modus operandi* do escritor mineiro em conceber em poucas linhas, sem ser minimalista, uma narrativa completa, em que as estratégias literárias são usadas na medida exata.

Uma das primeiras questões a serem tratadas aqui é a definição de conto. Para isso, nos valem de uma concepção cristalizada sobre o assunto:

“conto” possui, em Português, as seguintes acepções: 1) número cômputo, quantidade: ‘Um *conto* de réis’, ‘Um sem *conto* de soldados’; 2) história, narração, historieta, fábula, “caso”: com essa acepção, a palavra é empregada em Literatura; 3) rede de pesca em forma de saco; 4) extremidade inferior da lança, ferrão, ponta de pau ou bastão. Na quarta acepção, a palavra *conto* deriva de *contu-* (Latim), que remonta a *kóntos* (Grego), com igual significado. Para as duas primeiras acepções, tem-se considerado forma originária a palavra *computu-* (Latim), com o sentido de ‘cálculo’, ‘conta’”. (MOISÉS, 1987, p. 15).

Partindo da idéia de que o conto é uma narrativa de natureza breve, este trabalho tem por objetivo analisar o processo de criação do escritor mineiro Luiz Vilela, notadamente em seus menores contos, observando a técnica de brevidade em uma modalidade de narrativa já por sua natureza breve.

² Os cinco contos são: “Ousadia”, “Os sobreviventes”, “Num sábado”, “Françoise”, “Tarde da Noite”.

Para constituir o *corpus* desta dissertação, escolhemos os menores contos do escritor que estão distribuídos nos seus três primeiros livros, conforme especificamos abaixo:

- *Tremor de Terra*: primeiro livro de Luiz Vilela, publicado em 1967, constituído de 20 contos. Deste livro, retiramos os contos “Dois homens” (448 palavras), “Deus sabe o que faz” (337 palavras) e “Ninguém” (335 palavras);
- *No Bar*: livro publicado em 1968, contendo 30 contos inéditos, de onde retiramos os contos “A única alegria” (519 palavras) e “Em dezembro” (443 palavras);
- *Tarde da Noite*: publicado em 1970, com 25 contos inéditos, de que foram retirados os contos “Lembrança” (528 palavras), “As formigas” (409 palavras) e “Ao nascer do dia” (435 palavras).

A escolha dos contos foi feita a partir da extensão, levando em consideração o menor, “Ninguém”, com 335 palavras. Para os demais, usamos o critério da extensão de contos que se aproximavam até o dobro do menor conto, ou seja, contos que tivessem por volta de 670 palavras. Estabelecemos, então, os contos com menos de 600 palavras, pois, assim teríamos um número razoável de textos para a análise.³

Em termos de ordem de análise, usamos o critério da ordem decrescente, do maior para o menor. Assim ficou estabelecida a ordem: a) “Lembrança”; b) “A única alegria”; c) “Dois homens”; d) “Em dezembro”; e) “Ao nascer do dia”; f) “As formigas”; g) “Deus sabe o que faz”; h) “Ninguém”.

Uma vez estabelecido o critério do levantamento do *corpus*, dividimos a dissertação em três capítulos. No primeiro, procedemos ao levantamento dos pressupostos teóricos, principalmente a observação quanto à brevidade e a concisão do gênero conto. A partir das concepções de teóricos como Nadia Gotlib, Massaud Moisés, Julio Cortázar e outros, delineamos o gênero conto, observando as posições desses críticos em relação ao gênero, sem deixar de lado o nosso objeto: os contos vilelianos.

Para a análise dos aspectos de brevidade e concisão nos menores contos de Luiz Vilela, partimos de comentário feito sobre a maturidade do autor, atestada por Gilda Bittencourt, feita por ocasião da volta do escritor ao gênero conto, depois de 23 anos sem produzir o gênero. Segundo ela, o autor atinge, nesse momento, uma maturidade na maneira

³ Restringimos a análise aos contos das três primeiras coletâneas de Vilela. Com o critério de até 600 palavras, aplicadas a toda a obra, mais contos seriam relacionados.

de escrever. Então, tentamos provar que essa maturidade já era observada nos seus três primeiros livros.

Com a intenção de mostrar como o escritor domina os aspectos de brevidade e concisão, também analisamos a questão da busca da exatidão da linguagem dentro da literatura, principalmente a partir das idéias de Italo Calvino e Leila Perrone-Moisés.

Outros aspectos que procuraremos observar, para a análise dos contos, são as principais características das narrativas, a saber: o narrador, a personagem, cena, sumário, tempo e espaço.

No segundo capítulo, analisamos os menores contos de Luiz Vilela, levando em consideração as características estudadas no primeiro capítulo, observando a temática da narrativa vileliana. Em ordem decrescente pelo tamanho, os contos são analisados para observarmos um panorama do estilo de Luiz Vilela escrever e os temas caros à sua narrativa: a incomunicabilidade humana, a morte, a infância, a solidão e o homem rebaixado à condição de objeto.

O terceiro capítulo constitui-se da observação do *modus operandi* de Luiz Vilela nesses menores contos. O que buscamos encontrar nessa análise são questões de verossimilhança e como Luiz Vilela usa da elipse para corroborar a brevidade e concisão nos seus contos. Faremos um levantamento das imagens e símbolos que encontramos dentro desses contos, para assim verificarmos a constituição da literariedade dos textos de Luiz Vilela.

Diante das análises que fazemos nesta dissertação, procuramos determinar uma poética vileliana, mostrando o efeito que o exíguo desdobramento da sua escrita consegue atingir, levando o leitor a se deparar com uma profundidade incrível de simbologia. O confronto entre a aparente simplicidade do texto vileliano e a profundidade da simbologia é que determinamos como a poética da simplicidade.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

O mais difícil não é escrever muito;
é dizer tudo, escrevendo pouco.
Júlio Dantas

Para analisarmos os menores contos de Luiz Vilela, temos que levar em conta os aspectos teóricos para tal tarefa. A primeira coisa que levamos em consideração para essa tarefa é a verificação da economia de expressão do conto, e também os aspectos da brevidade e da concisão. Também entendemos que é necessário, em se tratando de análise de narrativas, observarmos aspectos, tais como personagens e narrador.

1.1. A economia de expressão em Luiz Vilela

O conto é uma das formas literárias mais valorizadas na literatura, principalmente por ser de pequena extensão, o que exigiria menos tempo de leitura. São as mais diversas concepções sobre sua origem e sobre a sua definição, como bem diz Nádia Battela Gotlib na introdução de seu livro *Teoria do Conto*:

Mil e uma páginas têm sido escritas para se tentar contar a *história da teoria do conto*. Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da *novela* e do *romance*, seus parentes mais extensos? E mais: até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua *especificidade*? (GOTLIB, 2006, p. 11).⁴

Vários teóricos se debruçaram sobre a questão do conto, principalmente quanto às questões de sua origem e formato. Um dos mais importantes é o de Wladimir Propp, cuja *Morfologia do conto maravilhoso* tem servido de base para muitos teóricos, especialmente por delimitar alguns aspectos gerais do conto maravilhoso.

Na literatura contemporânea, o gênero tem sido valorizado, como afirma Alfredo Bosi:

[o] conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1998, p. 7).

⁴ Grifos de Gotlib. Nota: para que se evitem confusões nos entendimentos dos grifos, lançaremos mão de descrever em notas de rodapé a quem pertence. Quando pertencerem ao autor desta dissertação, será descrito como “grifos nossos”.

Quanto à função do conto na literatura ,não há como negar que sua importância é fundamental, no que toca à sua variante de possibilidades de abordagens temáticas, como bem afirma Bosi acima. Mas, como o próprio crítico afirma,

[e]sse caráter plástico já desnor-teou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, *narrativa curta condensada e potencie no seu espaço todas as possibilidades da ficção*. (BOSI, 1998, p.7).⁵

Problemáticas à parte quanto à tentativa de enquadramento, o mais importante no gênero é a conciliação entre a fábula e a extensão do conto, requisito para que o escritor demonstre sua habilidade em domínio de escrita. Tal como afirma Linhares (1973, p. 8), “conto é arte, e [...] esta não pode ser levada a cabo sem qualquer análise, sem qualquer preparação, bastando inspiração apenas. Sem que a torne no contista uma segunda natureza. Como já disse, técnica, artesanato.”

As controvérsias em torno da especificidade do gênero não se resumem apenas à questão do artesanato e da técnica, mas também envolve o questionamento quanto à extensão que deve ter um conto. Muitos teóricos debruçaram e discutiram quanto ao enquadramento do gênero, principalmente partindo da questão da terminologia, que não seria o caso de discutirmos nesse trabalho.

A questão em torno da extensão do conto não é consenso entre os teóricos:

o conto pode ser estruturado numa página, em duas, três, quatro ou dez da mesma forma, sem deixar de ser conto quanto ele ainda vá um pouco mais além de tais limites. Há contos de mais de dez páginas que são obras-primas. O nosso Machado é autor de alguns deles. Um de seus contos mais curtos, “Uns Braços”, chega quase a dez páginas. (LINHARES, 1973, p. 6).

Em se tratando da literatura na contemporaneidade, a questão da brevidade do conto passa a ser ainda mais valorizada, como afirma o mesmo Linhares em seu texto:

[é] evidente que não vamos prescrever tamanho ou número de páginas ou de palavras exato para ao conto moderno. O que tentei caracterizar foi a economia de que ele cada vez mais se reveste nesse sentido, sem que isso implique restringir a sua concepção a uma questão de signos ou linhas. Quis referir-me sobretudo à tendência dominante entre os modernos, que já não escrevem contos como Flaubert o fazia, deixando o leitor na dúvida: não seriam novelas os “Trois Contes” que compõem o livro do mesmo nome? Tamanho não é documento, diz a sabedoria popular, mas, no caso do conto, que cada vez mais ciosamente defende seus postulados, as suas linhas de forma mais características, o tamanho passa a ser mais importante. (LINHARES, 1973, p. 7).

⁵ Grifos nossos.

O próprio crítico chega à seguinte conclusão: “[a]cho difícil chegar a uma fórmula conciliatória, a menos que concordemos com Mário de Andrade quando pontificava ‘como conto tudo aquilo que o autor chama de conto’” (LINHARES, 1973, p. 27)⁶.

Se o conceito não é unanimidade entre os teóricos, em um aspecto do conto a maioria dos teóricos concorda: o conto é, segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés,

do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito (MOISÉS, 1999, p. 100).

Por isso mesmo, o conceito do conto como um texto curto acaba criando uma idéia que se confronta com o enunciado anteriormente, pois podemos entender que um conto é estruturado em torno da unicidade dramática: um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática. Alguns escritores, como Luiz Vilela, por exemplo, são capazes de escrever tanto um conto com aproximadamente trezentas palavras quanto escrever um longo conto, que o autor e a editora divulgam como *novela*, como é o caso do livro *Bóris e Dóris*, lançado pela Record em 2006.

José Castelo, ao definir o conceito de conto, chega à seguinte conclusão:

[e]m resumo: cada escritor deve criar sua própria definição de conto. O mais importante de Cortázar, *O perseguidor*, tem cerca de setenta páginas. Tem quase o mesmo tamanho, por exemplo, que *O quieto animal na esquina*, um dos romances (ou novelas) do gaúcho João Gilberto Noll. A via das medições é perigosa. Há sempre muito de arbitrário quando se diz que *O perseguidor* é um conto e *O quieto animal na esquina*, ao contrário é um romance (CASTELO, 2007).

Diferenças de definição à parte, o que importa é levar em consideração a idéia de que o conto apresenta uma unicidade dramática. Assim sendo, podemos dizer que a novela *Bóris e Dóris* trata-se de um conto extenso, justamente por apresentar somente uma unidade dramática, apenas dois personagens em um único espaço, o hotel. Entretanto, não é sobre a questão de classificação da novela de Luiz Vilela que queremos tratar aqui, mas sobre a técnica do contista mineiro quando observamos os conceitos de brevidade e concisão em seus contos de pequena extensão.

Dono de um estilo que prima pela concisão e simplicidade de termos mesmo nas novelas e nos romances, Vilela imprime em sua obra um efeito de intensidade, com um requinte nas técnicas de escrever, como observa Gilda Neves da Silva Bittencourt:

⁶ A famosa frase está em no ensaio “Contos e Contistas”. In. ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília-INL, 1972. p. 5-8.

[a] volta ao texto curto evidencia, por parte do autor, um requinte nas técnicas de escrever de modo condensado e uma forma madura de encarar a criação literária. O aprimoramento do texto, fruto de um trabalho de modificação, incessante, mostra agora um escritor que não tem mais pressa de escrever e que se dá por satisfeito quando já não existe nada para ser mudado. (BITTENCOURT, 2003, p. 152).

O texto de Bittencourt foi escrito por ocasião da volta de Luiz Vilela à produção de contos, depois de um intervalo de 23 anos, tempo em que se dedicou a narrativas mais extensas. Mas essa maestria técnica de Vilela, à qual se refere a crítica, já está em seus primeiros trabalhos, o que o levou a ser considerado, desde seu primeiro livro, um dos principais contistas no cenário contemporâneo da literatura brasileira.

O “requinte nas técnicas de escrever de modo condensado e uma forma madura de encarar a criação a criação literária” já são verificados na primeira fase da carreira de Vilela. Eis o que diz Temístocles Linhares:

Vilela é jovem, tem talento, escreveu dois livros [*Tremor de Terra* e *No Bar*] que representam legítimo acréscimo ao moderno conto brasileiro, e, todavia a guerra do silêncio o ameaça. Se estivéssemos na Europa, o fenômeno não suscitaria nenhuma surpresa. Ali a glória é negada aos moços [...] Não quero me vangloriar, mas sempre vi nele, se é que existe esse espécime, a encarnação do contista-nato. (LINHARES, 1973, p. 45).

Mas a “guerra do silêncio” não se abateu sobre Vilela. Basta verificar as referências feitas por Antônio Holhfeldt, as quais mostram, desde a publicação do primeiro livro do contista mineiro, a qualidade de escrita e amadurecimento do jovem escritor de então:

Luís [sic] Vilela, talvez uma das maiores surpresas reveladas pela literatura brasileira nos últimos quinze anos, é dono de obra numerosa, que vive exclusivamente do diálogo no qual ele expressa sua visão de mundo. Assim, pelo menos, o via o crítico Assis Brasil, ao afirmar: “sem dúvida que Luís [sic] Vilela é a melhor revelação de contistas dos últimos anos [...] e para autor de sua idade [...] tem um domínio surpreendente de técnica e linguagem, e seu amadurecimento literário é um fato”. Referência ao livro de estréia do autor, “*Temor de Terra*” (1967), hoje em dia já na quinta edição, a observação fica valendo. (HOHLFELDT, 1988, p. 197).

Acerca da estréia de Luiz Vilela na literatura, Fábio Lucas, uma década depois, tece o seguinte comentário sobre a estréia do contista mineiro, o que confirmaria que a “guerra do silêncio” não se abatera sobre o escritor mineiro:

Luiz Viela teve, no Brasil, uma estréia auspiciosa com *Tremor de Terra* (1967), livro que levantou o Prêmio Fundação do Distrito Federal e obteve aplausos incontáveis da crítica. Seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado pela sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem a sua essência e sofrem, arruinam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador. Tendo sido premiado em outro concurso nacional de contos, patrocinado pelo Governo do Estado do Paraná, Luiz Vilela editou outro livro, *No Bar* (1969).

Depois vieram *Tarde da Noite* (1970), *Os Novos* (1971) e *Fim de Tudo* (1973). (LUCAS, 1976, p.127).

Hélio Pólvara, no seu livro *A força da ficção* diz sobre Vilela:

[e]ntre os títulos novos de real importância em 1970, está este *Tarde da Noite*, terceiro de Luiz Vilela, um mineiro de quase 30 anos que vem obtendo boa repercussão crítica. A esta altura pode-se dizer que a prosa brasileira tem novo representante. 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, de todos os tempos (PÓLVORA, 1976, p. 60).

Pelo que se depreende das opiniões desses dois críticos, Luiz Vilela foi reconhecido prontamente por seu talento, sendo colocado na galeria dos grandes contistas brasileiros. Assis Brasil (*apud* HOHLFELDT, 1988), assegura que o contista mineiro apresenta o requinte nas técnicas de escrever e o amadurecimento literário, criando, assim, seu próprio estilo.

No prefácio ao livro *Tremor de Terra*, na edição de 1980, Mansur se refere à técnica de Vilela para conseguir o efeito de jogar o leitor para dentro do texto:

[m]ais do que a capacidade — também rara na nossa literatura — de reconstruir, com absoluta verossimilhança, uma cena qualquer de cotidiano, Luiz Vilela domina uma técnica mágica, capaz de arremessar o leitor, de maneira violenta, mas imperceptível, para dentro de sua história sem esforço, o leitor é transportado e, de repente, respira o mesmo oxigênio respirado pelo autor e por seus personagens [...]. Evidentemente, para se criar esta sensação de intimidade, mais ainda, de fusão entre leitor-autor-personagem, foi preciso arar muita terra, destruir muitas barreiras, projetar muitas pontes. Mas também aí não se percebe nenhum esforço aparente: o trabalho de Luiz Vilela é invisível, o leitor não acompanha o vaivém da enxada; já recebe pronto para ser colhido. (MANSUR, 1980, p. 4).

Como se pode perceber então, o comentário de Gilda Bittercourt não traz muita novidade acerca das qualidades de Luiz Vilela. A técnica de escrita concisa e breve do escritor mineiro já é observada em *Tremor de Terra*, livro publicado em 1967, o qual marca a estréia do autor no cenário literário. Demonstra, já nesse livro, que seu estilo é baseado na escrita concisa e breve, levando o conto, na sua maioria, a um resultado surpreendente. Vilela se preocupa sobremaneira com a escrita, procurando cortar seus excessos, tentando obter um texto claro, exato, sem malabarismos sintáticos. Tais malabarismos que levam, quase sempre, os textos a serem enfadonhos e ambíguos.

O próprio Vilela diz em entrevista à revista *Projeção* sobre seu estilo de escrita. Ao ser interpelado sobre a relação dele com a escrita, responde:

[e]screver é o que me dá mais prazer na vida. Mas não é fácil, nunca foi fácil e certamente nunca será fácil. Escrever, para mim, é sinônimo de reescrever. Eu reescrevo tudo, obsessivamente e obstinadamente. Eu sempre mudo, sempre corto,

sempre acrescento. Até que um dia leio o texto e, parece inacreditável, não há nele mais nada que precisa ser modificado. Então o texto está pronto e pode ser publicado. (VILELA, 2007, p. 16).

Vilela demonstra um total compromisso com a palavra escrita, buscando incessantemente a sua essência: dizer o máximo com o mínimo possível de palavras. Isso é uma das características mais importantes do século XX, principalmente na sua segunda metade: a busca da economia de tempo nas diversas atividades humanas. Alguns escritores levam essa característica do tempo para a escrita. A escrita tem de ter o máximo de informações com o mínimo necessário de palavras. Por isso o conto, como frisamos no início deste capítulo, é um dos gêneros mais privilegiados na literatura moderna.

Para se chegar a um resultado satisfatório de concisão e brevidade, conseguindo que o texto não perca a sua exatidão e clareza, porque não dizer, sua beleza, é preciso que o escritor tenha pleno domínio de uma técnica apurada, ou mesmo, ter um estilo peculiar de criação. Para Italo Calvino, a brevidade é um dos aspectos mais importantes buscados na literatura contemporânea:

[a] principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou restauração de um bem perdido. (CALVINO, 1990, p. 50).

Essa luta contra o tempo, a qual se refere Calvino, encontramos em Vilela através de sua brevidade de escrita. Vejamos como esse processo ocorre no primeiro parágrafo do conto “Ninguém”: “[a] rua estava fria. Era sábado ao anoitecer mas eu estava chegando e não saindo. Passei no bar e comprei um maço de cigarros. Vinte cigarros. Eram os vinte amigos que iam passar a noite comigo” (VILELA, 1980, p. 93).

Percebemos que em poucas palavras o autor coloca todo o panorama da narrativa. A primeira frase é muito simples, declarativa e despojada: “A rua estava fria”. Assim, ele coloca o espaço e o ambiente num só substantivo, *rua*. O leitor já toma consciência que o narrador se encontra na rua e está fazendo frio. No período seguinte, pouco mais complexo, “Era sábado ao anoitecer mas eu estava chegando e não saindo”, expande o ambiente do conto: o narrador, ao contrário do que poderíamos pensar no primeiro período, chega da rua e não sai para a rua.

O período que se segue, “Passei no bar e comprei um maço de cigarros,” é complementado por uma frase nominal, “Vinte cigarros”, criando a sensação de que o narrador está dialogando com o narratário, aumentando mais ainda a expectativa criada pelo

título, *Ninguém*. O último período, “Eram os vinte amigos que iam passar a noite comigo”, cria por vez a atmosfera que irá perdurar pelo conto: a solidão.

Como já afirmamos, a brevidade e a concisão do conto são características das mais importantes na contemporaneidade. Essas duas características têm, para teóricos como Julio Cortázar, uma importância muito grande: “o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua, desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

A idéia de que o bom conto já se prenuncia no prólogo, se estende na visão de Massaud Moisés. Segundo ele,

[o] epílogo se incrusta na introdução, e o leitor, sem dar por isso claramente, mas fascinado pelo “mistério” intuído, segue pressuroso em busca do ápice dramático, que desconhece, que mal pode imaginar, mas que lhe põe a sensibilidade em sobressalto. O bom começo é tudo, pois dele nascerá o epílogo; este, por sua vez, contém a chama que atrai o leitor, mas pouca importância teria, se as primeiras linhas não alcançassem seduzir com seu “canto de sereia”. (MOISÉS, 1987, p. 43).

No conto “Ninguém”, já no primeiro parágrafo, o leitor presente como será o epílogo do conto, ou mesmo como se processará a narrativa. Essas e outras peculiaridades, que procuraremos mostrar no capítulo subsequente desta dissertação, é que tornam Luiz Vilela uma das figuras mais eminentes da literatura brasileira da segunda metade do século XX e início do século XXI.

Vilela surpreende os críticos, de uma maneira geral, pelo jeito fácil de contar uma história, embora o processo de construção dessa maneira fácil de escrever não seja tão simples assim. Sem levar o conto ao minimalismo, percebemos nele uma pulsante busca da exatidão de termos, uma tentativa de narrar, com total fidelidade, a fábula⁷. Tal como expõe, em termos gerais, Nádya Gotlib: “[a] base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar seus melhores momentos” (GOTLIB, 2006, p. 64).⁸

Essa condensação é observada em Vilela, mas sem deixar de lado a profundidade da trama. O escritor procura a perfeição da escrita sem apelar para malabarismos retóricos, que deixariam seus textos truncados, ou mesmo fragmentados:

Eles, os autores de agora, buscam a rapidez, o parcelamento da prosa, o discurso quase gago — tantos são os pontos e vírgulas — como uma representação do caos urbano destes tempos de múltiplas velocidades. Vilela está preocupado com questões mais profundas. (MELO JR, 2006).

⁷ Tomaremos o sentido de fábula conforme especifica Todorov: “o que efetivamente aconteceu” (TODOROV. IN. BARTHES et alli., 1973, p. 212).

⁸ Grifo de Gotlib.

Em Vilela não encontramos esses truncamentos e fragmentações da linguagem. Embora breve e conciso, a leitura de seus contos flui tranqüila, dando ao escritor a possibilidade de, como disse Melo Júnior, preocupar-se com questões mais profundas, tais como a impossibilidade de comunicação do homem, a sua quase nulidade diante da vida. O que há para se contar é narrado sem perífrases, sem malabarismos sintáticos.

Embora a brevidade seja uma das características mais importantes do gênero conto na contemporaneidade, essa questão vem sendo tratada desde a Antiguidade Clássica. O assunto foi estudado por pensadores como Horácio e Schopenhauer, críticos literários e escritores como Poe, Cortázar e Calvino. Leila Perrone-Moisés afirma que a concisão

é um preceito da retórica clássica, desde Aristóteles, Horácio e Cícero, até Boileau. Ser capaz de dizer muito em poucas palavras é algo louvado desde a Antiguidade, porque o excesso de palavras era então visto como puro ornamento, afastamento da verdade, e, no caso da oratória, cansava o ouvinte. Não se trata, pois, de um valor novo, mas de um valor reciclado pelos modernos. Na modernidade, esse valor está ligado à rapidez, à objetividade e à eficácia requerida pela vida em nosso século; mas é também uma resistência oposta à tagarelice generalizada dos discursos sociais. Mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de *condensação*; a condensação não é resumo ou síntese da idéia, é uma espécie de redução fenomenológica. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 156).⁹

Como se depreende da leitura do texto de Perrone-Moisés, o conceito de concisão sempre foi uma preocupação. O conceito de brevidade da escrita, principalmente no gênero conto, é um conceito destacado em diversas épocas por vários escritores e teóricos. Mas, na contemporaneidade, esse conceito é tido como um dos mecanismos essenciais para o domínio pleno da técnica de escrita dos melhores escritores.

1.2. A brevidade

Sêneca escreveu um dos textos mais belos e importantes da Antiguidade Clássica, *Sobre a brevidade da vida*, em que chama a atenção dos homens sobre o tempo desperdiçado com futilidades. Numa das passagens, escreve:

1. Muito breve e agitada é a vida daqueles que esquecem o passado, negligenciam o presente e temem o futuro. Quando chegam ao fim, os coitados entendem, muito tarde, que estiveram ocupados fazendo nada. 2. E por que invocam a morte, não se pode provar que tenham vivido uma longa existência. Sua imprudência atormenta-os com sentimentos incertos, os quais direcionam para as próprias coisas que temem: desejam a morte porque ela os amedronta. 3. Não é argumento para nos levar a pensar que desfrutamos de uma longa vida o fato de, muitas vezes, acharem que os dias são longos, ou reclamarem de que as horas custam a passar até o jantar, pois, se

⁹ Grifos de Perrone-Moisés.

estão sem ocupação, sentem-se abandonados e inquietam-se com o ócio sem saber como dispor do mesmo ou acabar com ele. (SÊNECA, 2006, p. 70).

Se, para o filósofo romano, o desperdício do tempo é visto como um defeito humano muito grave, o que então se diria sobre o desperdício de tempo, e de palavras, na literatura? O tempo é visto como algo muito importante para a humanidade, principalmente quando se refere a tempo gasto com coisas que em nada edificariam a vida. Em certa passagem do texto, critica inclusive aqueles que passam o tempo estudando inutilmente a literatura.

Na literatura, uma das qualidades reverenciadas, em todos os tempos, é a brevidade de escrita, o que daria qualidade ao texto, principalmente porque evitaria que o leitor ou o interlocutor perdesse tempo. O que se busca nessa economia de expressão é o texto enxuto, sem expressões desnecessárias que levariam o leitor/interlocutor a um presumível enfado.

Horácio já chamava a atenção dos poetas quanto à superficialidade de palavras na poesia. Segundo ele,

[o]s poetas desejam ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo. (HORÁCIO, 2006, p. 65).

Horácio se refere tanto à linguagem, quanto ao conteúdo da poesia. Porém, não se pode esquecer que ele está se referindo àquilo que é supérfluo na literatura, e isso se relaciona indiretamente à brevidade da linguagem. No mesmo texto, anteriormente, ele já havia chamado a atenção para o poeta circunscrever-se a um tema que domine, justamente para conseguir ser breve:

Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças, ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação. A força e a graça da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema enunciado o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciar por ora, dar preferência a isto, menospreço àquilo. (HORÁCIO, 2005, p. 56).

Não há só preocupação do pensador romano em relação ao conteúdo, mas também no aspecto da “força e graça da ordenação”, fato que levaria, com certeza, a um melhor entendimento do leitor/ouvinte. Dessa maneira, procurando ser o mais direto possível, se conseguirá o efeito desejado na arte: simplicidade e beleza.

Outro filósofo que se debruçou sobre a questão da clareza na escrita foi Artur Schopenhauer. Para ele, a boa escrita tem de estar livre de “expressões cheias de preciosismos”, o que traria ao texto uma qualidade superior:

Quem tem algo digno de menção a ser dito não precisa ocultá-lo em expressões cheias de preciosismos, em frases difíceis e alusões obscuras, mas pode se expressar de modo simples, claro e ingênuo, estando certo com isso de que as palavras não perderão o efeito. Assim, quem precisa usar os artifícios mencionados antes revela sua pobreza de pensamentos, de espírito e de conhecimento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 85).

Então, para se conseguir o efeito de qualidade desejado na literatura, o texto deve estar limpo de expressões cheias de preciosismos, o que daria ao texto certo ar de pedantismo e o tornaria obscuro. Como já se falou de Schopenhauer, vale lembrar mais uma passagem do seu texto. Para ele a simplicidade

[s]empre foi uma marca não só da verdade, mas também do gênio. É do pensamento que o estilo recebe a beleza, e não o contrário, como ocorre naqueles pseudopensadores que buscam tornar seus pensamentos belos com auxílio do estilo. Em todo caso, o estilo não passa da silhueta do pensamento: escrever mal, ou de modo obscuro, significa pensar de modo confuso e indistinto. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 84).

Levando esse pensamento para o campo da literatura, pode-se concluir que também nesse campo da arte a linguagem simples pode revelar um domínio total do pensamento por parte do escritor. Em outra passagem do texto, ele diz que um bom escritor, rico em pensamentos,

[c]onquista de imediato entre seus leitores o crédito de ser alguém que, a sério, realmente *tem algo a dizer* quando se manifesta; é essa atitude que dá ao leitor esclarecido a paciência de segui-lo com atenção. Justamente porque tem algo a dizer, tal escritor se expressará sempre da maneira mais simples e precisa, uma vez que pretende despertar no leitor exatamente o pensamento que tem naquele momento, e nenhum outro. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 86).¹⁰

Luiz Vilela, em seus contos, conduz a escrita de maneira a informar somente o necessário, conseguindo, como diz Schopenhauer, despertar no leitor “exatamente o pensamento que tem naquele momento”. Longe de ser uma escrita sem graça, vai direto ao assunto. Em “A única alegria”, conto analisado no segundo capítulo desta dissertação, já se percebe no título a objetividade de sua escrita. Trata-se do relato de um jovem que faz flores de papel, sendo essa atividade a sua única alegria. Não encontraremos muitos adjetivos nesse conto, mas o adjetivo “único” do título já diz tudo. O leitor, de antemão, já se prepara para receber uma narrativa que prima pela objetividade.

¹⁰ Grifos de Schopenhauer.

É no gênero *conto* que se consegue explorar essa qualidade de expressar-se com o máximo possível de informação com o mínimo possível de escrita. Como já foi dito aqui anteriormente, o conto é, na visão de Cortázar, incisivo. Ou como diz Gotlib, condensado, contraído. Em abril de 1842, Poe faz uma resenha sobre *Twice-told tales*, de Hawthorne, analisando assim o processo de criação do conto:

[u]m artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou a esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido (POE, 1842).¹¹

Combinar concisão e efeito único no conto é sinal de qualidade para um escritor. Mas, se é vista como sinal de qualidade, a brevidade, quando excessiva, segundo Poe, “é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda evitada” (POE, 1842).

Se há uma história a ser contada, o escritor procura narrá-la de uma maneira a contar apenas o essencial, buscando o efeito único ao qual se referiu Poe. Ainda, vale lembrar que a narrativa pode ser uma maneira de se buscar a memorização de acontecimentos. Por isso é importante que se busque a narrativa despojada de pormenores. Italo Calvino diz que o êxito do escritor,

tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 1990, p. 61).

Essa procura de “uma expressão necessária, densa, concisa, memorável” é a receita de se conseguir o efeito único na construção do conto. Narrar somente o essencial, para que se consiga chegar ao que interessa nas narrativas: uma forma de se levar à memorização do que é contado.

Acima de tudo, a idéia de brevidade não pode estar separada da idéia de exatidão no sentido das palavras. Tal como diz Calvino, trata-se da busca da expressão necessária, sem nada faltar, sem nada sobrar. Houve época em que a exuberância lingüística era vista como

¹¹ A citação faz parte da 2ª resenha sobre *Twice-told tales*, publicada em maio de 1842.

modelo, e houve épocas em que isso foi abominado, sendo sinal de enfadonho e, em alguns casos, sendo tratada como pedantismo.

1.3. A exatidão

A brevidade sempre foi vista como uma das características mais valorizadas da literatura, principalmente na narrativa e, acima de tudo, no gênero conto, por ser uma forma breve. Entretanto, não se pode esquecer de que houve épocas em que o texto cheio de preciosismos era uma coisa comum, principalmente no Barroco. Mas, levando em consideração o *Zeitgeist* do Barroco, o texto cheio de malabarismos sintáticos era sinal de texto bem escrito.

Para contrapor a essa exuberância da escrita barroca, os neoclássicos tiveram como uma de suas normas o conceito da *inutilia truncat*, onde procuraram usar a linguagem de uma maneira muito simples, a fim de se evitar os excessos causados pelo malabarismo sintático que marcou o Setecentismo. Os árcades vieram na linguagem uma maneira de procurar transcrever o ideal do pastoralismo. Vieram na vida simples do campo um modelo a ser seguido, embora isso fosse apenas uma tentativa de retomar os ideais clássicos. O Romantismo foi marcado pelo extravasamento emocional e sua linguagem era por vezes repleta de uma adjetivação que levava o texto, invariavelmente, a uma decoração lingüística.

É com Flaubert, principalmente com sua obra seminal, *Madame Bovary*, que será introduzida na literatura a idéia do *mot juste*, ou seja, a palavra justa, que vai inaugurar a idéia da palavra enxuta, direta, sem rodeios. Flaubert é um dos iniciadores da modernidade literária, ao lado de Baudelaire.

Nos primeiros anos do Modernismo brasileiro, vimos o experimentalismo de Oswald de Andrade, que trouxe à literatura o estilo cinematográfico de narrar. Esse estilo levou o texto a um estilo breve de narração, procurando eliminar aquilo que fosse desnecessário na narrativa.

Na década de 1930, a exatidão da escrita encontrará em Graciliano Ramos o seu mais representativo artista. Com um domínio pleno da linguagem, procurando ser o mais conciso e exato em sua escrita, o romancista alagoano influenciou muito as gerações futuras de escritores brasileiros. Graciliano é, com certeza, uma das referências de Luiz Vilela.

Na geração de 1945, com as experimentações lingüísticas de Guimarães Rosa e o psicologismo de Clarice Lispector, as narrativas tenderam para uma prosa poética, principalmente em relação ao primeiro, e a uma fragmentação, com relação à segunda. Em

contrapartida, vamos encontrar em João Cabral de Melo Neto uma preocupação em trazer à escrita poética uma noção de linguagem exata, sem rebuscamento e sem adjetivos, num estilo que tem algo de neoparnasiano.

Nos anos 1960/70, vemos aparecer escritores como Luiz Vilela, que procuram levar a prosa literária à brevidade e concisão, não só nos contos, mas também em romances e novelas.

Mas, o que podemos entender como exatidão da literatura? Partindo de exemplos mais simples, poderíamos dizer que o texto literário sem ambigüidades, sem malabarismos sintáticos, na ordem direta dos termos da oração se caracterizaria como exato. O êxito do escritor com a busca do texto perfeito está vinculado à técnica de escrita, na busca incansável das correções, por meio de cortes e ajustes.

Para Barthes,

segundo o modelo clássico de estilo, do escritor se requer um trabalho sem trégua em suas substituições e elipses, em virtude dos mitos correlativos da “palavra exata” e da “concisão”, ambos responsáveis pela “clareza”, enquanto é desviado de todo trabalho de expansão; nos manuscritos clássicos, abundam permutações e rasuras, mas quase não se encontram correções aumentativas, a não ser em Rousseau, e principalmente em Stendhal, de quem se conhece a atitude hostil do “belo estilo”. (BARTHES, 2004, p. 167).

Diante dessa citação de Barthes, recorremos novamente ao trecho da entrevista de Luiz Vilela à Revista *Projeção*, em que o escritor fala de sua obsessão pelo trabalho de reescrita de seus textos, até atingir o que ele considera ponto ideal de escrita:

Escrever é o que me dá mais prazer na vida. Mas não é fácil, nunca foi fácil e certamente nunca será fácil. Escrever, para mim, é sinônimo de reescrever. Eu reescrevo tudo, obsessivamente e obstinadamente. Eu sempre mudo, sempre corto, sempre acrescento. Até que um dia leio o texto e, parece inacreditável, não há nele mais nada que precisa ser modificado. Então o texto está pronto e pode ser publicado. (VILELA, 2007, p. 16).

Em outra entrevista, agora na seção *Paiol Literário*, do site *Rascunho*, o escritor fala dessa obsessão de reescrever:

Sou muito obsessivo. A rotina do mega-super-hiper obsessivo que sou é parte do texto. Aquele primeiro esboço, na hora em que você solta os cachorros, que é uma fase que você não sabe bem o que está fazendo. Aliás, perguntaram muito: “qual é a fase que você acha mais interessante do seu trabalho?” Eu acho a fase inicial muito angustiante, porque não se sabe o que se está fazendo; não se sabe se aquilo no final vai ficar, se será aproveitado, se aquilo, enfim, vai parar na editora ou no lixo. Agora, a grande fase, a que considero mais agradável, mesmo com todo trabalho que ela dá, é a da lapidação de todo o texto. (VILELA, 2007).

Diante disso, Vilela encaixa-se no estilo clássico da busca dos “mitos correlativos da ‘palavra exata’ e da ‘concisão’”. É uma fase demorada, uma procura incessante que demora um bom tempo para se concretizar:

[d]e repente, há uma passagem ali isoladamente e você acha que é uma passagem boa, interessante, mas no contexto do livro ela não funciona. Se está demais, você vai cortar, se está faltando, você tem de escrever. É uma fase demorada também. Às vezes, acho que é nessa fase que o livro se define. Se o livro terá uma qualidade, essa qualidade já está ali presente. A novela *Te amo sobre todas as coisas* foi uma coisa curiosa, um caso exemplar. Ela tinha já atingido certo tamanho e eu dizia “tem muita coisa para cortar, tem muita gordura”. Eu lia, cortava uma parte, passava os dias, lia novamente e ia tirando, cortando. Uma hora, parei e a novela ficou tão no osso que falei “está faltando um pouco de carne”. Comecei a escrever mais algumas partes; ela engordou demais; teve de emagrecer novamente. (VILELA, 2007).

A labuta pela perfeição da escrita feita por Luiz Vilela remete aos ideais parnasianos, onde o poeta “beneditino, escreve [...] trabalha, e teima, e lima, e sofre e sua!”¹² A perfeição é buscada pela luta constante do escritor que vê aí uma maneira de aproximar a linguagem de sua escrita o mais próximo possível da exatidão.

1.4. A maestria

Como já dissemos anteriormente, Calvino diz estar “convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 1990, p. 61). Diante das lições do mestre italiano, entendemos que escritores como Luiz Vilela demonstram o domínio de uma maestria técnica, perseguindo a forma mais direta possível de criar seus textos. O resultado final, segundo o próprio contista, é a “grande fase [...], a da lapidação de todo o texto” (VILELA, 2007).

Ainda não podemos esquecer as lições de Calvino quanto às suas três concepções sobre exatidão:

exatidão quer dizer exatamente três coisas: 1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...]; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p. 71-72).

Observando melhor estas três concepções referentes à exatidão, notamos que são preocupações relacionadas à idéia de maestria técnica. Dentre desse projeto de exatidão, o escritor procura dominar uma técnica de escrita, fazendo-o criar seu estilo peculiar de escrita,

¹² BILAC, Olavo. In. PEREIRA, Helena Bonito. *Literatura: toda a literatura portuguesa e brasileira*. São Paulo: FTD, 2000.

que tenha “a capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”, marca que o distingue dentre os seus contemporâneos.

Já nos referimos ao estilo de Luiz Vilela, na sua obsessão pela procura da escrita limpa de ornamentos inúteis, como podemos verificar no primeiro parágrafo do conto “Avô” (1984, p. 43): “Sua cama ficava no rumo da porta, ele queria ver quem passava no corredor. A cabeça apoiada em travesseiros macios, os olhos atentos ficavam à espera”. O contista construiu o parágrafo com dois períodos compostos por coordenação, dando a exata noção ao leitor de que a personagem enferma, passa o tempo todo na cama. A julgar pelo título, já se pode deduzir também que a personagem é idosa.

Longe de escrever apenas por inspiração, o escritor procura moldar seus pensamentos para assim construir seu texto dentro de uma técnica que, como já dissemos, o torne um escritor que esteja inserido no modelo de escrita de sua época, mas que mantenha um estilo próprio, conseguido através de seu engenho e arte.

Não podemos esquecer que toda obra se enquadra num determinado contexto, trazendo uma contribuição para que se possa compreender os anseios e as angústias do homem dessa época. Assim, o estilo do escritor, dentro do quadro estilístico da sua época, traz um corte epistemológico, sem esquecermos da intenção do autor em criar uma determinada obra. Para Wellek & Warren,

[e]m uma obra de arte bem-sucedida, os materiais são completamente assimilados na forma: o que era “mundo” transformou-se em “linguagem”. Os “materiais” de uma obra de arte literária são, em um nível, palavras e, em outro nível, a experiência do comportamento humano e, em outro, as idéias e posturas humanas. Todos eles, inclusive a linguagem, existem fora da obra de arte, em outros modos, mas em poema e romance bem-sucedido são colocados em relações polifônicas pela dinâmica do propósito estético. (WELLEK & WARREN, 2003, p. 329).

Posto isto, podemos então afirmar que toda obra literária traz em seu bojo “o mundo” transformado em “linguagem”.

Voltando à questão da técnica da escrita, Leila Perrone-Moisés afirma que para os modernos,

a linguagem literária readquire seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technè*; essa *technè* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. *Técnica* é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 154).

O resultado, como diz Vilela, é o texto acabado, em que nada precise ser mudado. Armando Moreno, ao analisar a escolha do tema pelo contista, diz:

[a] escolha do tema [...] resulta do autoconvencimento de que há para contar de um modo especial. Depois, bem, depois, cada um ama à sua maneira: há os que o fazem em convulsão, dispondo de si e de tudo; escrito o texto num rompante, seguem-se as carícias: uma frase a arredondar, uma palavra a arredondar, uma palavra a substituir, alteram-se as palavras, substituem-se as repetidas, retiram-se as conjuntivas insistentes, anulam-se as redundâncias. (MORENO, 1987, p. 191).

Para o crítico português, mesmo que o trabalho de criação seja feito num rompante, ele deve passar por uma fase de lapidação. Mais adiante, no mesmo parágrafo, Moreno se refere aos autores mais meticulosos:

[a]rquiva-se ou atira-se para o cesto de papéis. Mais tarde, lê-se como se fosse estranho. Outros executam um trabalho meticuloso e limpo logo de início, pesando palavra por palavra, medindo, avançando com minúcia, terminado no último parágrafo a sua relação com o texto. Entre estas duas maneiras de escrever situa-se uma multidão de hábitos, variações, manias e, até, superstições. (MORENO, 1987, p. 191).

Levando em consideração a etimologia do termo *técnica*, em que um dos seus significados é “Maneira, jeito ou habilidade especial de executar algo”(Dicionário Aurélio Eletrônico), podemos entender que os vários processos de escrita citados por Moreno são partes do processo técnico dos escritores.

Perrone-Moisés adverte quanto à valorização da técnica, procurando não relacioná-la com o tecnicismo e a eficiência exigidos pela sociedade moderna:

[a] valorização da técnica, na escrita literária moderna, não é pois a mimetização acrítica e da eficiência exigidos pela sociedade industrial, mas contrapõe-se a esse mesmo tecnicismo, na medida em que a obra literária não utilitária, visa a fins qualitativos e não quantitativos. [...] A teoria e a prática dos ensaístas-críticos demonstram a falácia de dicotomias como forma-conteúdo, texto-contexto, autonomia da arte. (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.156).

A preocupação do escritor não deve somente estar na sua técnica, como já observamos em Wellek & Warren, mas também com a função humanizadora da literatura. Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido afirma:

[...] a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel

na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2008, p. 13).¹³

Assim, a técnica não pode sobrepujar sobre a função, nem mesmo a função pode sobressair sobre a técnica, pois, como entende Candido, uma está entrelaçada à outra. Vilela ao procurar contar suas narrativas da maneira mais simples possível, parece estar apenas preocupado com uma questão mais profunda, tal como afirma Fábio Lucas: “Seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado pela sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem a sua essência e sofrem, arruínam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador” (LUCAS, 1976, p. 127).

Associando a forma do seu texto à preocupação em narrar o cotidiano de seus personagens, Vilela mostra a força da sua literatura na expressão breve e exata: a linguagem é insuficiente para narrar o drama humano na impossibilidade de comunicar-se. Por isso a procura da simplicidade de escrita na narrativa. Buscar na abstração dos signos literários os dramas humanos e suas incompletudes é uma tarefa árdua para o escritor. O universo pelo qual trafegam as personagens de Luiz Vilela é representado em suas “linhas simples e profundas”, tal como afirma Wilson Martins:

Em perspectiva mais larga, o estilo de Vilela estrutura-se em torno de frases simples e da notação rápida; ele é particularmente notável na espontaneidade com que produz não somente o diálogo, mas o tom da conversação. Em uma palavra: não o homem que escreve contos, mas o contista (MARTINS, 1980, p.5)¹⁴

Assim procede a técnica de Vilela, simples e pungente na apreensão dos pequenos dramas de seus personagens, no registro da conversação, na compreensão da sua incomunicabilidade, ou mesmo na denúncia desta, como afirma Moisés (2001).

A forma como Vilela procede na sua escrita parece ser a forma de mostrar a inconsistência do mundo, compreensão possibilitada por meio das explicações de Calvino:

talvez a inconsistência não esteja somente na linguagem e nas imagens: está no próprio mundo. O vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim. Meu mal-estar advém da perda de forma que constato na vida, à qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar: uma idéia de literatura. (CALVINO, 1998, p. 173).

A literatura focaliza dois pólos: a linguagem e o próprio homem. Segundo PAZ (1982, p. 36-37), “o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras. [...] as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o

¹³ Grifos de Candido.

¹⁴ Prefácio do livro *Tarde da Noite*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1980. Texto original publicado em 18/jul/1971, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*.

nosso”. Se, como diz o próprio Paz, “a essência da linguagem é a representação, *Darstellung*, de um elemento de experiência por meio de outro, a relação bipolar entre o signo ou o símbolo e a coisa significada ou simbolizada, e a consciência dessa relação” (1982, p. 39), a literatura de Vilela, na sua exposição lacônica, representa a agonia da incomunicabilidade de seus personagens.

1.5. Elementos para a descrição dos contos

É necessário recorrer aos pressupostos teóricos da narrativa para que possamos analisar os contos relacionados no *corpus* desta dissertação. Para tanto, que se observará são os elementos principais da narrativa, tais como personagem, narrador, cena, sumário, tempo e espaço. Esses aspectos são elementos que servirão de base à análise dos contos selecionados.

O primeiro elemento que levaremos em conta para a análise dos contos é a personagem. Um dos aspectos mais importantes da ficção, a personagem constitui o elemento central, pois é em torno dela que se constitui a narrativa. Tomamos por base as situações que envolvem a personagem e a sua constituição para verificarmos a verossimilhança da narrativa.

No gênero conto, a importância da personagem é determinante. Sendo, pois, um texto curto, a constituição da personagem é relevante, pois ela sobressai em relação aos outros elementos, tais como o espaço. As personagens

têm um papel essencial na organização das histórias. Elas permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-se entre si e lhes dão sentido. De certa forma, *toda história é história de personagens*. Aliás, isso é amplamente atestado pelos títulos dos livros e dos filmes ou pela maneira de resumi-los por intermédio dos seus protagonistas. Isso explica por que sua análise é fundamental e por que mobiliza tantos teóricos. (REUTER, 2002, p.41).¹⁵

Ao recorrermos à análise do comportamento das personagens dentro da narrativa, estamos na verdade confrontando-as com o mundo real, dando um embasamento para a compreensão dessas ações. Reuter assegura que não se deve subestimar o fato de que a personagem

é um dos *suportes do investimento* ideológico e psicológico dos autores e dos leitores. Esse investimento repousa em partes na construção textual das personagens [...]. Para pormos em relação esses dois pólos, necessita-se, portanto, recorrer a outros quadros teóricos: o histórico, o sociológico, o psicanalítico. (REUTER, 2002, p. 51).

¹⁵ Grifos de Reuter.

Dentro do projeto de literatura de Luiz Vilela, as personagens são retiradas dos recortes do cotidiano. Elas estão sempre envolvidas em questões que as massacram dentro desse cotidiano, invariavelmente dominadas pelas situações. Dentro dos oito contos que ora serão analisados nesta dissertação, encontramos-las em situações que elas não conseguem dominar.

Assim se refere Gilda Bittencourt em relação às histórias de Vilela: “[a]s histórias deixam de se fixar num acontecimento extraordinário ou impressionante capaz de provocar forte efeito no leitor, para se voltar ao fato insignificante do dia-a-dia, ao instantâneo captado aleatoriamente na realidade cotidiana.”

Este recorte no cotidiano dos personagens envolve-se no aspecto de realismo, tal como, ainda, Gilda Bittencourt afirma:

[e]m sua produção contística, Luiz Vilela tem privilegiado, invariavelmente, as narrativas realistas, centradas numa idéia de apresentação verossímil do real, sobretudo no que acontece no cotidiano do homem comum, em situações ordinárias, mas que, por algum motivo, foram importantes naquele momento para as personagens que os vivenciaram. Essa intenção de fidelidade ao real, que atravessa praticamente toda a obra do autor, se faz visível em termos de construção de narrativa pelo emprego de artifícios capazes de convencer o leitor de que os acontecimentos que estão sendo narrados de fato aconteceram. Entre eles, destaca-se o uso freqüente do diálogo que se caracteriza, no seu caso, pela agilidade e rapidez na troca de falas, onde ressalta o coloquialismo e a oralidade. (BITTENCOURT, 2003, p. 154).

É através dessa marca de verossimilhança que Luiz Vilela constrói suas personagens, dando-nos a impressão de que as ações estão acontecendo à nossa frente, e que estamos colocados dentro da história, tal como afirma Mansur (1980, p. 4).

Outro aspecto bastante peculiar na obra de Luiz Vilela é a posição que ele dá ao narrador. Este aspecto na narrativa é de importância fundamental, pois é ele quem conduz o leitor através da história:

[a] definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, não raro susceptível de ser confundido com aquele, mas realmente dotado de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista. (REIS & LOPES, 2002, p. 257).

Se, na maioria das narrativas, o narrador é o responsável pela condução da história, em Vilela o leitor

[p]erderá seu tempo [...] em busca da figura eminente de um narrador — tendencioso, como admitimos sejam todos os narradores. [...] Em todas elas [as histórias

vileianas], quem narra, quem nos faculta o acesso ao enredo e aos fatos, é aquela voz neutra, a que já aludimos, reduzida à sua máxima descrição. Repare-se, por exemplo, na concisão de estilo, na preferência pelas orações e períodos breves, e na parcimônia com que essa voz se serve de adjetivos e advérbios: pouquíssimos, firmes e precisos, para que aos poucos vá-se erguendo à frente do leitor uma ambiência substantiva, *como se* fatos e coisas pudessem falar por si, independente dos adereços interpretativos — a versão facciosa — que o ponto de vista unilateral agrega ao relato. (MOISÉS, 2001, p.9).¹⁶

Embora os comentários de Carlos Felipe Moisés se apliquem aos contos da antologia *Contos*, de Luiz Vilela, publicado em 2001 pela Nankin, não temos dúvida de que se apliquem também aos contos em geral do escritor.

Para fechar seu pensamento, Moisés atesta:

[m]as repare-se, também, que isto vale para a voz do narrador, para as passagens descritivas ou propriamente narrativas, mas não assim para as manifestações diretas das personagens, cujas vozes, em diálogos quase sempre ricamente saborosos, apelam com alguma liberdade para a adjetivação e para o fraseado sinuoso, de que o narrador se abstém, sistematicamente. (MOISÉS, 2001, p. 9).

Assim procede Luiz Vilela na criação de seus narradores, que às vezes são meros figurantes dentro no plano do discurso, deixando o leitor em contato direto com os dramas e as ações das personagens.

Os recursos empregados por Luiz Vilela na construção de seus contos e a sua maneira peculiar de escrever concisamente e a busca permanente da intensidade e da densidade, leva a resultado surpreendente, com o que demonstra o total domínio da técnica de escrita do gênero:

O conto por suas características fundamentais, semelha acolher ao mesmo tempo a intensidade e a densidade. Constituindo uma célula dramática, com unidade de tempo, lugar e ação, é natural que o conto aborreça o ritmo da câmera lenta e prefira a intensidade implícita em todo flagrante tomado da realidade cotidiana. Dir-se-ia que, de modo genérico, corresponda a uma cena ou a uma “tomada”. Entretanto, a pressa com que ela se oferece ao escritor e ao leitor não significa ausência absoluta de densidade. (MOISÉS, 2005, p.98).

A densidade do conto, explica Moisés,

desemelha-se da que sabemos existente na obra de um Joyce ou de um Proust. Trata-se mais de uma densidade atmosférica ou poética que da densidade resultante do acúmulo compacto de minúcias. [...] Densidade resultante mais da totalidade que das minúcias, parece conciliar a sucessão veloz de breves páginas com a impressão de surpresa que o desvelamento de novos (velhos) aspectos do cotidiano deixaria no espírito do leitor. (MOISÉS, 2005, p. 98).¹⁷

¹⁶ Grifos de Moisés.

¹⁷ Para situarmos os conceitos de densidade e intensidade na narrativa, recorremos ao próprio Massaud Moisés: “Ainda no tocante à ação, há que assinalar a intensidade e a densidade. Pela primeira, entende-se o volume, a quantidade, a “frequência” da ação, ou melhor, dos ingredientes que compõem a ação. Por densidade, entende-se a altura ou/e a condensação de tais ingredientes. Também faz parte da intensidade a rapidez com que ocorrem as

O que torna os contos de Luiz Vilela surpreendentes é o efeito que ele consegue imprimir nessa construção da narrativa. O efeito único a que se refere Cortázar para

se conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 1974, p. 157).

Juntamente com outros elementos de composição do conto, Luiz Vilela imprime o ritmo necessário para poder surpreender o leitor e assim “seqüestrá-lo” momentaneamente. Outro elemento que nos chama a atenção na construção dos contos de Luiz Vilela é o modo como ele trabalha o espaço e o tempo. Pode-se verificar que o espaço, dentro da narrativa,

constitui outro ingrediente em que se deve atentar o analista da ficção. Como se sabe, uma cena narrada pode passar-se na cidade ou no campo, mas depende de seu caráter linear ou vertical a maior ou menor importância assumida pelo cenário. Na verdade, a frequência e a intensidade com que o lugar geográfico se impõe no conjunto de uma obra ficcional está em função de suas outras características. E a tarefa do analista constituirá especialmente em lhes conhecer a interação e a razão de ser. (MOISÉS, 2005, p. 106).

O espaço é o elemento, dentro da narrativa, em que se estabelece a atmosfera mais densa ou menos densa. Se ele for insignificante para criar essa atmosfera, então será pouco explorado. Nos contos vilelianos, o espaço é sempre reduzido a mera citação, pois não importa muito onde estejam as personagens: Vilela se preocupa mais com os seus dramas cotidianos, sejam eles decorrentes do espaço ou não. Há contos em que o espaço ganha uma dimensão mais consistente, como é o caso de “Ao nascer do dia”, mas ao fazer isso, o narrador diminui a importância das personagens, colocando-as como meros figurantes.

Se o espaço não é muito significativo na narrativa de Vilela, até pela extensão dos contos, o tempo adquire uma importância mais significativa. Ao nível mais geral, Massaud Moisés diz que o tempo

constitui um dos aspectos mais importantes — se não o mais importante — da prosa de ficção. Na verdade, é para ele que confluem todos os integrantes da massa ficcional, desde o enredo até a linguagem: dir-se-ia que o fim último, consciente ou não, de qualquer narrador consiste em criar o tempo. A explicação, que demandaria uma série de considerações de ordem literária e filosófica, pode ser sumariada no

cenar, e da densidade sua lentidão. Na verdade, a intensidade diz respeito ao número de componentes da ação e á velocidade com que surgem no *écran* narrativo, mas uma ação pode ser intensa como poucos elementos. Por outro lado, a densidade refere-se ao aspecto assumido pelos componentes da ação, e à vagareza com que se desdobram. (MOISÉS, 2005, p. 95).

seguinte: criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se, demiurgicamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferentemente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de mobilizá-lo ou de transcendê-lo (MOISÉS, 2005, p. 101).

O narrador é quem domina o tempo na narrativa, pois é ele que detém o poder de tomar os acontecimentos num passado e narrá-lo em um presente fictício. Quanto a isso, afirma Nunes:

Realmente, narramos no pretérito, o que importa em divisar uma ação transcorrida, e, portanto, de acordo com o sistema gramatical, em situá-la no passado, como fase do próprio tempo. Porém na ficção criamos personagens, Eus fictícios originais, que se movem num plano de existência técnica, relativamente ao qual as enunciações perdem o alcance factual de registros da experiência. É a objeção de Kate Hambúrguer em *A lógica de criação literária*, defendendo, contra a interpretação gramatical, a função específica do pretérito épico, indicadora não do passado, mas do desligamento da ficção com o real, em que implicam outros traços das obras literárias de cunho narrativo como, por exemplo, o emprego de verbos relativos a processos internos — pensar, refletir, julgar, crer, sentir, esperar, lembrar. Para falarmos de outras pessoas reais, não nos transferimos para a subjectividade delas. (NUNES, 2003, p. 38-39).

Mas Luiz Vilela surpreende quando seu narrador demonstra mostrar as cenas se desenrolando diante dos olhos do leitor, tal como no conto “Deus sabe o que faz”.¹⁸ Às vezes, é tomado um fato no presente fictício que leva o narrador a contar os fatos acontecidos no passado, como é o caso do conto “Em dezembro”, em que as mangas maduras, ou seja, a época em que elas estão maduras, é motivo para as lembranças do narrador.¹⁹

Outro aspecto importante na construção dos contos de Luiz Vilela é quanto à focalização do narrador. O ritmo que contista mineiro imprime à sua narrativa varia muito: há momentos em que os acontecimentos parecem que estão se desenrolando à nossa frente, enquanto em outros nos parecem um pouco mais distantes. Para criar esse aspecto de distanciamento e/ou aproximação dos fatos narrados, o autor recorre aos recursos de “sumário” e “cena”.

Assim afirma Percy Lubbock:

os meios, que eu divido em cênicos e panorâmicos — ficamos sempre à espreita para ver como se processa a alteração, como a história é vista ora de um plano mais alto, ora trazida para o nível do leitor. Aqui, mais uma vez, a necessidade da história parece, a espaços, puxar decisivamente numa ou noutra direção; e nós temos um livro que é, essencialmente, uma visão ampla e geral, ou em um encadeamento de cenas particulares. Quase sempre, porém, esperamos que a cena, logo depois, dê lugar a uma espécie de crônica ou sumário, e que este, por sua vez, prepare o caminho para a conjuntura que o remata (LUBBOCK, 1976, p. 51-52).

¹⁸ Vide capítulo 3 desta dissertação: **Os menores contos de Luiz Vilela**.

¹⁹ Idem.

O que podemos perceber, na maioria dos contos analisados nesta dissertação, é que Luiz Vilela faz uso constante do recurso da cena, pois se tem a impressão de que os fatos estão se desenrolando à nossa frente. Por outro lado, também se percebe o uso do sumário. Mas, o mais importante que se percebe que a junção desses dois aspectos na obra do contista mineiro dá ao conto uma justa medida da dramaticidade das suas personagens.

O uso constante do recurso da cena nos contos de Luiz Vilela faz surgir o drama diante do leitor. Lubbock afirma que o drama puro surge

quando o leitor, postado diante da cena, durante todo o tempo, só sabe da história o que lhe é dado colher do aspecto da cena, da aparência e da fala das pessoas. Isso não acontece com frequência na ficção, a não ser em peças curtas, em pequenos *contes*. (LUBBOCK, 1976, p. 92).

Em contos como “Dois homens”, temos o contato direto com as ações das personagens: o narrador apenas mostra os gestos e trejeitos das personagens, dando-nos a impressão de que estamos diante de um palco. Nesses momentos, a função do narrador é de meramente mostrar o que se desenrola na história, sem ele mesmo saber o que se passa ou o que poderá acontecer com as personagens. É o que afirma, ainda, Lubbock: “No drama verdadeiro ninguém *relata* a cena; ela *aparece*, é constituída pelo aspecto da ocasião, pelas falas e pelo procedimento das pessoas” (1976, p.161).²⁰

O que confere, então, um ritmo na narrativa, é a justa medida em que o escritor lança mão dos recursos de cena e sumário. Para podermos entender como isso acontece, é preciso lembrar que

a principal virtude do *médium* narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário; poder-se-ia arriscar, ainda, a vaga generalização de que a ficção moderna é caracterizada por ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração. Porém, mesmo a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas, e mesmo a mais concreta das cenas exigirá a exposição de algum material sumário. (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Até mesmo pela extensão dos contos analisados nesta dissertação, a preferência pelo uso da cena por parte de Luiz Vilela dá à sua narrativa a proximidade dos fatos narrados ao momento em que se lê a história.

O desenvolvimento da técnica de Luiz Vilela é a busca de um modo preciso e adequado. Essa busca por um modelo adequado de escrita dá ao escritor a sua característica própria, tal como afirma Lubbock: “[o] modo fácil não é modo nenhum; o único modo é

²⁰ Grifos de Lubbock.

aquele pelo que se tira o máximo proveito da história que deve ser contada, e nunca se tirou o máximo de uma história senão por um método escolhido e disciplinado” (LUBBOCK, 1976, p. 162).

Ao observamos os recursos que o escritor usa na criação dos seus contos, pode-se observar como Luiz Vilela desenvolve a sua técnica de escrita, estabelecendo um método que leva sua narrativa a um modelo breve e conciso. Outros recursos também são usados para que o escritor consiga chegar ao modelo breve e conciso, tais como a pontuação e a exigüidade de adjetivos. Vamos à análise dos contos, para examinar os aspectos elencados.

2. OS MENORES CONTOS DE LUIZ VILELA

Seus contos [de Luiz Vilela] são enxutos,
precisos e descarnados, mas trazem o
calor de coisa viva, pois foram escritos
honestamente sobre seres humanos.
Miguel Sanches Neto

Para falarmos dos contos elencados para análise nesta dissertação, precisamos primeiro falar da temática dos contos de Luiz Vilela. Ao procurar escrever de uma maneira breve e concisa, o contista mineiro procura estabelecer uma análise profunda dos dramas de suas personagens. Essa análise profunda nos é fundamentada pelo recorte que o escritor faz do cotidiano, através da prosa simples e despojada, tal como atesta Gilda Bittencourt:

essa [...] prosa simples e despojada pode ser encontrada em contos de temática diversa, que tratam de questões essenciais da vida e dos relacionamentos interpessoais, abordados através de situações corriqueiras do cotidiano. Ao retratá-las, o autor mineiro vale-se, sobretudo, dos diálogos banais, mas que trazem à baila, temas mais profundos como o tédio da vida, a crise e o esgotamento de uma relação amorosa, o medo da solidão, a alienação social, o artificialismo das relações humanas, a decrepitude e o abandono dos velhos, a constatação da irreversibilidade do tempo, entre outros. (BITTENCOURT, 2003, p. 156).

Luiz Vilela é um escritor que se debruça sobre os pequenos dramas de suas personagens, mas que demonstram uma profundidade imensa, coisa que conseguimos perceber através do olhar direto sobre eles.

Em três dos oito contos focalizados nesta dissertação, encontramos o tema da morte. Célia Tamura, em sua tese de mestrado, *A “pornografia da morte” e os contos de Luiz Vilela*, afirma:

[o] tema da morte é bastante forte e visível no autor mineiro, com diversos contos nos quais há referência à perplexidade do homem que presencia a morte dos outros, ou à aprendizagem adquirida a partir dessa experiência, entre outros sentimentos. Aborda-se a morte em sua banalização, pois os mecanismos que cercam o tema foram incorporados ao inconsciente coletivo, não provocando maiores preocupações, ou curiosidades quanto à origem de nossa maneira de encarar a morte. (TAMURA, 2006, p. 113).

Outros temas também aparecem em mais de um conto, tais como situações envolvendo crianças e adolescentes. O que chama a atenção sobre esses contos, na sua maioria, é o ponto forte da ficção vileliana: a impossibilidade da comunicação humana.

2.1. Lembrança

No conto “Lembrança”, Luiz Vilela relata as impressões do narrador sobre as lembranças que tem do avô, que se suicidou. A causa do suicídio do velho não é revelada e isso é o que mais intriga o narrador. Só no penúltimo parágrafo do conto é que sabemos que o velho se suicidou, ou seja, temos o clímax misturado com o desfecho. A forma como Vilela trabalha a narrativa, transforma a narração em uma espécie de desabafo do narrador. Quanto à estrutura da narrativa, o conto segue uma sucessão linear de acontecimentos. Isso faz com que o leitor não tenha noção do final.

Eis o conto na íntegra:

(01) Lembro-me de que ele só usava camisas brancas. Era um velho limpo, e eu gostava dele por isso. Eu gostava dele por isso. Eu conhecia outros velhos, e eles não eram limpos. Além disso, eram chatos. Meu avô não era chato. Ele não incomodava ninguém. Nem os de casa ele incomodava. Ele quase não falava. Não pedia as coisas a ninguém. Nem uma travessa de comida na mesa ele gostava de pedir. Seus gestos eram firmes e suaves, e quando ele andava, não fazia barulho.

(02) Ficava no quartinho dos fundos, e havia sempre tanta gente e tanto movimento na casa, que às vezes até se esqueciam da existência dele. De tarde costumava sair para dar uma volta. Ia até a praça da matriz que era perto. Estava com setenta anos e dizia que suas pernas estavam ficando fracas. Levava-me sempre com ele. Conversávamos. Não era sobre muita coisa. Não era muita coisa a conversa. Mas isso não tinha importância. O que gostávamos era de estar juntos.

(03) Lembro-me de que uma vez ele apontou para o céu e disse: “olha”. Eu olhei. Era um bando de pombos e nós ficamos muito tempo olhando. Depois ele voltou-se para mim e sorriu. Mas não disse nada. Outra vez eu corri até o fim da praça e lá de longe olhei para trás. Nessa hora uma faísca riscou o céu. O dia estava escuro e uma ventania agitava as palmeiras. Ele estava sozinho no meio da praça com os braços atrás e a cabeça branca erguida contra o céu. Então pensei que meu avô era maior que a tempestade.

(04) Eu ainda era pequeno mas sabia que ele tinha vivido e sofrido muita coisa. Sabia que cedo ainda a mulher o abandonara. Sabia que ele tinha visto mais de um filho morrer. Que tinha sido pobre e depois rico e depois pobre de novo. Que durante sua vida uma porção de gente o havia traído e ofendido e logrado. Mas ele nunca falava disso. Nunca o vi queixar-se de qualquer coisa. Também nunca o vi falar mal de alguém. As pessoas diziam que ele era um velho muito distinto.

(05) Nunca pude esquecer sua morte. Eu o vi mas na hora não entendi tudo. Eu só vi o sangue. Tinha sangue por toda parte. O lençol estava vermelho. Tinha uma poça no chão. Tinha sangue até na parede. Nunca tinha visto tanto sangue. Nunca pensara que uma pessoa se cortando pudesse sair tanto sangue assim. Ele estava na cama e tinha uma faca enterrada no peito. Seu rosto eu não vi. Depois soube que tinha cortado os pulsos e aí cortado o pescoço e então enterrado a faca. Não sei como deu tempo de ele fazer isso tudo mas o fato é que ele fez. Tudo isso. Como eu não sei. Nem por quê.

(06) No dia seguinte ainda tornei a ver sua camisa perto da lavanderia e pensei que mesmo que ela fosse lavada milhares de vezes nunca mais poderia ficar branca. Foi o único dia em que não o vi limpo. Se bem que sangue não fosse sujeira. Não era. Era diferente (VILELA, 1980, p.7-8).²¹

²¹ Para fins de referência optamos, pela enumeração dos parágrafos, ao transcrever o conto na íntegra.

Os períodos são curtos, aproximando-se dos aspectos mais simples da oralidade, outro recurso marcante no escritor. Tomemos como base o primeiro parágrafo do conto para analisarmos alguns aspectos dessa oralidade.

As frases curtas e desprovidas de adjetivação colocam o narrador em uma posição muito próxima de um possível ouvinte. O ritmo dessa narração com frases curtas cria uma atmosfera de informalidade, pois se tem a impressão de que o narrador está em estado puro de emoção. Outro aspecto que se pode observar é a ênfase dada quanto à maneira que o avô tinha de não incomodar ninguém: “Ele não incomodava ninguém. Nem os de casa ele incomodava”.

A adjetivação é usada com parcimônia nesse primeiro parágrafo, assim como em todo o conto. Os que aparecem estão ali para simplesmente marcar uma necessidade de informação sobre o comportamento do velho e do relacionamento dele com os outros familiares: “Lembro-me de que ele só usava camisas brancas. Era um velho limpo, e eu gostava dele por isso”. Ao usar o adjetivo “chato” para se referir a outros velhos, ele está afirmando uma qualidade no seu avô e negando-a em outros: “Além disso [outros velhos] eram chatos. Meu avô não era chato.”

Dessa forma, a narrativa vai sendo montada por meio de um recurso de economia de expressão que em nenhum momento prejudica o ambiente de reminiscências do narrador. A figura do avô é construída objetivamente, mesmo que o narrador mostre que não se lembra muito bem de alguns aspectos. Essa objetividade na construção da personagem liga a idéia de simplicidade dos atos do velho com a exatidão das palavras: “Seus gestos eram firmes e suaves, e quando ele andava, não fazia barulho”.

Para Calvino, como já se falou nesse trabalho, o “êxito do escritor está na felicidade da expressão verbal”, na “procura do *mot juste*”, da frase em que “todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado” (CALVINO, 1990, p. 61). No conto de Vilela não há nada sobrando e nada faltando. Percebe-se assim que ele consegue o êxito da expressão verbal ao aliar à escrita o sentido de movimento que há no conto. Como podemos verificar na seqüência do texto.

No segundo parágrafo do conto, percebemos que os períodos se tornam um pouco mais longos, mas, mesmo assim, sem muita complexidade. Nesse segundo parágrafo há uma dinâmica mais acentuada: a descrição dos passeios do velho e de como a presença dele era pouco notada pelos demais da família, quebra o ritmo mais ou menos estanque das descrições do primeiro parágrafo. Essa dinâmica é conseguida pelas frases um pouco mais longas, denotando assim um recurso poético: a dinâmica de movimento do velho é acompanhada pela

extensão um pouco maior dos períodos. O resultado conseguido por essa dinâmica está na adequação das palavras, assim como explica Leyla Perrone-Moisés:

[a] adequação das palavras às coisas também é um valor perseguido de longa data. O sofista Protágoras, conforme diz Sócrates no *Fedro* de Platão, defendia a *orthoépia*, a capacidade de encontrar as palavras exatas para o que se quer exprimir. No idealismo platônico, a palavra exata seria a mais próxima da Idéia, e a palavra escrita era desvalorizada como simulacro. Para o aristotélico Teofrasto, o *prépon*, coerência do estilo como o conteúdo, era uma das virtudes do discurso. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.157).

Ainda diz Perrone-Moisés, “neles, a exatidão está frequentemente aliada à clareza da visão comunicada. A exatidão para os modernos é habilidade verbal na recriação do mundo, e não uma adequação essencial ao real ou a um sentido prévio” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 158).

Embora possa parecer muito singela a narração do conto de Vilela, trata-se da narrativa de reminiscências de uma personagem aparentemente muito jovem, pois as frases curtas e a seleção vocabular mostram certa imaturidade, ou certo titubeio ao narrar. A habilidade verbal que Vilela emprega nesse conto pode ser verificada na escolha da mescla de frases curtas com frases um pouco mais extensas. A construção do conto é feita praticamente por períodos simples e períodos compostos por coordenação, o que cria a possibilidade de se aproximar bastante da narrativa oral. Também já dissemos que se tem a impressão de alguém muito jovem e tomado de uma emoção ao narrar.

É justamente onde podemos ver a capacidade do escritor de tornar literária uma narrativa muito simples. É o que diz Cortázar: “[p]arece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito” (CORTÁZAR, 1974, p. 154)²². Embora o tema não seja corriqueiro, o suicídio sem aparente explicação, a forma como Vilela conduz a narrativa é simples, direta, como se o narrador estivesse ao nosso lado, contando sua história.

Na seqüência do conto, o narrador continua a contar suas lembranças. No quinto parágrafo, o narrador refere-se ao suicídio do avô. Pode-se perceber que nesse parágrafo os períodos voltam a ser menos extensos. Aqui é descrito o espaço onde foi encontrado o corpo do velho. As frases que descrevem o espaço onde estava o corpo, por serem formadas por períodos simples e curtos, dão à narrativa uma espécie de *flashes* fotográficos: “Eu só vi o sangue. Tinha sangue por todo lado. O lençol estava vermelho. Tinha uma poça no chão.

²² Grifo de Cortázar.

Tinha sangue até na parede”. O recurso leva ao resultado da apreensão de imagens superpostas, como se fossem *slides* projetados numa tela.

Nesse trecho podemos observar como Vilela usa o critério de “cena” e “sumário” na justa medida em sua narração. A maneira como narrador descreve o ambiente onde fora encontrado o corpo do avô, dá-nos a impressão de que estamos vivenciando esse momento, apesar de ser uma passagem ocorrida no passado e que agora está sendo narrada no presente. O outro recurso, “sumário”, também é usado como forma de dosar a narrativa. Para Reuter, “os ‘sumários’ representam, antes de tudo, o modo de ‘contar’. Apresentam, de fato, uma clara tendência para o resumo e se caracterizam por uma visualização menor” (REUTER, 2002, p. 61).

Ao dosar “cenas” e “sumários”, Vilela imprime ritmos diferentes na narrativa, como percebemos na passagem do quarto para o quinto parágrafo do conto. Este parágrafo começa com o narrador dizendo que nunca pode esquecer a morte do avô. Os três primeiros parágrafos constituem um sumário: “Nunca pude esquecer sua morte. Eu o vi, mas na hora não entendi tudo. Só o sangue”. Disso em diante, temos a descrição do ambiente onde estava o corpo do velho e as impressões do narrador quanto à cena.

As frases um pouco mais extensas dão a impressão de um movimento, pois quebra o impacto produzido pela descrição dos períodos anteriores. Nas frases finais há uma espécie de brusquidão no ritmo: “Tudo isso. Como, eu não sei. Nem por quê”. Nesse parágrafo, encontramos ritmos diferentes, de acordo com as misturas da descrição e das impressões do narrador.

A intensidade e a tensão do conto se percebem nas nuances das frases e do ritmo imprimido na variação dos períodos. Mesmo a trama da narrativa não sendo tão densa, os elementos presentes qualificam-no como um conto capaz de prender a atenção do leitor pela brevidade e concisão, dando ao texto a qualidade da exatidão.

Luiz Vilela consegue dar a uma narrativa com menos de quinhentas palavras, despojada de malabarismos sintáticos, um verdadeiro arcabouço de significados. Os recursos sintáticos aplicados na construção da narrativa são essenciais para isso, assim como ele consegue criar a imagem do velho avô através da descrição dos seus atos, não lhe atribuindo qualidades. Quando as qualidades lhe são atribuídas, como já afirmamos, são mais para negá-las em outros personagens, e assim reafirmá-las na figura do velho.

Outro aspecto importante a ser observado é a “quase-ausência” de diálogos no conto. Aparece na forma de discurso direto no terceiro parágrafo: “Lembro-me de que uma vez ele apontou para o céu e disse: ‘Olha’”. Esta passagem é a única em que aparece uma fala

do velho, direta ou indiretamente. Com isso, tudo o que podemos apreender da personagem são as impressões deixadas pelo narrador.

Na maioria dos contos de Luiz Vilela, o final fica como se fosse uma incógnita, proporcionando várias possibilidades de interpretação. A incógnita é a causa, ou as causas, que levaram ao suicídio do velho. O que ele, narrador, pretende é manter na memória a imagem da limpeza que o avô tinha, que nem mesmo o sangue derramado no suicídio foi capaz de manchar. Não podemos afirmar com toda certeza que em “Lembrança” o segredo a ser revelado sejam as causas que teriam levado o velho ao suicídio. Poucos indícios são deixados pelo narrador, mas no quarto parágrafo o narrador registra informações sobre o passado do velho que podem jogar um pouco de luz sobre o mistério do suicídio.

Tem-se a impressão de que o narrador-personagem é muito jovem, pelas marcas lingüísticas. Pode-se chegar à conclusão de que a incerteza quanto aos motivos do suicídio do avô se deva a essa pouca idade, mas no parágrafo citado, o narrador faz um histórico dos sofrimentos que o velho tivera no passado, e que suportara calado, sem se queixar a ninguém. Diante dessas razões, o narrador poderia encontrar pelo menos uma, ou todas, para se compreender a causa, ou as causas, do suicídio.

Podemos verificar, nesse parágrafo do conto, uma reiteração de idéias, principalmente aquelas relacionadas com os reveses do velho, na repetição da conjunção “e”, que reforçam mais ainda as ações: “Que tinha sido pobre e depois rico e depois pobre de novo. Que durante sua vida uma porção de gente o havia traído e ofendido e logrado.” Reforçadas essas idéias, o aspecto psicológico da personagem é realçado, pois, como o próprio narrador diz, o velho nada falava sobre as dificuldades enfrentadas. Isso evidencia os vários motivos que o levariam ao suicídio. Assim, poder-se-ia concluir que isso seria a história cifrada à qual se refere Ricardo Piglia.

Passemos então à análise da focalização da narração do conto. E recorremos a Todorov para embasar essa análise;

[L]endo uma obra de ficção, não temos uma percepção direta dos acontecimentos que descreve. Ao mesmo tempo que estes acontecimentos, percebemos, embora de uma maneira diferente, a percepção que dele possui aquele que os narra. É aos diferentes tipos de percepção, reconhecíveis na narrativa, que nos referimos de *aspectos* da narrativa (*tomando* esta palavra em uma acepção mais próxima de seu sentido etimológico, isto é, “olhar”). Mais precisamente, o aspecto reflete a relação em um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre o personagem e o narrador. (TODOROV, 1973, p. 236).²³

²³ Grifos de Todorov.

O narrador desse conto narra as lembranças que tem do avô, e é marcado pelas impressões que tinha da limpeza da roupa do velho. O narrador é homodiegético e centra sua narração na personagem do avô. Podemos encontrar algumas dificuldades na análise desse tipo de narração, pois nos chega somente as impressões que o narrador tem dos acontecimentos; e como vimos, suas lembranças dos fatos não são tão nítidas assim. Tal como diz Todorov, não temos uma percepção direta dos acontecimentos, pois dependemos da percepção que o narrador tem dos fatos, sempre parcelar.

Assim, o narrador homodiegético, tal como consta no *Dicionário de Narratologia*,

é a entidade que veicula informações advinda da sua própria experiência diegética; quer isso dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de um tal conhecimento directo. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central. (REIS & LOPES, 2002, p. 265).

No conto em questão, a perspectiva não está no narrador, mas em outra personagem. Mesmo participando da história, o narrador não tem domínio sobre todos os fatos ocorridos no passado da personagem por ele focalizada. O fato é totalmente compreensível pelo fato de a narração ser feita após muito tempo passado dos acontecimentos; ou mesmo, como no caso do narrador de “Lembrança”, o narrador ser muito jovem na época das ocorrências.

Nessa perspectiva, na tentativa de decifarmos o relato secreto do conto, tal como afirma Piglia, precisamos recorrer às nossas impressões retiradas do texto. Se o narrador não entende os motivos que levaram o avô ao suicídio, o leitor encontra algumas pistas deixadas no texto. Vale mais uma vez recorrer a Todorov: “Ao mesmo tempo que estes acontecimentos, percebemos, embora de uma maneira diferente, a percepção que dele possui aquele que os narra.” (TODOROV, 1973, p. 240).

Os recursos empregados pelo autor na construção do conto “Lembrança” não deixam dúvidas quanto à sua habilidade de conciliar a estrutura ao tema da narrativa. Desde a escolha vocabular, a estrutura sintática, o foco e a perspectiva narrativa, até mesmo a “quase-ausência” de diálogos, dão ao conto grandiosidade. Não apenas os aspectos narrativos, mas também a profundidade humana que contém, que verificamos com mais calma no terceiro capítulo desta dissertação.

2.2. A única alegria

O conto tem como enredo a relação de um surdo-mudo, Bebeto, com dois adolescentes: o narrador e Marilu. A personagem Bebeto tem como atividade fazer flores de papel que, segundo ele mesmo, eram a sua única alegria. Eis o conto:

(01) De dia o silêncio da casa inteira concentrava-se no quarto do surdo mudo Bebeto: parando de cortar uma folha de papel, ele o escutava, de olhos no ar.

(02) Na mesa, flores de papel crepom: brancas, vermelhas, amarelas; e pacotes de papel, arame, tesoura, alicate, martelo.

(03) As visitas diziam que as flores eram bonitas: bo-ni-tas, falavam, destacando as sílabas nos lábios para ele entender; sacudia a cabeça, afirmando que entendera, e dava uma risada, que fazia as crianças se agarrarem à saia da mãe cheias de medo. Procurava cativá-las com gestos carinhosos; a criança piscava de susto, olhos arregalados. A mãe explicava que ela estava doente, por isso é que estava enjoada assim. Num minuto Bebeto fazia uma florzinha, que dava à criança: ela se escondia atrás da mãe, que então pegava o presente, explicando que depois daria ao filho e que ele ia achar muito bom. Na saída, a última tentativa: Bebeto abanava a mão – a criança virava a cara depressa.

(04) Vivia de suas flores, que vendia para a igreja, para o clube, e particulares. Todo mundo na cidade conhecia as flores de Bebeto.

(05) O dia que dava vontade, Marilu e eu o ajudávamos, sentados na beirada da grande mesa. Conversávamos, às vezes ríamos dele por causa de seu modo ruidoso de respirar; o rosto desconfiado indagava, mentíamos explicando que era assunto fora dali, um assunto engraçado. Um dia saiu correndo atrás de nós com a tesoura, querendo matar. No outro dia, uma hora em que ele não estava, fomos ao quarto e destruímos suas flores.

(06) Ficou de mal, virava a cabeça ao cruzar conosco. Eu via seu canivete enorme, pendurado no chaveiro: com aquele canivete prometera me capar. Espreitava seu quarto, à espera de um momento em que ele não estivesse, para tornar a destruir suas flores – e um dia vi Marilu com ele, Bebeto passando as mãos dos seios dela, os seios adolescentes que eu tanto cobiçava.

(07) Nada foi melhor para mim do que ver sua cara o dia em que Marilu levou em casa o primeiro namorado, um rapaz magrinho, colega de ginásio. Na roda de pessoas na sala, Bebeto não despregava os olhos dos dois, de mãos dadas no sofá: aqueles olhares e sorrisos deviam cortar seu coração. “Você nunca mais passará a mão nos seios de Marilu.”

(08) Nunca mais: ao escutar aquele silêncio tão grande, Vovó, que conhecia os silêncios e os ruídos de cada quarto, soube que a desgraça havia entrado na casa – Bebeto estendido na cama, de olhos vidrados, o copo de veneno na mesinha e um único bilhete: “Quero o caixão cheio de minhas flores, que foram a única alegria de minha vida.”

(09) Onde já se viu enfeitar um morto com flores de papel? – disseram, e não atenderam seu último desejo: rosas cobriram-lhe o corpo, perfumando a sala.

(10) Escritos o nome e data do morto no cimento fresco, as pessoas começaram a deixar o cemitério. Quando não havia mais ninguém, corri lá, e tirando de dentro do paletó uma de suas flores de papel, coloquei-a na sepultura. (VILELA, 1984, p. 71-72).

Como percebemos, o conto é narrado por uma das personagens que centraliza totalmente sua narração sobre outra personagem, o surdo-mudo Bebeto. O narrador se inclui na narração no quinto parágrafo, ou seja, já na metade da narração; trata-se de um narrador homodiegético. Até então ele diz como vive e do que vive o surdo-mudo, assim como se

relaciona com as demais pessoas. Não fica bem explícito qual é o grau de parentesco entre os três personagens (o narrador, Bebeto e Marilu), pois em nenhum momento o narrador diz algo relacionado a essa questão. O que fica claro é que eles moram na mesma casa, pelo menos Bebeto e o narrador, pela referência feita à “Vovó”, no oitavo parágrafo. Isso parece não ser muito importante para o enredo, pois o que importa mesmo é a relação que existe entre as três personagens.

No quinto parágrafo, quando temos a noção de que o narrador é também personagem, verifica-se que existe uma tensão entre eles: o narrador e Marilu faziam troça do surdo-mudo e dissimulavam; ele corria atrás deles com uma tesoura, querendo matá-los; os dois destruíam os trabalhos de Bebeto. A partir de então um novo dado confere densidade à narrativa, quando o narrador flagra a personagem Bebeto passando as mãos nos seios de Marilu, e ele, narrador, confessa nutrir uma atração sexual pela adolescente.

Podemos dividir o conto em duas partes, sendo a primeira até o quarto parágrafo, e a segunda a partir do quinto. Na primeira, temos, por parte do narrador, a apresentação da personagem Bebeto, centro da narrativa; na segunda, há o enfoque na relação das personagens e o desfecho fatídico, com o suicídio do surdo-mudo.

O tema suicídio aparece nesse outro conto de Vilela; ao contrário do conto “Lembrança”, o motivo do suicídio em “A única alegria” é conhecido pelo leitor. As causas que levam Bebeto ao suicídio seria o fato de Marilu ter arrumado um namorado. Segundo o narrador, o fato do surdo-mudo presenciar o namoro de Marilu com o colega de ginásio devia “cortar seu coração”. A situação aflitiva da personagem era vista com gozação pelo narrador, uma forma de vingança pelo medo de ser castrado pelo canivete do outro.

Junto com o corpo, um pedido de que seu caixão seja coberto por sua flores de papel, a “única alegria” da sua vida. A cena não é seguida de comoção, pois o parágrafo seguinte é introduzido pela recusa de se realizar o desejo do morto.

Nos contos “Lembrança” e “A única alegria”, percebemos que a reação com relação à morte tem dois desdobramentos: no primeiro caso, do conto “Lembrança”, a imagem do avô morto tem o estigma de ter sido a primeira vez que o narrador tinha visto o avô sujo. No conto “A única alegria”, há uma indiferença em relação ao pedido do morto. Parte do desejo do falecido é realizada quando o narrador coloca uma flor de papel sobre o túmulo. Esse ato do narrador talvez esteja ligado ao remorso, pois sentira satisfação ao ver o sofrimento de Bebeto quando via Marilu com o namorado.

Nesse conto encontramos, assim como em “Lembrança, uma estrutura clássica da narrativa, onde “há uma transformação de um *estado* (inicial) em outro *estado*”²⁴ (final)” (REUTER, 2002, p. 36)²⁵. Tentemos colocar isso dentro do esquema canônico da narrativa. Vejamos o quadro a seguir:

Figura 1

<i>Estado Inicial</i>	<i>Complicação</i> ou <i>Força perturbadora</i>	<i>Dinâmica</i>	<i>Resolução</i> ou <i>Força Equilibradora</i>	<i>Estado Final</i>
Bebeto, surdo-mudo, ganha a vida fazendo flores de papel. Tem sempre a ajuda do narrador e de Marilu.	O narrador flagra Bebeto passando a mão nos seios de Marilu. Marilu arruma um namorado. Bebeto parece sofrer com a situação. O narrador sente prazer em ver o sofrimento do surdo-mudo.	Bebeto se suicida. Deixa bilhete escrito pedindo para que seu caixão seja coberto por suas flores de papel, a sua única alegria.	O desejo de ser enterrado com suas flores não é atendido.	Bebeto é enterrado. O narrador deixa uma flor de papel sobre o túmulo.

figura 1 – As partes sequenciais do conto “A única alegria”

(Modelo: REUTER, 2002, p.36)

Apesar de usar o esquema canônico em “A única alegria”, Vilela o faz de acordo com sua maneira peculiar de escrita. Como já dissemos, percebe-se o conto dividido em duas partes bem nítidas, inclusive só se tem a noção de que o narrador é homodiegético na metade do conto. Nos dois primeiros parágrafos, curtos, ele já situa para o leitor que durante o dia a casa ficava em silêncio, e que este silêncio se concentrava no quarto do surdo-mudo Bebeto.

No terceiro parágrafo, o mais longo do conto, toma-se ciência de que o rapaz faz flores de papel e que esse é o seu ganha-pão. Essa descrição é feita através de discursos indiretos e diretos, tal como no primeiro período do parágrafo: “As visitas diziam que as flores eram muito bonitas: bo-ni-tas, falavam, destacando as sílabas nos lábios para ele entender; sacudia a cabeça, afirmando que entendera, e dava uma risada, que fazia as crianças se agarrarem às saias da mãe cheias de medo.”

Cada detalhe na escrita do conto de Vilela não pode ser desprezado, como, por exemplo, a transcrição da soletração para facilitar o entendimento por parte do surdo-mudo. A sequência do parágrafo mostra como Bebeto tentava quebrar a barreira do medo das crianças

²⁴ Grifos de Reuter.

²⁵ “Alguns teóricos — particularmente Adam, Greimas e sobretudo Larivaille — tentaram resumir todas as intrigas em um modelo mais abstrato e mais simples. O modelo mais conhecido e mais divulgado é o *esquema canônico da narrativa* ou *esquema quinário* (por causa de suas cinco “etapas”) (REUTER, 2002, p.36).

em relação a ele, fazendo pequenas flores para presenteá-las e agradá-las. O intento não se realizava, mas ele não se aborrecia, e acenava às crianças quando elas saíam.

O próximo parágrafo do conto é bem curto. Em dois períodos o narrador informa que Beбето confecciona flores de papel, que vive disso e que todo mundo na cidade conhece o seu ofício. Apesar de retratar um surdo-mudo, o autor não o descreve de uma maneira que cause pena ao leitor. A sua maneira de descrever a relação da personagem com as pessoas é tratada de uma maneira realística, principalmente no contato com as crianças, pois assim procedem diante de cenas como essa.

A personagem não tem sua personalidade e seu aspecto físico criados por adjetivos. O único qualificativo que é usado para designar a figura criada pelo narrador é a sua situação de surdo-mudo. Os traços de personalidade e comportamento do surdo-mudo vão sendo criados pelas suas atitudes. Não há a necessidade, por exemplo, de dizer que ele era “pessoa totalmente compreensiva e atenciosa com as crianças”. Os adjetivos “compreensivo” e “atencioso” são construídos através dos atos e situações descritos pelo narrador. Vejamos, por exemplo, o que diz Massaud Moisés:

a densidade do conto dessemelha-se da que sabemos existente na obra de um Joyce ou de um Proust. Trata-se mais de uma densidade atmosférica ou poética que da densidade resultante do acúmulo compacto de minudências. Tudo se passa como se, no aparente gratuito das narrativas, ou no ar de “histórias de exemplo”, a densidade se concentrasse na moral da história ou na realidade psicológica ou ideológica que o escritor alcança esclarecer na sua intuição. Densidade resultante mais da totalidade que das minúcias, parece conciliar a sucessão veloz das páginas com a impressão da surpresa que o desvelamentos de novos (velhos) aspectos do cotidiano deixaria no espírito do leitor (MOISÉS, 2005, p. 98).

Também não podemos esquecer que nada em um conto pode ser desprezado. Se Vilela, nesse trecho do conto faz referências ao modo compreensível e atencioso da personagem, isso estará ligado com os acontecimentos futuros da narração.

A imagem complacente e compreensiva criada pelo autor muda já no parágrafo seguinte. A personagem, diante das gozações do narrador e da personagem Marilu, corre atrás deles com “a tesoura, querendo matar”. A imagem do pacífico dá lugar ao sujeito que reage com ira diante da contrariedade. Nesse ponto, cria-se a tensão do conto, pois a relação entre Beбето, o narrador fica abalada, a ponto deles, narrador e Marilu, destruírem o trabalho do surdo-mudo. No entanto, entre Beбето e Marilu a relação não é tão estremecida assim, pois o narrador o vê passando as mãos nos seios dela.

O cerne do enredo do conto está nessa ligação entre os três personagens. Transparece uma espécie de triângulo emotivo entre eles, que será quebrado com a entrada de

um quarto elemento, o namorado de Marilu. As reações do narrador-personagem e Beбето são diferentes: um compraz-se com a desilusão do outro, rindo por dentro da infelicidade e do desespero aparente do surdo-mudo; o outro acaba se suicidando diante dessa desilusão.

O conto, construído por dez parágrafos, tem o seu momento de maior intensidade em apenas dois parágrafos: o sétimo e o oitavo. Em se tratando de Luiz Vilela e de sua maneira de narrar, pode-se compreender que o autor está preocupado apenas no acontecimento em si, e não nos desdobramentos que isso possa causar, como afirma Cortázar a respeito das idéias de Poe: “Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para a *coisa que ocorre*²⁶ e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...]” (CORTÁZAR, 1974, p. 122-123).

Embora vários elementos concorram, como afirma Nádía Gotlib,

para a criação de um conto, parece que o destino de sucesso ou fiasco depende menos destes elementos que do *modo*²⁷ como são tratados pelo contista. Ou seja: o que decide se um conto é bom ou ruim é o procedimento do autor, e não propriamente este ou aquele elemento isolado. (GOTLIB, 2006, p. 68)

Vilela parece apenas preocupado em narrar sua história, não tendo preocupação de ficar debatendo sobre a dramaticidade ou não dos seus textos. A visão ou não da dramaticidade fica por conta do leitor, pois é justamente aí que se encontra a magnitude de Vilela: conseguir deixar por entre as linhas muitas outras histórias que poderiam ser contadas. O ato do suicídio do surdo-mudo no conto acontece sem referências de dramaticidade. Vejamos como o parágrafo em que isso acontece é construído:

Nunca mais: ao escutar aquele silêncio tão grande, Vovó, que conhecia os silêncios e os ruídos de cada quarto, soube que a desgraça havia entrado na casa — Beбето estendido na cama, de olhos vidrados, o copo de veneno na mesinha e um bilhete: “Quero o caixão cheio de minhas flores, que foram a única alegria de minha vida”. (VILELA, 1984, p. 72).

A expressão temporal “nunca mais” que inicia o parágrafo é a reafirmação do narrador quanto ao fato do surdo-mudo não poder mais passar a mãos nos seios de Marilu. Essa expressão é seguida por dois pontos que introduz o ápice da narrativa: o suicídio de Beбето. Nesse momento é introduzido mais uma personagem, Vovó, aumentando mais ainda a noção do espaço em que se desenrola a narrativa: trata-se da casa de uma senhora. A personagem da avó do narrador não havia sido citado ainda em nenhum momento anterior ao fato, assim como também aparecerá posteriormente; apenas um coadjuvante. Mas o

²⁶ Grifos de Cortázar.

²⁷ Grifos de Gotlib.

surgimento dessa nova personagem é essencial para criar a dramaticidade, aparentemente inexistente, que só se pode perceber pelos não-ditos do texto.

A informação do narrador é de que a velha conhecia todos os silêncios e ruídos da casa. A dramaticidade criada está justamente nesse ponto: a velha “escuta o silêncio” e pressente que a “desgraça havia entrado na casa”. A seqüência não é marcada pelo tumulto, pois o autor optou por um travessão para introduzir a cena do suicídio: o corpo estendido, o copo de veneno e o bilhete deixado com o último desejo do morto.

Poderíamos, talvez movidos por uma ingenuidade, perguntar como reagiram os personagens envolvidos na história, Marilu por exemplo. Afinal de contas, o suicídio da personagem Bebeto estaria relacionado a ela. Mas o que importa para Vilela é o recorte que ele faz do acontecimento. Os desdobramentos do caso, as indignações com o destino não são levados em conta: quer se contar um fato e isso é feito. O narrador, que faz parte da história, também não se manifesta, a não ser mostrar um pouco de dignidade ao atender em partes o desejo do falecido. Espera todos saírem do enterro para poder, num gesto tímido, realizar parte do desejo do outro personagem.

O “eu” existente no conto passa por uma transformação: no primeiro momento, tem autonomia, age por vontade própria, é dono dos seus atos; a partir do momento do suicídio do surdo-mudo, ele se cala, age por impulso. Escrevemos aqui que o conto é dividido em duas partes, sendo a primeira uma espécie de montagem do cenário, e a segunda, a encenação. Já o narrador-personagem pode ter seu trajeto no conto dividido em três momentos.

Num primeiro momento esse “eu” não aparece, apenas focaliza a outra personagem, que hierarquicamente é mais importante; no segundo momento o “eu” se sobressai, se iguala ao outro; na terceira parte, ele quase desaparece, ficando à sombra do outro. O narrador é levado ao silêncio, porque o silenciamento é o que importa no conto.

A personagem central da história é um surdo-mudo, logo seu mundo é rodeado pelo silêncio. Logo no início do texto, o narrador diz que “o silêncio da casa inteira concentrava-se no quarto do surdo-mudo Bebeto [...], ele o escutava [o silêncio], de olhos no ar”. No oitavo parágrafo, a avó, que conhecia os “silêncios da casa”, “escuta ‘aquele silêncio tão grande’”. Nos nichos desses “silêncios” é que se desenvolve a narrativa do conto, criando assim as possibilidades de outras histórias.

Como diz Piglia, “[a] verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de intersecção que permite entrar em outro tema.” (PIGLIA, 2004, p.112). Como veremos nos contos “Ao nascer

do dia” e “Dois homens”, as personagens de Vilela sempre estão envoltas numa impossibilidade de comunicação; embora em “A única alegria”, impulsionados pelo silêncio e pelos acontecimentos dele decorrentes, as personagens se assemelham a meros figurantes que se submetem ao silêncio. Assim, são poucas as alegrias, ou ela é única.

2.3. Dois homens

O conto gira em torno de uma cena que não se desenvolve. Numa mesa de um bar, estão dois homens: um mais jovem e outro mais velho; não há diálogos entre eles.

(01) Os dois homens estão sentados à mesa do bar. O mais novo deve ter uns trinta anos, é gordo, cabelo cortado baixo, camisa esporte. O outro, já velho, de cabeça branca, é magro e está de terno e gravata. Olhando bem, vê-se que têm traços comuns: devem ser pai e filho. Estão sentados um frente ao outro. Na mesa, forrada de branco, há uma garrafa de cerveja vazia, copos vazios, e pratinhos sujos com talheres e guardanapos de papel embolados. Acabaram de comer há algum tempo. Depois disso devem ter palitado os dentes, o velho ocultando educadamente o palito com a outra mão, ou então, não tendo dentes, ficado a observar o filho palitando sem o recato com que ele o teria feito; mas isso ele teria apenas observado, sem fazer qualquer reflexão, como, por exemplo, que os tempos mudaram e os costumes do seu filho não são mais os seus, e que ele está velho; não, ele não tem o ar melancólico de quem tivesse pensado essas coisas ou outras semelhantes que tivessem como causa o filho à sua frente; ele teria apenas observado, apenas olhado, como agora olha na direção da porta de entrada no bar sem que pareça estar pensando nela; na verdade é difícil imaginar o que ele está pensando, pois parece não estar pensando em nada — parece não estar olhando para coisa alguma, apenas os seus olhos estão abertos e o seu rosto está voltado na direção da porta, mas não parece haver nada ligando-o à porta ou à outra coisa fora a porta. Há algum tempo já que ele está assim, imóvel, sem fazer qualquer gesto, sem nada nele que se mexa. Em frente, o filho, que depois de palitar e largar o palito no pratinho deve ter firmado o cotovelo na mesa segurando o queixo com a mão espalmada, e assim está até agora; é uma posição que se diria de cansaço ou tristeza, mas o rosto não expressa nem uma coisa nem outra; como o do velho, seu rosto não expressa nada e ele também parece não estar olhando para nada. Há talvez uns quinze minutos já que os dois estão assim, sentados um frente ao outro sem dizer nada e sem fazer nada. Sob a luz clara do bar, entre outras mesas cheias de gente, conversas, ruídos, dão a impressão de dois objetos, sem nenhuma relação entre si e com o mundo ao redor, e que se acham ali por mero acaso, e que serão recolhidos com a garrafa, os copos e os pratinhos pelas mãos ágeis do garçom, que não vendo neles qualquer utilidade os lançará ao lixo. (VILELA, 1980, p. 53)

Há, no conto acima, uma aparente incomunicabilidade entre as duas personagens. O narrador não explicita, até por não saber realmente o que acontece com os dois sujeitos sentados frente a frente na mesa do bar. Em todo o conto, constituído por apenas um parágrafo, é marcado por deduções feitas pelo narrador, apenas conjecturas sobre o que se passa entre os personagens.

Ele se limita à observação no presente, não tendo conhecimento do que aconteceu antes e do que poderá acontecer depois. Apenas limita-se a imaginar o que teria acontecido antes, ou seja, os gestos característicos de alguém que se alimenta em um bar: comer, beber e depois palitar os dentes. Mas o que realmente chama a atenção ao narrador é o fato dos dois homens na mesa não conversarem entre si, parecendo dois estranhos. Embora, pela descrição feita do narrador, as personagens tenham a mesma fisionomia, o que leva à afirmação de se tratar de pai e filho.

Como na maioria dos contos de Luiz Vilela, percebemos em “Dois homens” a marca da ruína das relações entre as pessoas. Menos pela falta de comunicação entre os personagens, e mais pela inquietante análise do narrador que reifica o quadro, acrescentando o sentido que imagina ter a cena. Essa ruína da comunicação leva, na visão do narrador, os sujeitos à categoria de objetos. O narrador, no final da narrativa, diz que eles

dão a impressão de dois objetos sem nenhuma relação entre si e o mundo ao redor, e que se acham ali por mero acaso, e que serão recolhidos com a garrafa, os copos e os pratinhos pelas mãos ágeis do garçom, que não vendo neles qualquer utilidade os lançará ao lixo. (VILELA, 1980, p. 53).

Para o garçom, segundo o narrador, os dois homens estão na categoria abaixo das garrafas e dos pratinhos, pois “não vendo neles [os dois homens] qualquer utilidade os lançará ao lixo.”

Aqui, Luiz Vilela trata, por meio de conjecturas, da coisificação do homem diante da impossibilidade de comunicação. Os seres humanos, como os dois sujeitos do conto, são meras figuras em uma encenação que não chega a lugar nenhum. O interesse de se levar uma narrativa dessa natureza ao efeito estético é duplo: ao mesmo tempo em que o escritor lida com uma temática recorrente em sua obra – a falta de comunicação e a alienação humana – também experimenta uma forma de narrar inusitada. Se narrar é uma ação ligada ao passado, aqui entra em jogo não o narrar de algo acontecido, mas uma versão que polemiza com a realidade, alargando a extensão do conceito de ficção. Adorno, ao analisar a posição do narrador no romance contemporâneo, afirma:

[...] a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2003, p. 58).

Assim, esteticamente, o drama presenciado desses dois homens, que se tornam objetos na visão daquele que os circundam, tem uma relevância muito grande para a literatura. A partir das descrições do narrador da impassibilidade dos dois homens sentados à mesa do bar, verificamos a nulidade a que ambos estão sujeitos: “sem nenhuma relação entre si e com o mundo ao redor” (VILELA, 1980, p.53), ao menos durante aquele recorte temporal.

Os dois sujeitos são vistos como se fossem dois autômatos, desprovidos de qualquer vontade, com gestos vazios. Aliás, o narrador não conhece os atos praticados por eles antes desse momento: tudo o que ele descreve, parte de pressuposições. Diante da cena atual, o narrador imagina os gestos que as personagens deveriam ter feito: comer em silêncio, palitar os dentes e limpar a boca com os guardanapos de papel. São gestos que, aparentemente, não teriam importância alguma para a narração, mas servem para supor que a situação dos personagens, no momento atual, deveria estar inalterada desde antes.

Se for a intenção do narrador mostrar que os dois sujeitos não apresentam nenhuma importância, assim ele deve proceder na sua narração. Temos um quadro diante de nós, e não conseguimos apreender muita coisa em relação aos sentimentos das personagens. A análise profunda que conseguimos apreender desse conto é a absoluta incapacidade de comunicação entre os seres humanos. As relações que não se resolvem são pautadas pelos gestos vazios e automáticos dos personagens.

Mais uma vez, vemos em um conto de Luiz Vilela imperar o silêncio. Se ele, o silêncio, não se apresenta na deficiência física do surdo-mudo Beбето em “A única alegria”, aqui ele é sintoma da deficiência nas relações. As pessoas calam-se diante dessa impossibilidade, o que, invariavelmente leva à ruína das relações. Não é necessário muito esforço para entender isso, pois o silêncio total, neste conto, é o maior sinal da coisificação do homem. Wania de Souza Majadas afirma que o silêncio, na obra de Luiz Vilela, “tem caminhos diferentes de uma obra para outra, e no resultado final, estabelece-se uma rede dialógica, sem anúncio. Sob a capa da irreverência, da brincadeira e da ironia, instala-se o sério, o polêmico, e o humor-compassivo, numa visão carnalizada do mundo” (MAJADAS, 2007, p. 135).

Embora não encontremos traços de humor dentro do conto, percebemos a ironia latente na narrativa. Ao serem levadas à condição de objetos sem valor algum, as personagens são ridicularizadas. É onde o silêncio, tal como diz Majadas, instala o sério, aquilo que é preciso ser denunciado, papel que cumprem o autor e sua obra.

Desprovidas da capacidade comunicativa, os seres humanos são reles objetos, sem valia alguma, pois o silêncio dessa falta de comunicação expõe a ruína das relações humanas, tema tão caro à literatura de Vilela, como atesta, ainda, Majadas:

Há muitos caminhos e atalhos que servem de espaço para o essencial diálogo entre palavra e silêncio. É possível que as trincheiras e as fraturas construídas pelas palavras ou pelo silêncio surjam de vários formatos, de espaços vários, de elementos sólidos ou gasosos, de risos ou de lágrimas, de ação progressiva ou regressiva, de posição estática ou de movimentos variados.³ (MAJADAS,2007, p.144).

Estabelecendo um paralelo entre os contos “Dois homens” e “A única alegria”, verificamos que em ambos o silêncio se manifesta de maneiras diversas: em um, o silêncio está vinculado à reificação; noutro conto, o silêncio está ligado à deficiência física, mas também simboliza o silenciamento dos desejos; por fim, o silêncio é a representação da ruína dos relacionamentos humanos. No próximo capítulo, delineamos esse aspecto e procuramos relacioná-lo dentro de uma expectativa simbólica dentro da literatura de Luiz Vilela.

2.4. Em dezembro

O conto focaliza a relação de duas personagens: um menino, que é o narrador, e uma menina, Neusa. Pode-se deduzir que são pré-adolescentes pelas marcas que encontramos no texto.

- (01) Em dezembro mangas maduras eram vistas da janela — mas antes disso já tínhamos comido muita manga verde com sal, tirado escondido da cozinha.
- (02) Verde por fora e branca por dentro, a manga ringia com o canivete — o caroço branco e mole jogado fora e descoberto depois:
- (03) — Quem comeu manga verde? Vamos, confessa, já.
- (04) Nenhum confessava: os dois de castigo.
- (05) Mostrei para Neusa a manga amoitada no capim: começava a amarelar. Ela cheirou, apertou contra o rosto, me pediu.
- (06) — Dou um pedaço.
- (07) — Quero a manga inteira.
- (08) — Um pedaço.
- (09) — A manga inteira ou nada.
- (10) — Então nada.
- (11) Quando entrei na cozinha, Vovó estava me esperando:
- (12) — Pode ir direto para o quarto, já sei de tudo.
- (13) Fiquei fechado de castigo até a hora da janta.
- (14) — Se tornar a comer manga verde, da próxima vez vai é apanhar de vara, ouviu?
- (15) Quem apanhou de vara foi Neusa. Cerquei-a no fundo do quintal com uma vara:
- (16) — Você enredou, agora vai pagar.
- (17) Ela disse que gritaria. Eu disse que, se gritasse, apanhava mais ainda. Se não gritasse, apanhava menos. E se suspendesse a roupa, não apanhava nada, eu a deixava ir embora.
- (18) — Não.
- (19) — Então vai apanhar.

(20) Ela pediu pelo amor de Deus. Perguntei se ela gostava de mim. Ela disse que gostava. Pedi pra ela dizer: “Eu te amo.” Ela disse. “Te amo mais que tudo no mundo.” Ela disse. Eu falei que era mentira, que ela gostava é de Marcelo. Então ela disse que era mentira mesmo, que tinha é nojo de mim, e eu descii uma varada nas pernas dela. Em vez de correr, ela ficou parada, encolhida contra o muro, enquanto de vara na mão eu gritava:

(21) — Pede perdão, senão eu bato de novo!

(22) Ela não pediu, e eu bati de novo. Ela escondeu o rosto no braço e começou a chorar.

(23) — Pede!

(24) Ameacei com a vara, mas ela só chorava. Então bati de novo, e dessa vez ela nem se mexeu, como se não tivesse sentido dor. Foi andando em direção à casa, e eu fiquei parado, vendo-a afastar-se.

(25) Vovó me perguntou quê que tinha havido com ela que ela não queria contar (da cozinha eu escutava seus soluços no quarto).

(26) — Estávamos brincando, ela caiu e machucou.

(27) Vovó foi no quarto:

(28) — Molenga, só porque esfolou um pouco a perna tem que chorar desse jeito?

(29) Ao voltar para casa, deixei três moranguinhos na mesinha do quarto onde ela, deitada, havia adormecido.

(30) No dia seguinte recebi uma caixinha embrulhada — dentro os três moranguinhos e um bilhete: “Eu gostava é de você mesmo, mas agora nunca mais” (VILELA, 1984, p. 148-149).

Mais uma vez temos um narrador homodiegético nesse conto. O primeiro aspecto a ser observado é o tempo da narrativa do conto. O narrador toma como o ponto de partida de suas recordações o mês de dezembro, as mangas maduras dessa época que o fazem relatar os acontecimentos anteriores. A passagem do tempo é marcada pela maturação das mangas, sendo as frutas o epicentro da narrativa. Comer mangas verdes era proibido, o que as personagens faziam escondido.

O tempo criado pelo narrador do conto “Em dezembro” são os das curtas reminiscências da sua relação com Neusa. Dezembro é o tempo presente da narração, ou que pelo menos lhe serve de ponto de referência para lembrar os acontecimentos. O tempo da duração entre os fatos e o momento em que ele narra é marcado pela duração da temporada de mangas. “Dezembro” deixa bem claro que se trata de época de final de ano, quando coincide a época da maturação das frutas.

Como na maioria dos contos de Vilela, o corte temporal é feito de maneira sutil. Na passagem do primeiro para o segundo parágrafo o narrador faz referência à maneira de como eram as mangas verdes, o modo como faziam para cortá-las. Nesse momento o leitor já está entranhado na narrativa dos fatos. A narrativa segue em ordem cronológica, ou seja, os fatos se encadeiam normalmente, numa seqüência causal.

O tempo lingüístico usado pela narrador é o pretérito perfeito que dá ao texto uma legitimação de suas lembranças. Assim se refere Reuter quanto ao “uso do passado simples”:

Uma das demais características do “passado simples” é inscrever claramente as ações em uma cadeia de causa-conseqüência, que permite organizar o sentido global dos acontecimentos em curso. O “passado simples”, sem relação direta com o momento da enunciação, situa os acontecimentos uns em relação aos outros. (REUTER, 2004, p.99).

O conto é construído de uma maneira muito simples. O autor faz uso dos diálogos, prevalecendo o discurso direto, mas também aparecendo o discurso indireto. Como afirmamos no parágrafo anterior, o tempo é cronológico, com isso temos a idéia exata de como as coisas aconteceram. Como ocorreu no conto “A única alegria”, não existe informação sobre qual é o grau de relacionamento entre os personagens: se são parentes ou apenas amigos. As personagens estão na casa da “Vovó”, e deduzimos que se trata de primos.

Como dissemos, o fato desencadeador da narrativa são as mangas verdes, as quais os personagens comiam com sal, mesmo sendo proibidos pela avó. Delatado por Neusa, o narrador fica de castigo e vinga-se, batendo na menina com uma vara. A narrativa das ameaças e da surra que sofre Neusa toma a maior parte da história. O narrador aproveita-se de sua superioridade e por estar armado com uma vara para conseguir outras coisas, além da simples vingança. Diante da ameaça, ela jura amor; ele não acredita e bate-lhe com a vara. A menina apanha e fica chorosa no quarto. A avó questiona o fato e o menino diz que ela se machucou brincando; a velha ainda ralha com a menina por ser “molenga”.

O desejo de vingança, da desforra, é sempre uma coisa corriqueira entre os adolescentes, agindo, por vezes, de maneira inconseqüente. Mas, ao tratar de um desejo corriqueiro, o fato não desmerece o conto, pois já afirmamos que a força de Vilela está nos recortes dos fatos cotidianos e no tratamento destas questões. O que se nota aqui é o desejo forte de vingança do menino, que age pela violência para conseguir algo além disso. Linhares vê em “Dezembro” alguma influência de Dalton Trevisan, como “[e]xemplo de crueldade, de morbidez.” (LINHARES, 1973, p. 51).

Vânia Maria Resende escreve que a presença da infância na obra de Luiz Vilela “é constante, e quase sempre realça o menino envolvido em uma realidade, ora reprimida, ora de desamparo, refugiando-se ou superando o mundo exterior de insatisfações, através da experimentação ansiosas, agressivas e mal canalizadas” (RESENDE, 1988, p. 174).

Mas Vilela consegue mais do que demonstrar que os personagens agem de forma cruel, às vezes inconscientemente, mas que também se arrependem dos atos. O menino, como maneira de reconciliação ao ato de força bruta com a garota, deixa-lhe na mesinha ao lado da cama onde ela está dormindo, três moranguinhos. Isso seria uma forma de mostrar a ela o seu amor, que ele havia feito aquilo mais para tirar dela uma confissão de amor. Acontece-lhe o

reverso: ela lhe devolve os morangos com um bilhete, afirmando de que gostara dele, “mas agora nunca mais.”

Acontece, nesse caso, o reverso da vingança. O sujeito perde mais do que ele pensava perder. O conto termina com o menino lendo o bilhete. O que ele sente acerca disso fica naquele plano de suspensão da maioria dos contos de Vilela. Mas podemos evidenciar a sua frustração diante de sua tentativa de reconciliação. Diante da sua prepotência e da resolução de Neuza em não ceder a seus caprichos, a personagem é o grande derrotado no final da história.

A simplicidade do conto é evidente, pois como já dissemos anteriormente, o fato de se recorrer à desforra é uma questão comum entre adolescentes. A sanção não ocorre como nas narrativas tradicionais em que o vilão é derrotado, preso ou mesmo morto. Aqui não se trata de heróis e vilões, mas de dois personagens verossímeis que se enfrentam numa situação cotidiana. Como castigo, o personagem terá uma revelação do verdadeiro amor da menina, amor que acabara por perder.

Percebemos, então, que o narrador é sempre o agente da ação, sendo que no início da narrativa a menina, como cúmplice na transgressão da ordem da avó, também é agente. Num segundo momento, só o narrador é agente, a menina passa a ser paciente, e no final do conto podemos dizer que ela passa a ser a agente, pois é ela quem domina a cena, ao devolver o presente e ao deixar o bilhete. Segundo Reuter, Claude Brémont assim propõe um modelo de análise concorrente:

ele [Brémont] propõe estudar o papel de cada um dos personagens partindo de três posições fundamentais: o *paciente* que é afetado pelo processo, o *agente* que inicia o processo, o *influenciador* que intervém anteriormente para criar o estado de espírito, a espera, a esperança ou os temores do agente ou do paciente (REUTER, 2004, p. 56).²⁸

Teríamos a seguinte relação entre *paciente*, *agente* e *influenciador* no conto: os dois personagens são cúmplices no ato de burlar a proibição da avó de não comerem mangas verdes (AGENTES) → a menina delata o narrador (AGENTE) → este sofre castigo (PACIENTE) da avó (o fato funciona como INFLUENCIADOR) → o narrador vinga-se através de surra (AGENTE) na garota (PACIENTE) → o narrador (AGENTE) aproveita-se da situação para tentar ver o corpo da menina (PACIENTE) → a menina resiste (AGENTE) e apanha dele (AGENTE) → o narrador (AGENTE) tenta reconciliação ofertando um presente

²⁸ Grifos de Reuter.

→ o narrador é castigado (PACIENTE) pela recusa do presente e desprezo da menina (AGENTE).

Reuter escreve que Brémond

especifica mais ainda o papel do agente segundo a natureza, as funções e os efeitos do processo empreendido: de conservação ou de modificação de um estado, com efeito benéfico ou não, voluntário ou não, eventual ou efetivo, bem-sucedido ou fracassado... Este esquema é útil para narrativas muito curtas. Ela pode ser utilizada também para histórias mais longas, a fim de estudar os papéis e suas modalidades mais freqüentemente assumidos por esta ou aquela personagem. Isto permite argumentar ou fundamentar observações psicologizantes tais como “ativo” ou “passivo”, indeciso, etc... Isto permite também seguir o texto “mais de perto” sem passar pelos rodeios de um modelo mais abstrato. (REUTER, 2004, p. 57-58).

Em se tratando de uma narrativa curta, como é o caso do conto “Em Dezembro”, é evidente que a força do agente das ações implica a tensão e intensidade criada dentro da narrativa. O narrador é na maior parte do tempo agente das ações, mas em dois momentos de real importância ela passa a ser paciente. No primeiro caso, quando sofre a delação de Neusa e é posto de castigo; no segundo caso, no final do conto, quando recebe de volta os morangos, tentativa de reconciliação com a menina.

Também não podemos esquecer a importância do agente dentro da instância narrativa escolhida pelo autor. No caso desse conto, a instância narrativa é a homodiegética centrada no narrador²⁹. Tal instância, segundo Reuter,

é ela que domina nas confissões ou nas autobiografias. Se por um lado o narrador e o ator são a mesma personagem, por outro lado aquele está distanciado no tempo, ele fala de sua vida retrospectivamente. Isto lhe confere um maior saber, uma visão mais ampla, uma profundidade interna e externa. Isso certamente lhe permite um *flash-back* no qual se fundamenta, mas também antecipações certas. (REUTER, 2004, p. 77).

Pela peculiaridade da prosa de Vilela, o narrador-personagem apenas se preocupa em narrar os fatos tal como ele os sente e os vê. O conto termina e pode-se imaginar uma gama de situações pós-final. Qual é a reação do narrador? Será que é realmente verdade o que diz o bilhete? Não seria um jogo de cena de Neusa para poder provocar o narrador e assim criar um motivo para que ele a procure?

Estamos no campo das conjecturas proporcionadas pela ficção de Luiz Vilela. Mas de todas as questões colocadas acima, a única que parece não poder ser fundamentada é a última, pois já se passou um tempo razoável entre o último encontro dos dois e o tempo em que é

²⁹ Genette se refere a tal instância como narrador **autodiegético**. Cf. REIS & LOPES: “A expressão **narrador autodiegético**, introduzida nos estudos narratológicos por Genette, designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história”.(REIS & LOPES, 2002, p. 259).

narrada a história. Pois a narrativa começa no tempo em que as mangas ainda estão verdes, e “agora” já é dezembro, tempo das mangas maduras. Mas a vida é longa, e as personagens são jovens, e os reencontros são possíveis.

2.5. Ao nascer do dia

O conto retrata o diálogo entre um casal, que conversa enquanto caminha pela rua, após uma festa:

(01) A festa acabara. Na sala, a eletrola tocava baixo e três pessoas sentadas no sofá olhavam com uma expressão entorpecida e vazia.

(02) Fora começava a clarear. Tinha chovido durante a noite e as árvores do passeio, molhadas, ainda pingavam.

(03) — É estranho — ele disse. — Às vezes é como se um outro agisse em nosso lugar. Você sabe que eu nunca faria aquilo.

(04) Iam descendo a rua, deserta e molhada de chuva.

(05) — Já estou cansada — ela disse.

(06) Ele olhou um pouco surpreendido para ela.

(07) — Pensei que você tivesse me perdoado.

(08) — Eu te perdoei; mas de quê adianta isso? quê que isso vai mudar pela frente? Amanhã acontece de novo; se não acontecer amanhã, acontece depois; se não for você, será outra pessoa. É sempre a mesma coisa.

(09) Ele ficou calado.

(10) — Eu sei, eu compreendo o que houve, eu te perdoei; mas não é questão de compreender, não é questão de perdoar; é que isso não resolve, isso não muda as coisas pela frente; amanhã você estará fazendo isso de novo comigo, ou eu estarei fazendo com você.

(11) Ele permaneceu em silêncio.

(12) — A gente pensa que vai mudar; a gente começa de novo e acha que dessa vez enfim vai ser diferente, que dessa vez enfim vai dar certo, vai ser como a gente quer; mas não, nunca é como a gente quer, tudo apenas se repete: sempre essas mesmas brigas e arrependimentos e pedidos de perdão; até as palavras são as mesmas; até os silêncios são sempre os mesmos.

(13) Um sino começou a tocar em alguma igreja do bairro, chamando para a primeira missa do domingo. O som vinha espaçado e remoto e como que úmido no ar frio do amanhecer.

(14) — Não é você — ela disse. — Não é por causa do que houve hoje. Eu compreendo, sei que isso acontece. Não é por causa disso. É que é sempre assim. Todas as vezes tem sido assim, e sei que vai continuar sendo. Não adianta a gente acreditar, não adianta ter boa vontade, compreender e perdoar; nada disso adianta; as mesmas coisas tornam a acontecer, é infalível; tudo acontece de novo.

(15) Entraram no viaduto. Um trem vinha e ele parou à amurada para vê-lo passar. Vinha lento e demorou a passar. Quando passou, ele ficou olhando para os trilhos. Depois olhou para a estação, que era perto dali: o relógio marcava quinze para as seis. O céu já estava quase todo claro. Não havia mais sinal de chuva. Parecia que ia fazer um belo dia.

(16) — Está bem — disse ele, e olhou uma última vez para o céu, depois recomeçaram a andar. (VILELA, 1980, p. 130-131).

O conto é marcado pelo diálogo entre o casal, revelando uma relação cheia de conflito entre os dois. O que não fica claro é a natureza dos conflitos existentes entre os dois,

pois eles conversaram sobre o que teria acontecido durante a festa de onde acabaram de sair. No decorrer do conto, percebe-se que essas situações são corriqueiras na relação do casal.

A fábula deste conto se desenvolve em torno do diálogo do casal. Outra vez aparece o tema da incomunicabilidade humana em um conto de Luiz Vilela. Há uma questão não resolvida entre o casal. Pode ser uma coisa corriqueira, mas a mulher se diz cansada da situação. Aliás, praticamente só a mulher fala, o homem fala menos e, na maior parte do tempo, permanece em silêncio.

Esse conto é mais um recorte do cotidiano das personagens. Elevado à condição de narrativa, o escritor consegue, tal como diz Cortázar (1974, p. 151), “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atua como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende o campo abrangido.” Dentro desse limite do recorte do cotidiano, Vilela consegue abstrair do diálogo entre os seus personagens muito mais do que se poderia supor. Ao narrador não importa o que leva as duas personagens a se desentenderem, mas a forma como expõe a questão da incomunicabilidade e do desacerto das relações humanas.

O escritor tematiza um aspecto nas relações humanas, projetando assim o leitor dentro de um mundo verossímil, de um relacionamento difícil entre duas pessoas. Analisando o conto “Por toda a vida”, Moisés reafirma a fatalidade da dissonância entre vontades diversas existentes na obra de Vilela:

O que temos aí é a fatalidade do desencontro entre vontades, por ironia, tão próximas e afins: pai, mãe, filhos; é a triste miudeza da vidinha de qualquer um, esmagado pela grandiosidade cósmica do mundo aí fora — ao alcance das mãos, na banalidade do jornal diário, no entanto inacessível. Depois de toda uma existência de sonhos e de lutas, aquele homem e aquela mulher (que se amaram, que puseram filhos no mundo) como que retornam ao ponto de partida, cada qual isolado no seu canto, condenado à solidão irremediável. (MOISÉS, 2001, p. 11).

As personagens vilelianas, na sua maioria, estão fadadas à solidão e chegam a ser vislumbradas como seres prestes a serem jogados no lixo, como no conto “Dois homens” (in *Tremor de Terra*, 1980, p. 53). As duas personagens de “Ao nascer do dia” fazem parte de um universo em que as pessoas parecem não encontrar sentido na vida. Tomemos por base o primeiro parágrafo: “A festa acabara. Na sala, a eletrola tocava baixo e três pessoas sentadas no sofá olhavam com uma expressão entorpecida e vazia.” Assim somos jogados no universo dessas pessoas que, ao final de uma festa, olham com “uma expressão entorpecida e vazia”.

De primeiro momento podemos imaginar que o ambiente a ser observado no conto seria o ambiente pós-festa, mas o desenvolvimento da narrativa é todo na rua, ao amanhecer. O primeiro a falar é o homem, que já introduz o leitor dentro desse universo de relacionamento conturbado: “— É estranho — ele disse. — Às vezes é como se outro agisse em nosso lugar. Você sabe que eu nunca faria aquilo.” A frase “Você sabe que eu nunca faria aquilo” já deixa claro que algo aconteceu antes, mas em nenhum momento do conto fica transparente a que “aquilo” se refere. Mas isso não é importante para o entendimento do conto, justamente porque Vilela se interessa, nesse conto, mais pela situação do que pelo acontecimento em si.

Em nenhum momento do conto parece haver uma preocupação em desvendar os problemas existentes entre o casal, o que importa é que essa situação³⁰ tende a permanecer, até mesmo pelo desânimo apontado pela personagem da mulher, “[j]á estou cansada” (quinto parágrafo), o que ela reitera logo adiante, no sétimo parágrafo, “[j]á estou cansada de tudo isso”. Presumivelmente a personagem masculina, responsável por “aquilo”, se mostra consciente de sua culpa, ao se manter calado ouvindo o desabafo da companheira.

Nesse conto, tomamos conhecimento dos sentimentos dos personagens mais pelas suas próprias falas do que pelo que diz o narrador. Apenas em dois momentos o narrador se refere aos sentimentos dos personagens: no primeiro parágrafo ao descrever a expressão dos participantes da festa, e no sexto parágrafo, quando se refere ao fato do homem olhar “um pouco surpreso” para a mulher.

O narrador é heterodiegético, com perspectiva neutra, pois não emite nenhum juízo de valor sobre as personagens, apenas limita-se a narrar os pensamentos do casal, ou simplesmente “mostra” como as ações se desenrolam.

No conto que ora analisamos, acontece uma movimentação de um ambiente, o da sala onde acontecera a festa, para outro, o da rua. A passagem de um espaço para outro acontece elipticamente. No segundo parágrafo se descreve o ambiente de fora, que “começava a clarear. Tinha chovido durante a noite e as árvores do passeio, molhadas, ainda pingavam”. Após a fala da personagem, no terceiro parágrafo, é que teremos a informação de que (quarto parágrafo) já estão caminhando na rua.

Como todo conto de atmosfera, o ambiente criado parece ser mais denso do que o drama dos personagens. O efeito conseguido pela ambientação nesse conto cria um aspecto

³⁰ Conto de cenário ou atmosfera. Segundo Massaud Moisés: “[a] tônica dramática transfere-se para o cenário, o ambiente, de modo que este quase se transforma no herói do conto” (MOISÉS, 1987, p. 41).

denso: a mistura de melancolia aparente dos personagens e as imagens e sons do dia de domingo que vai amanhecendo cria a atmosfera pesada que perpassa a narrativa.

Mas qual é a importância dessa descrição na construção do conto vileliano? Que efeito isso produz na leitura acurada do conto? Sendo o conto uma narrativa breve em que o espaço é limitado, em um conto da extensão de “Ao nascer do dia” temos uma supervalorização do espaço. Isso acarreta em uma diminuição da importância dos personagens, pois eles são tratados como meros figurantes de uma sociedade perdida em meio a sua impossibilidade comunicativa.

Os diálogos, neste conto, ganham uma importância relevante. O narrador dá voz aos personagens, mesmo sendo heterodiegético. Nesse aspecto lingüístico escolhido por Vilela o narrador se rarefaz; quando se faz necessário, convencionam-se a mostrar puramente o ambiente, a fazer a marcação do espaço. Mansur, ao se referir à maestria de Luiz Vilela construir a fusão “leitor-autor-personagem”, afirma: “sem perceber, o leitor vira personagem de Luiz Vilela” (MANSUR, 1980, p.4).

No desenvolvimento do texto, não há uma transformação da situação inicial para uma situação final, tal como nas narrativas tradicionais. Tal como começa o conto, ele termina, ou seja, não há modificação de situações. O desenvolvimento é marcado pelo movimento dos personagens na rua, na transposição de um ambiente a outro.

Atentemos para os últimos três parágrafos do texto. Nesse trecho, marcado pela tentativa de se explicar, ou mesmo de tentar entender o problema existente entre os dois, está a insistência com que a personagem feminina se refere à permanência do problema:

— Não é você — ela disse. — Não é por causa do que houve hoje. Eu compreendo, sei que isso acontece. Não é por causa disso. É que é sempre assim. Todas as vezes tem sido assim, e sei que vai continuar sendo. *Não adianta a gente acreditar, não adianta ter boa vontade, compreender e perdoar; nada disso adianta; as mesmas coisas tornam a acontecer, é infalível; tudo isso acontece de novo* (VILELA, 1980, p.130-131).³¹

A personagem mostra-se resignada com a situação, entende que tudo vai continuar sendo como sempre aconteceu.

A caminhada dos dois continua, em silêncio. Depois de o homem observar o trem passar lentamente, de ele olhar para os trilhos, para o relógio da estação, olhar o céu já sem sinal de chuva, e ter a impressão de que será um belo dia, ele diz: “— Está bem.” E continuam a caminhar. Assim o conto termina, deixando a situação em aberto, pois, como percebemos pela fala da mulher e a concordância dele, tudo vai continuar como está.

³¹ Grifos nossos.

Referindo-se aos finais em aberto em seus contos, em conferência durante o *II Seminário de Estudos da Linguagem*, promovido pelo Programa de Mestrado da UFMS, Câmpus de Três Lagoas, em 2003, Luiz Vilela disse:

O final é sempre aquele mesmo que está ali no livro. Acabou ali para mim, o resto é incógnita, não se sabe o que aconteceu. Quer dizer, você pode, a partir daquele final, construir o seu conto, quer dizer, construir a história ou o que aconteceu. Tem toda liberdade, agora, quando me perguntam o que aconteceu depois daquela hora lá, ah, não sei, não, só sei até onde escrevi, o restante não sei mais. Isso ocorre muito, estavam dizendo também ontem, nessa conversa com um grupo de escritores, em Araçatuba, surgiu muito esse problema sobre a interpretação do leitor, eu dou sempre o exemplo, ah me perguntaram muito. Eu vou assim, a colégios. [...] porque eles [os alunos, que irão fazer vestibular], perguntam, e afinal, que aconteceu ali? Não sei não, que você acha que aconteceu ali? Não sei não, que você acha que aconteceu? Ah, eu acho que aconteceu assim. Ótimo, se você acha tudo bem. E você? Não, eu já acho que aconteceu tal coisa. Aí, às vezes, até meio malandramente, deixo eles brigarem bastante. Lá, falo oh, tá vendo como que é? Ninguém pode ter uma coisa certa, não há uma resposta clara. (VILELA, 2003).³²

No caso do conto “Ao nascer do dia”, o problema não é o que vai acontecer depois, tal como Vilela diz que fica a cargo do leitor imaginar. Nesse caso, não há nenhum interesse em imaginar o que vai acontecer após o final do conto, o que fica claro, para quem lê, é que a situação dos dois personagens em foco permanecerá a mesma, ou seja, seus problemas de relacionamento, tal como elas dialogam, parecem não ter fim.

O que mais importa nesse conto é mesmo o recorte do cotidiano das personagens que se mantém inalterado, sem solução, sem perspectivas, o que se percebe pelas falas da mulher. Segundo Fábio Lucas (1976, p. 127), os contos vilelianos “trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado pela sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem a sua essência e sofrem, arruínam-se”. Diante disso, a preocupação com o que vai acontecer após o final do conto é indiferente, o que importa é o tratamento dos dramas das personagens, na tentativa de entender essa incapacidade de comunicação.

2.6. As Formigas

O conto “As formigas” apresenta um narrador heterodiegético, centrando nas fantasias e as frustrações do mundo de uma criança. A fábula é muito simples também, como na maioria dos contos de Luiz Vilela: um menino tem como diversão conversar com as formigas que saem da rachadura da parede de seu quarto. Assim, esse mundo paralelo criado

³² A entrevista foi transcrita por WIDER, 2007 (Dissertação de Mestrado).

pela criança se contrapõe ao mundo real; esse mundo de fantasias é desfeito assim que o pai conserta a rachadura da parede, criando no menino grande frustração.

Tomemos o conto na íntegra:

(01) Foi a coisa mais bacana a primeira vez que as formigas conversaram com ele. Foi a que escapuliu da procissão que conversou: ele estava olhando para ver aonde ela ia, e aí ela falou para ele não contar pro padre que ela tinha escapulido — o padre ele já tinha visto que era o formigão da frente, o maior de todos, andando posudo.

(02) Isso aconteceu numa manhã de muita chuva em que ele ficara no quentinho das cobertas, com preguiça de se levantar, virado para o outro canto, observando as formigas descendo em fila na parede. Tinha um rachado ali perto por causa da chuva, era de lá que elas saíam, a casa delas.

(03) Toda manhã aquela chuva sem parar, pingando na lata velha lá fora no jardim, barulhinho gostoso que ele ficava ouvindo, enrolado no cobertor, olhando as formigas e conversando com elas, o quarto meio escuro, tudo escuro de chuva.

(04) A conversa ficava interessante quando ele lembrava de perguntar uma porção de coisas, e elas também perguntavam pra ele. (Conversavam baixinho, para os outros não escutarem.) Mas às vezes não lembrava nada para conversarem, e ficava chato, ele acabava dormindo — formiga tinha hora que era feito gente mesmo.

(05) O bom mesmo é que ninguém precisava gritar, nem também mentir, como as pessoas estavam sempre fazendo. E também poder ficar olhando assim, sem falar nada, só olhando, sem precisar falar. Gente, se tinha outra perto, logo uma tinha que falar, ninguém agüentava ficar calado: vaca amarela, pulou a janela, cagou na tigela, mexeu mexeu, quem falar primeiro, come a bosta dela: logo uma falava ou ficava fazendo hum hum e ria — ninguém agüentava. Ficar só assim olhando, tão bom que nem sabia direito se estava acordado mesmo ou sonhando, as formigas uma atrás da outra, descendo, a fila certinha.

(06) Uma tarde entrou no quarto e viu a mancha de cimento novo na parede, brutal, incompreensível.

(07) — Pra quê que o senhor fez isso? pra quê que o senhor fez assim com minhas formigas?

(08) O pai não entendia, e o menino chorando, chorando. Então o pai deu no espalho. Mas a mãe pediu para ele ter paciência: nesse tempo de chuva as crianças ficam muito excitadas porque não podem sair à rua e não têm onde brincar.

(09) De manhã o menino acordava e olhava para a mancha de cimento na parede. Ficava olhando, até que sentia um bolo na garganta, e cobria a cabeça com o cobertor. (VILELA, 1980, p. 128-129).

O traço mais marcante nesse conto é a oralidade e a mistura de vozes da personagem e do narrador, constituindo-se quase inteiramente de discurso indireto livre. A maneira como Vilela constrói o mundo de seu personagem e a oralidade a que ele recorre para tal legitimam a verossimilhança da narrativa. Assim explica Barthes:

[d]urante esses momentos em que o escritor segue as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escrita toma como lugar de seus reflexos a palavra real dos homens; a Literatura não é mais um orgulho ou refúgio, começa a se tornar um ato lúcido de informação, como se lhe fosse preciso primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe como tarefa de prestar contas imediatas, anteriores a toda outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história. (BARTHES, 2004, p. 69).

Ao recriar a linguagem oralizada de sua personagem, Vilela atende ao requisito da verossimilhança, transformando sua narrativa como “ato lúdico de informação”. Dessa forma, a proximidade que encontramos com a personagem é muito pequena, pois a barreira da linguagem é quebrada pela naturalidade da fala.

Outro aspecto importante são as vozes do narrador que se misturam com a da personagem durante todo o conto, devido à escolha do foco narrativo por Luiz Vilela; trata-se do narrador heterodiegético com perspectiva passando pela personagem.

No conto, observamos claramente que o discurso do narrador está sempre entremeadado de impressões da personagem, tal como verificamos no quarto parágrafo:

A conversa ficava interessante quando ele lembrava de perguntar uma porção de coisas, e elas também perguntavam pra ele. (Conversavam baixinho, para os outros não escutarem.) Mas às vezes não lembrava nada para conversarem, e ficava chato, ele acabava dormindo — formiga tinha hora que era feito gente mesmo. (VILELA, 1980, p.128-129).

Observando o último período, verificamos que na frase “formiga tinha hora que era feito gente mesmo”, trata-se de impressões da personagem acerca das formigas com as quais ela conversa.

No conto, a relação entre o *ele* (na história) e o *eu* (no discurso) nos chega através da perspectiva do narrador centrada totalmente na personagem infantil. Praticamente o narrador desaparece para dar voz à personagem, embora essa narração seja heterodiegética. Todorov, recorrendo a Pouillon, diz que nesse aspecto o narrador é igual à personagem (NARRADOR = PERSONAGEM [A VISÃO “COM”]) (TODOROV, 1973, p.237).

É evidente que o aspecto acima descrito por Todorov se encaixa na narrativa de “As Formigas” na medida em que o narrador tem controle sobre tudo o que o menino pensa, mas não acontece o mesmo em relação ao pai e à mãe. Tal como diz Todorov, o narrador, ao centrar-se em uma única personagem (ou várias), no caso aqui, do menino, “disseca-lhe” o cérebro, dando ao leitor consciência de tudo o que o menino pensa, imagina e fantasia.

Quanto à rarefação do narrador citada por Reuter, é uma constante no conto. Aliás, o quase desaparecimento do narrador é uma das características de Luiz Vilela. Isso se verifica por exemplo, em trechos como o do oitavo parágrafo: “O pai não entendia, e o menino chorando, chorando. Então o pai deu no espalho. Mas a mãe pediu para ele ter paciência: nesse tempo de chuva as crianças ficam excitadas porque não podem sair à rua e não tem onde brincar”. A fala da mãe vem depois de dois pontos, deixando bem claro que já não é mais o narrador quem fala, e sim a personagem. O recurso dos dois pontos é usado com muita

frequência pelo autor, o que dá à narrativa várias possibilidades, principalmente em relação à concisão da escrita, e também, como assinalamos acima, a mescla dos discursos.

Caso interessante é o que acontece no quinto parágrafo. Todo esse parágrafo é constituído pelas impressões da personagem. O que chama a atenção aqui é a mescla de discursos diferentes da própria personagem, constituindo assim um fluxo de consciência: “Gente, se tinha outra perto, logo uma tinha que falar, ninguém agüentava ficar calado: vaca amarela, pulou a janela, cagou na tigela, mexeu mexeu, quem falar primeiro, come a bosta dela: logo uma falava ou ficava fazendo hum hum e ria — ninguém agüentava”. Nesse período temos o uso dos dois pontos em dois momentos: quando a personagem introduz a reprodução do desafio e depois para introduzir o resultado dessa brincadeira. Não podemos deixar de assinalar que o escritor também utiliza o travessão para introduzir a conclusão do pensamento da personagem. O recurso usado, dois pontos, evidencia uma característica de Vilela, na tentativa de aproximar sua escrita da oralidade.

Retratando a personagem menino, o escritor constrói o texto pelas marcas lingüísticas de fala e da estrutura de pensamento de pessoas dessa idade. O quinto parágrafo exemplifica isso muito bem: o garoto compara as formigas em relação às pessoas, no que se refere ao ato de falar alto e mentir. Nesse parágrafo, há um vaivém na voz da personagem — da comparação entre pessoas e formigas, o narrador recorre à reprodução da fala que ocorre nas brincadeiras das crianças para se desafiar a ficar em silêncio: “vaca amarela, pulou a janela [...]”. A reprodução da fala do desafio está entremeada à fala do personagem, demonstrando claramente o hábito das pessoas, principalmente das crianças, de saltarem de um pensamento a outro.

Dessa maneira, Vilela consegue adequar a estrutura do seu texto com a temática do conto. Não há um distanciamento entre o narrador e a personagem, e nem cria-se uma imagem diferente daquele que o leitor tem desse tipo de personagem. Para CANDIDO (2002, p. 92), “[o] leitor, nivelado ao pensamento pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade”.

Assim, Vilela cria a empatia entre narrador, personagem e narratário, colocando-os no mesmo nível de comunicação. Logicamente o pai age na consciência de que precisa consertar aquilo que está em más condições em sua casa, é seu dever de chefe de família. O menino, entranhado no seu mundo paralelo, não compreende o ato do pai. A revolta surge exatamente, como já dissemos, no embate do mundo de fantasia da criança *versus* o mundo real do pai.

Dissemos, no primeiro capítulo, Vilela, ao escrever de forma simples e concisa estaria preocupado com questões maiores. Nesse conto encontramos razões que comprovam isso. Construindo uma fábula simples, a de um menino que encontra nas formigas de seu quarto uma maneira de fugir da realidade e que se frustra quando o pai conserta a rachadura de onde elas saem, o escritor trata de uma das questões mais comuns da sua obra e da literatura contemporânea: a incomunicabilidade humana.

Nesse conto em o escritor um dos focos de sua literatura: a infância. Constitui aqui uma vertente existencial-intimista, tal como conceitua Gilda Bittencourt:

Incluimos, sob esta designação, aqueles textos que têm como foco central, a relação do indivíduo com o mundo circundante ou consigo mesmo: ou então aqueles que analisam de que modo se refletem, na consciência individual, as condições de vida da sociedade contemporânea, envolvendo os problemas da solidão, do desacerto ou inadaptação do mundo, da incomunicabilidade, da desilusão, das perdas, das ruínas dos sonhos, etc. São narrativas que enfatizam a perspectiva subjetiva, desnudando os mistérios que escondem no interior do ser humano, revelando seus desejos ocultos ou até mesmo percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados da mente. (BITTENCOURT, 1999, p. 92).

Bem sabemos que as crianças criam um mundo de faz-de-conta, assim como a personagem do conto faz das formigas companheiras desse mundo de fantasias. Vânia Maria Resende escreve que

[a] infância em si, como fase em que a realidade interior do ser humano é propensa ao devaneio, às fantasias e à brincadeira corresponde à possibilidade de uma extraordinária percepção da vida e dos seres com a força da novidade e com a expectativa da surpresa, em oposição ao pragmatismo e à realidade lógica do adulto, que lhe tiram a liberdade e o subjugam à rotina, ordem e seriedade das organizações sociais e culturais. (RESENDE, 1988, p. 178).

Eis, ainda, o que diz Bittencourt:

a história exterior das personagens no seu discurso cronológico e os condicionamentos sociais capazes de transformar os destinos particulares são colocados em plano secundário em favor da sondagem do pequeno acontecimento, do detalhe aparentemente insignificante, mas que pode guardar conteúdos profundos. Para Erich Auerbach, essa modalidade de representação ficcional altera o centro de gravidade, exprimindo também um deslocamento da confiança, pois já não é nos “grandes pontos cruciais externos” que se encontram os elementos decisivos para o tratamento de um grande tema. (BITTENCOURT, 1999, p. 92-93).

Nos meandros da narrativa simples de “As Formigas”, a “sondagem do pequeno acontecimento”, “aparentemente insignificante”, “guarda conteúdos profundos”. O menino cria seu mundo à parte, mas confrontado com as necessidades reais que o pai tem de manter a casa conservada, essa fantasia é destruída, criando assim o conflito entre as personagens.

Para marcar essa decepção do menino com a ação do pai, o narrador assim descreve a cena: “Uma tarde entrou no quarto e viu a mancha de cimento novo na parede, brutal, incompreensível”. A escolha lexical para a construção do período, fora do contexto parece incoerente; surgem duas palavras que aparentemente seriam absurdas, justamente por se referirem à mancha de cimento na parede: brutal e incompreensível. Essas duas características reforçam a idéia do espanto e da brutalidade com os quais o menino se defronta diante da nova situação.

Logicamente as duas palavras não são usadas para descrever a mancha de cimento na parede, mas sim demonstrar o estado de espírito do garoto. Esse recurso usado por Vilela está relacionado à sua maneira concisa de escrever: ao usar essas duas características da mancha de cimento, ele deixou de escrever que o “menino se sentiu brutalizado e sem compreender o conserto que o pai fizera na parede”. Trata-se de uma escrita elíptica, pois o narrador suprimiu palavras que julgou desnecessárias e escreveu apenas aquelas que se referiram diretamente ao sentimento do personagem, o que dá ao conto uma dinâmica e um sentido inusitado.

Como a maioria dos contos de Vilela, “As Formigas” também tem uma estrutura simples de enredo. O conto, que é formado por nove parágrafos, somente a partir do sexto é que apresenta uma mudança no seu andamento. Até então a narrativa fica centrada na relação da personagem infantil com as formigas que descem pela parede. É no sexto parágrafo que o menino se depara com o trabalho de reforma feito pelo pai, o que lhe tira do mundo fantasia vivido até então.

Nesse momento as ações se aceleram, e a narrativa adquire ritmo. A reação do menino diante do pai é de exasperação, marcado pelo diálogo direto que aparece no conto: “— Pra quê que o senhor fez isso? pra quê que o senhor fez assim com minhas formigas?” (sétimo parágrafo). A reação do pai (oitavo parágrafo) é de incredulidade diante da reação do filho, e lhe dá um “espalho”. Há a interferência da mãe, na explicação de que o menino está assim por causa da impossibilidade de não poder sair à rua nos dias de chuva.

No nono e último parágrafos, o ritmo volta ao que era antes: o menino está de novo em seu quarto; agora não são mais as formigas o centro de sua atenção, mas a mancha de cimento do remendo feito pelo pai, o que lhe angustia.

O final do conto é marcado pela noção de que o sofrimento do menino será estendido pelo futuro. O tempo verbal usado aqui é o pretérito imperfeito do indicativo, denotando assim que a ação se prolongou no passado. Tal como diz Nunes,

[c]ada vez que você fala com alguém é *agora* que você fala, e agora é o presente da enunciação funcionando como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. A enunciação é o ponto de emergência do presente (presente lingüístico), e é a emergência do presente o tempo próprio da linguagem. O passado e o futuro situam-se “como pontos de vista para trás e para frente a partir do presente”. Benveniste conclui então que o “único tempo inerente à língua é o presente atual do discurso, e que esse presente é implícito”. (NUNES, 2003, p. 22).³³

Levando em consideração o fato de que a narrativa de ficção é sempre um relato de algo que ocorreu no passado, tomando como referência o presente, as formas verbais “acordava”, “olhava”, “ficava olhando”, “sentia” e “cobria”, marcam a duração dessas ações durante um período no passado.

Escreve Nunes:

Assim o *tempo lingüístico*, tempo do discurso, que não se reduz às divisões do *tempo cronológico*, revela a condição intersubjetivo da comunicação lingüística. Suas divisões próprias, inteligíveis no ato de execução da fala, dentro do intercâmbio lingüístico (como o “hoje”, ou o “agora”, proferidos em qualquer momento), atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o tempo cronológico fornece. (NUNES, 2003, p. 22).³⁴

Dessa maneira, respeitando as convenções da narrativa ficcional do conto, as indicações do tempo lingüístico, a que nos referimos em relação ao tempo verbal, dão a idéia espaço-temporal dos acontecimentos ao final do conto.

Se o texto, como afirma Nunes,

é de caráter narrativo, essa junção se efetua através dos personagens. É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o *presente* da enunciação: os *dêiticos*, *hoje*, *amanhã*, *depois*, funcionam dentro de um intercâmbio lingüístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O *tempo lingüístico* dependerá do *ponto de vista* da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração de terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa). (NUNES, 2003, p. 22-23).³⁵

Observemos como essa junção de tempo lingüístico e tempo cronológico dão ao conto a demarcação do presente da enunciação. O início do primeiro parágrafo dá-nos a noção de uma situação inicial do conto: o momento “mais bacana”, de quando as formigas conversavam com a personagem. A marca lingüística que denota esse momento é marcada pela forma verbal “foi”. Na seqüência do parágrafo, a confirmação da permanência do estado inicial fica marcada pela locução verbal “estava olhando” na frase “ele estava olhando para

³³ Grifos de Nunes.

³⁴ Grifos de Nunes.

³⁵ Idem.

ver aonde que [a formiga] ia, e aí ela falou pra ele não contar pro padre que ela tinha escapulado.”

A situação inicial da narrativa é confirmada no segundo parágrafo, no momento em que o narrador explica quando isso começou, criando a perspectiva espaço-temporal: “Isso aconteceu numa manhã de muita chuva em que ele ficara no quentinho das cobertas, com preguiça de se levantar, virado para o outro canto, observando as formigas descendo em fila na parede.” As formas verbais “estava olhando” [ação da personagem] e “tinha escapulado” [ação da formiga] indicam a permanência do tempo e situação decorridos naquele instante, a forma verbal “ficara” indica o motivo pelo qual a personagem se encontra no momento e espaço narrados.

Tomamos como base a convenção de que o ato de “ler/ouvir” a narrativa acontece no presente, no aqui e agora. Como isso, estamos cientes de que os fatos narrados dentro do conto pertencem a um ato fictício, de natureza estética, mas que o autor procura pela verossimilhança. Usando, no final do conto, os tempos lingüísticos no pretérito imperfeito, Vilela procura dar ênfase no prolongamento do sofrimento do personagem.

O narrador de “As formigas” procura enfatizar mais o “sentir” do que o “fazer” da personagem. A maneira pela qual Vilela procura resolver o problema entre história e discurso, nesse conto, passa pela escolha da construção textual repleta de aspectos da oralidade. Deve-se também destacar a maneira como o narrador se rarefaz, aumentando ainda mais o foco ao “sentir”, em detrimento dos atos das personagens.

2.7. Deus sabe o que faz

No conto “Deus sabe o que faz”, temos a história do sujeito que nasce numa família desarrumada, em que o irmão se torna bandido e a irmã, prostituta. Para aumentar mais ainda a dramaticidade do conto, a personagem nasce cega.

(01) Deus sabe o que faz e por isso a criança nasceu cega, mas Deus sabe o que faz e ela cresceu forte e sadia, não teve coqueluche nem bronquite como os outros filhos — o mais velho, aos vinte e poucos anos já vivia na pinga, cometeu um crime e foi para na cadeia; a menina cresceu, virou moça, casou, traiu o marido, separou, virou prostituta; o cego tinha o ouvido bom e aprendeu a tocar violão e aos quinze anos já tocava violão como ninguém, um verdadeiro artista, porque Deus sabe o que faz e para tudo nesse mundo há uma compensação, e assim enquanto o irmão estava na cadeia e a irmã no bordel, o cego foi ganhando dinheiro com seu violão e seu ouvido, que era melhor do que o ouvido de qualquer pessoa normal, e os pais, que eram pobres e às vezes não tinham nem o que comer, tinham

agora dinheiro bastante para se darem ao luxo de comprar um rádio, onde escutaram transmitido da cidade vizinha o programa do Mozart do violão, como o batizara o chefe da banda de música local que, tão logo conheceu o rapaz, tornou-se seu empresário, deixando a banda para revelar aos quatro cantos do mundo o maior gênio do violão de todos os tempos, até que um dia sumiu com o dinheiro das apresentações, mas Deus sabe o que faz, e se o empresário fugiu, uma linda moça se apaixonou pelo rapaz e prometeu fazer a felicidade dele para o resto da vida, e assim, enquanto os dois casados e morando numa modesta casinha, viviam felizes, a irmã que era perfeita e bonita, envelhecia prematuramente no bordel e o irmão, que era perfeito e bonito, saía da cadeia, não achava emprego e vivia ao léu, até que conheceu a mulher do cego e se apaixonou loucamente por ela: o cego tocava na maior altura para não ouvir os beijos dos dois na sala — até que as cordas rebentaram, até que ele rebentou o ouvido com um tiro. (VILELA, 1980, p. 73)

Este conto, tal como “Dois homens”, é construído por apenas um parágrafo, além de ter somente um período. O ritmo da narrativa é alucinante, pois nessa construção, a história é contada de um só fôlego, o que aumenta mais ainda a tragédia do cego músico.³⁶

Da família desarrumada, filho bandido e filha prostituta, nasceu um que não teria nenhuma anomalia moral, mas com uma anomalia congênita, ou seja, a cegueira. Para compensar os desvios morais dos irmãos, o cego nasceu com o talento musical: tendo problemas visuais, desenvolveu o potencial auditivo e se tornou um “Mozart do violão”.

O talento do cego não é suficiente para que ele se livre das traições daqueles que o rodeiam: a esposa, o irmão e o empresário. Mas o que o leva ao trágico ato do suicídio é “ouvir” a traição da esposa, dentro de casa, com o irmão dele.

O conto é perpassado por uma ironia, pois o narrador enfatiza que “Deus sabe o que faz”. Essa afirmação é sinônimo de compensações: para compensar o fato de ter nascido cego, ele cresceu forte e sadio, o que não aconteceu com os dois irmãos. Também para compensar o fato de que ele nascera cego, não sofreu os desvios morais dos dois irmãos: bandido e prostituta.

A maior compensação para o fato de ter nascido cego é o fato de ter um talento para a música. A última compensação que aparece no texto é que marca a maior ironia do conto: o empresário foge com o dinheiro, e como compensação do destino, aparece um amor na vida do cego. O irmão, recém-saído da cadeia, apaixona-se pela mulher do cego. Começa a relação entre os dois, para o desespero do cego, que o leva ao suicídio.

Assim, a ironia que contém a idéia de que “Deus sabe o que faz” daria a idéia de uma aceitação das coisas que acontecem na vida. Mas não é isso o que acontece, pois o cego se suicida diante da traição da esposa, dentro de casa, diante dele. Podemos ver aqui que a

³⁶ Em nova edição, o conto “Dois homens” ganhou paragrafação e pontos ao final de alguns períodos, cf. VILELA, *Tremor de Terra*, 8ª ed.

ironia que Luiz Vilela usa é bastante nítida, pois as compensações que acontecem com a personagem não são sinônimas de resolução de um problema, mas criação de um novo problema.

A ironia, dentro do conto, é marcada pela repetição da expressão “Deus sabe o que faz”. A cada vez que aparece, é criada uma nova situação para as personagens, que aumenta a tensão a cada momento. A ironia

é um caso típico de discurso bivocal. Nela a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. A consideração pelo discurso de um outro implica na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia. (CASTRO, 1997, p.130).

Ao invés da expressão “Deus sabe o que faz” trazer um novo e definitivo alento para a personagem, a nova situação vem carregada de mais decepção. Por isso entende-se a bivocalidade do signo dentro do conto. A construção do sentido que a expressão traz é sempre outra, e assim se configura a ironia.

O uso da expressão proverbial e popular atesta mais ainda a idéia de aceitação dos acontecimentos. Maria Lília Dias de Castro, analisando a ironia dos provérbios criados por Aparício Torelly³⁷ afirma que

a questão ideológica fica evidente: enquanto a voz do provérbio firma o universalismo e a recusa da explicação propondo a aceitação passiva, padrão de comportamento, a voz aqui presente reverte esta proposta. Ao misturar e subverter os valores denotado e conotado, produz um efeito de sentido equivalente, em que se destaca a crítica à acomodação. (CASTRO, 1997, p. 134).

O que interessa aqui é verificar como o uso do senso comum cria no conto a ironia. Carla Renata Segatelli, ao analisar o conto “Deus sabe o que faz”, afirma que

[a] relação trágico-cômico presente no texto resulta em riso “desconsolado”, pois o autor critica a sociedade que deprime valores emocionais em prol da razão materialista, segregando o eu, que se torna vazio perante a indiferença da própria sociedade. A dissolução do sujeito, ou seja, a fragmentação do homem moderno, é motivada pela perda do eu subjetivo no vazio da vida moderna. Esta situação niilista é causada pela falta de diálogo familiar, ausência de diálogo bem marcada na obra de Luiz Vilela. (SEGATELLI, 2004, p. 10).

Fazendo um paralelo entre os comentários das duas críticas, observamos que o efeito irônico usado por Luiz Vilela, no conto em foco, denuncia a hipocrisia humana, a aceitação incondicional do destino humano do sofrimento. É o que sacramenta Cristiane Fontes de Oliveira:

³⁷ Aparício Fernando de Brinkerhoff Torelly (1895-1971), humorista, ficou conhecido como Barão de Itararé.

Luiz Vilela, no conto “Deus sabe o que faz”, faz uso da mesma visão sintética da vida presente em toda a sua obra. A existência humana, mais uma vez, intriga o autor. Nesse conto, que aparenta ser apenas um fragmento da vida cotidiana, temos um “recorte do real” ampliado de tal modo que se torna uma reflexão sobre a condição da vida humana. (OLIVEIRA, 2004, p. 10).

Assim, a expressão “Deus sabe o que faz”, repetida como se fora um refrão, cria o círculo vicioso das situações da vida, com uma pequena tragédia ligada à outra, que tendem a não serem resolvidas. O último ato marca essa solução, trágica e contundente. Nesse conto, diferentemente da maioria dos contos de Luiz Vilela, o desfecho do texto não fica em suspenso; aqui há um final determinado, o suicídio da personagem.

2.8. Ninguém

O conto é centrado em apenas uma personagem: um sujeito que passa um final de semana solitário.

(01) A rua estava fria. Era sábado ao anoitecer mas eu estava chegando e não saindo. Passei no bar e comprei um maço de cigarros. Vinte cigarros. Eram os vinte amigos que iam passar a noite comigo.

(02) A porta se fechou como uma despedida para a rua. Mas a porta sempre se fechava assim. Ela se fechou com um som abafado e rouco. Mas era sempre assim que ela se fechava. Um som que parecia o adeus de um condenado. Mas a porta simplesmente se fechara e ela sempre se fechava assim. Todos os dias ela se fechava assim.

(03) Acender o fogo, esquentar o arroz, fritar um ovo. A gordura estala e espirra ferindo minhas mãos. A comida estava boa. Estava realmente boa, embora tenha ficado quase a metade no prato. Havia uma casquinha de ovo e pensei em pedir-me desculpas por isso. Sorri com esse pensamento. Acho que sorri. Devo ter sorrido. Era só uma casquinha.

(04) Busquei no silêncio da copa algum inseto mas eles já haviam todos adormecido para a manhã de domingo. Então eu falei em voz alta. Precisava ouvir alguma coisa e falei em voz alta. Foi só uma frase banal. Se houvesse alguém perto diria que estava ficando doido. Eu sorriria. Mas não havia ninguém. Eu podia dizer o que quisesse. Não havia ninguém para me ouvir. Eu podia rolar no chão, ficar nu, arrancar os cabelos, gemer, chorar, soluçar, perder a fala, não havia ninguém para me ver. Ninguém para me ouvir. Não havia ninguém. Eu podia até morrer.

(05) De manhã o padeiro me perguntou se estava tudo bom. Eu sorri e disse que estava. Na rua o vizinho me perguntou se estava tudo certo. Eu disse que sim e sorri. Também meu patrão me perguntou e eu sorrindo disse que sim. Veio a tarde e meu primo me perguntou se estava tudo em paz e eu sorri dizendo que estava. Depois uma conhecida me perguntou se estava tudo azul e eu sorri e disse que sim, estava, tudo azul. (VILELA, 1980, p. 93).

O que marca o conto é a solidão do narrador. A maior parte das ações da personagem se concentra dentro da casa, em que passa a noite solitariamente. Os únicos companheiros são os vinte cigarros comprados na rua.

Constituído de cinco parágrafos, o conto inicia com a informação de que a “rua estava fria”. Esta descrição, *a priori*, pode levar a entender que o sujeito está saindo para a rua, e não chegando. Na seqüência, há a informação de que ele está chegando da rua, e não o contrário. A atmosfera de solidão começa a se delinear quando informa que passa no bar e compra um maço de cigarros: os vinte companheiros que terá à noite.

O primeiro parágrafo, relacionando-o com o título do conto, já deixa claro que o conto girará em torno da solidão humana, tema também bastante comum na contística vileliana. Neste conto, em específico, o narrador, homodiegético, mostra que essa é uma rotina, quando, no segundo parágrafo, ele se refere à maneira como a porta se fecha: com um som abafado e rouco, “como uma despedida para a rua”.

Também pode-se chegar à conclusão de que ser solitário não é uma opção do narrador, devido à maneira comose refere à porta que se fecha: “Um som que parecia o adeus de um condenado. Mas a porta simplesmente se fechara e ela sempre se fechava assim. Todos os dias ela se fechava assim.” Entre o primeiro período e o segundo há uma marca lingüística que aponta para esse desencanto: a conjunção “mas”. Essa conjunção já havia aparecido antes nesse parágrafo, justamente para contrapor o ação da porta com uma idéia dita anteriormente. A personagem parece empurrada para dentro da casa, afastando-o, como uma condenação, da rua, do convívio de outras pessoas, espécie de auto-encarceramento.

A rotina da personagem é realçada no primeiro período do parágrafo seguinte: os verbos estão todos no infinitivo, o que, no contexto, dá a idéia de uma ação mecânica, costumeira. Por outro lado, a construção das três frases do período denota uma imperiosidade, ou seja, coisas que ele tenha de fazer. Uma outra hipótese seria um tom de enfado com essas ações rotineiras. Ele faz referência ao gosto da comida e que não come tudo o que fez. As conseqüências da solidão surgem nesse momento: o ato de conversar consigo mesmo. Pensa em pedir desculpas para ele mesmo, e acha graça nisso.

Procura insetos no silêncio da casa. Nem os insetos lhe fazem companhia, aumentando mais o grau da solidão. Outro elemento que aumenta mais ainda a solidão é a questão de ser sábado; esse dia, comumente, é quando as pessoas procuram sair de casa, encontrar com amigos, beber nos bares. No desejo de quebrar a solidão, ele fala em voz alta, pois “precisava ouvir alguma coisa”. Faz referências à loucura, mas não se importa, pois está sozinho, não “havia ninguém para” o “ouvir”.

“Ninguém” é enfatizado nesse parágrafo para marcar a sua solidão, mas também para enfatizar que ele próprio talvez não seja ninguém. As ações que ele acha que poderia fazer seriam ações que o libertariam dessa letargia, ou pelo menos lhe daria uma sensação de

melhora. E, então, surge a idéia de suicídio, ou pelo menos, uma sugestão: “[e]u podia até morrer”.

No último parágrafo, o narrador está na rua e tem contato com outras pessoas. Ao ser perguntado se está tudo bem, ele sorri e afirma que sim. A repetição de perguntas e respostas sobre como está, talvez contraponha o que dissemos anteriormente, que a solidão lhe seja uma coisa imposta. Mas, fica claro que está fadado a essa condenação, seja por vontade própria, seja por imposição do destino.

A solidão dos personagens de Luiz Vilela também é uma constante. O ser humano, mesmo no meio da multidão, sente-se isolado do mundo. O que aparece no conto “Ninguém” é a segregação do sujeito em seu mundo interior. No momento em que cruza o umbral da porta para dentro da casa, o exílio da personagem é marcado. A referência à maneira como a porta se fecha, marcando o território onde começa a solidão e termina o espaço da rua, são indícios dessa condição que levam os seres humanos, em alguns casos, ao auto-exílio.

Aqui, o sujeito não é levado à categoria de objeto, como no conto “Dois homens”, mas ao niilismo. O signo “ninguém”, alçado à categoria mais importante dentro do conto, marca a importância que o narrador dá a si mesmo. A ruína do sujeito vai sendo delimitada pela impossibilidade de se relacionar com os outros, tal como vemos em “Dois homens”: mesmo parecendo ser pai e filho, as personagens não se comunicam, se arruinam, se anulam. E não percebemos nessas personagens algo que indique que procuram sair dessa letargia. No conto em foco, o narrador mostra que ele mantém relações com outras pessoas, seja o pai, parentes, conhecidos e mesmo o patrão. Ao reafirmar que está “tudo azul”, ele ratifica seu desejo de permanecer neste estado ou confirma a impossibilidade de uma comunicação verdadeira, sem os cumprimentos cristalizados a que nos acostumamos.

Também não vemos, nos contos aqui apresentados, uma explicação dos motivos que levam os sujeitos a essa incomunicabilidade. As pessoas parecem fantoches de um destino trágico, o da auto-anulação, da auto-ruína. A resignação com esse estado de coisas está à frente de nossos olhos: somos colocados dentro da ficção de Vilela, arremessados “de maneira violenta, mas imperceptível, para dentro de sua história” (MANSUR, 1980, p. 4).

As pressões sofridas pelo personagem de “Ninguém” não advêm de outras personagens, mas parecem vir de si próprio. É a criação de seu próprio abismo, da sua incapacidade de relacionamento; no conto, não fica claro porque isso acontece. Mas não importa isso ao projeto de literatura de Luiz Vilela. O que ele realmente pretende é fazer esse recorte do cotidiano e assim denunciar os dramas do homem moderno, absorto em sua incapacidade de comunicação. O confronto do “eu” não é com o “outro”, mas com o “eu”

próprio. A personagem em nenhum momento se questiona, ela apenas se mostra como é. Diante dos nossos olhos o drama se desenvolve e não se modificará, tendendo a permanecer “tudo azul” como sempre.

3. A POÉTICA VILELIANA

O não-dito muitas vezes diz muito mais do que o dito. Palavra e silêncio, em meus textos, têm a mesma importância na tessitura de cada conto ou novela.

Luiz Vilela

O conto como gênero literário tem uma grandeza imensa, principalmente levando em consideração as palavras de Nádía Gotlib:

E este é também o segredo do conto, que promove o seqüestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados, tendo em vista a construção deste *efeito* (Poe); neste seqüestro temporário, existe toda uma força de tensão, num sistema de relações entre elementos do conto e em cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático, em que cada gesto e olhar são até mesmo teatralmente utilizados pelo narrador (E. Bowen). Não lhe falta a construção simétrica, de um episódio, num espaço determinado (B. Mathews). Trata-se de um *acidente* da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro *antes e depois* (José Oiticica). De tal forma que esta *ação* parece ter sido mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de *contração* (N. Friedman). Este é um lado da questão teórica referente às características específicas do gênero conto. (GOTLIB, 2006, p.. 80-81).³⁸

Diante deste levantamento de alguns aspectos, segundo alguns teóricos, como elenca acima Gotlib, podem servir como ponto de partida para a discussão desses oito contos de Luiz Vilela. O mérito do escritor mineiro está no seu domínio de escrita do conto. Vilela consegue, em todos os exemplos analisados, em histórias que à primeira vista parecem banais, seqüestrar o leitor e levá-lo ao interior de uma ficção engendrada com maestria.

Os contos selecionados são compostos com poucas personagens, com a prevalência da cena descrita com poucos adjetivos e o apoio de uma pontuação que ajuda a encurtar as explicações necessárias. Além do uso dessas técnicas narrativas usuais, próprias do gênero, percebemos que as curtas narrativas do *corpus* são marcadas pelos efeitos de sentidos construídos nas entrelinhas, pelo não-dito. As personagens vilelianas se escondem atrás de suas próprias deficiências e se anulam. Não é necessário para isso que o contista transfigure sua linguagem, escondendo as deficiências humanas num registro lingüístico quase ininteligível. Na aparente simplicidade de seu texto, escondem-se os meandros da alma humana,

³⁸ Grifos de Gotlib. – Cf. a relação de teóricos citados por Gotlib: POE, Edgar Allan. Review of *Twice told tales* (1842). In: MAY, Charles E., ed. *Short story theories*; CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, Perspectiva, 1974; BOWEN, Elizabeth. “*The faber book of modern short stories*”. In. MAY, Charles E. *Short story theories*. 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976. MATTHEWS, Brander. “*The philosophy of short-story*”. In. MAY, Charles E. *Short story theories*. 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976. FRIEDMAN, Norman. “*What makes a short story?*”. In. MAY, Charles E. *Short story theories*. 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976.

do homem perdido na sua impossibilidade de comunicação, como já frisaram alguns críticos, que já citamos aqui.

Tomemos o caso do conto “Ao nascer do dia”. No conto temos apenas um casal caminhando ao amanhecer, depois de uma noite de festa. O clima não é o da festa, mas a da impossibilidade de entendimento entre o casal, situação que parece não ter fim. Vilela constrói essa narrativa com a naturalidade de quem está conversando num bar, numa esquina qualquer, com qualquer pessoa. Assim o crítico Temístocles Linhares tenta definir o escritor:

Entendo que a simplicidade de Vilela está ligada à ingenuidade, até a ingenuidade libertina, se V. quiser, que não deixa de expressar também um sentimento interior de liberdade de inocência, cuja tradução o escritor consegue reproduzir bem, de maneira muito pessoal e única na história do conto brasileiro. Ser ingênuo, de resto, não é ser ignorante, como se pensa. Aliás, o menino ingênuo que há em Vilela conserva os seus dotes de inteligência intactos, como conserva intacta a sua confiança de poder dizer a verdade sem ser necessário mascarar-se. Sem ingenuidade não haveria sobrevivência da criança no adulto e Vilela sabe disso melhor que ninguém. (LINHARES, 1973, p. 49).

Este comentário foi publicado seis anos após a estréia de Luiz Vilela na literatura. Diante disso, a simplicidade que encontramos aparentemente na obra de Luiz Vilela não tem relação nenhuma com ingenuidade. Os contos que analisamos nesse capítulo são da primeira fase contística do escritor, e pelo que pudemos analisar, aliam simplicidade e organização textual capazes de criar um efeito “sem ser necessário mascarar-se”.

Como o próprio escritor disse em entrevista, quando perguntado sobre o que mais o estimulava a escrever:

[t]udo me estimula a escrever. Um conto, uma novela, um romance nasce às vezes da coisa mais insignificante. A gente nunca sabe de onde eles vão nascer. É preciso estar atento a tudo, ter olhos e ouvidos para tudo. Aliás, o escritor é exatamente isto: alguém que não perde nada, alguém que tudo observa, tudo registra e tudo guarda em sua memória. (VILELA, 2007, p. 17).³⁹

Se nada pode escapar ao escritor, como ele próprio diz, então nada deve escapar ao leitor de Vilela. Voltemo-nos para analisar, mais profundamente, o *modus operandi* de Vilela, no intuito de traçar as características de sua poética. Entendemos termo *poética* como a técnica do escritor em criar seus contos, especificamente no que tange aos elementos literários e lingüísticos necessários para essa criação.

Observamos, nos capítulos anteriores, que a literatura de Luiz Vilela se destaca pela concisão e brevidade. Se há uma forma singular de compor suas narrativas, se há um estilo que individualiza a narrativa vileliana, pode-se dizer que recai, sobretudo, no tratamento dado

³⁹ Entrevista à Revista *Projeção*, nov/2007.

à temática recorrente da incomunicabilidade e seus entornos ou conseqüências. Ao analisarmos os menores contos do escritor mineiro, podemos observar que, embora sejam desprovidos de maiores requintes de enredo, ou mesmo de uma estrutura sintática mirabolante, sua narrativa deixa nas entrelinhas uma análise profunda do cotidiano humano.

Neste terceiro capítulo, a intenção é entender como se constrói a poética vileliana. Segundo Pound (2003, p. 32), “literatura é linguagem carregada de significados”. Levando isso em consideração, ao atentarmos ao processo de criação do escritor, nenhum detalhe de sua obra pode ser desprezado na análise. Cada elemento dentro da obra tem o seu significado estético, tal como diz Todorov (1973, p. 210): “o sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”.

Sem esquecer que o resultado de uma obra literária é sempre a sua estética, “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literariedade’ (*literaturnost*), ou seja, aquilo que faz de determinada obra uma obra literária”.⁴⁰ Assim, poderíamos falar de um *modus operandi* do autor, já que estamos analisando o seu processo de criação, e conseguir entender a sua poética:

o que ela [poética] estuda não é a poesia ou a literatura, mas a “poeticidade” e a “literariedade”. A obra singular não é para ela um fim último; quando se detém numa obra e não em outra, é porque esta deixa transparecer de maneira mais clara as propriedades do discurso literário. A poética irá estudar não as formas literárias já existentes, mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais: o que a literatura *pode* ser mais do que ela *é*. (TODOROV, 2003, p.51).⁴¹

Ao se pretender analisar as características do discurso literário de determinada obra, pretende-se também verificar o modo como tais características se enquadram no conjunto da obra, fazendo estabelecer o seu valor enquanto concepção estética. Como complementa o próprio Todorov, “[a] poética é ao mesmo tempo menos e mais exigente que a crítica: não pretende nomear o sentido de uma obra, mas se considera bem mais rigorosa que a meditação crítica” (2003, p. 51).

Como obra de arte, a literatura é “considerada como todo um sistema de signos, ou estrutura de signos, servindo a um objeto estético específico.” (WELLEK & WARREN, 2003, p. 180). Como sistema organizado, a obra de arte é verificada como um organismo regulado por suas leis próprias, sem a preocupação de encontrar fora delas uma justificativa de ser. As

⁴⁰ JAKOBSON, Roman, cf. RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra Literária*. 3. ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1974.

⁴¹ Grifos de Todorov.

possíveis transcendências que possam surgir durante uma análise textual, devem provir do próprio texto, pois ele é o ponto de partida da criação estética.

A literatura tem como matéria-prima a linguagem; por isso ao analisarmos uma obra, não podemos apenas levar em consideração o seu processo de criação, mas também a sua relação com outros aspectos suscitados pela significação. Segundo Meschonnic,

o estudo da linguagem não pode deixar de interrogar a literatura, que é linguagem e comunicação. E se ela é linguagem, uma primeira ilusão consistiria em estabelecer um privilégio exclusivo da lingüística sobre a literatura — e daí a ilusão dos modelos que esgotariam a obra. Nem tudo se reduz ao lingüístico. O texto é uma relação com o mundo e com a história. Uma ilusão oposta seria considerar a lingüística como uma auxiliar que forneceria o material a ser elaborado, como uma etapa, em suma, antes de se chegar aos constituintes fundamentais da literatura. (MESCHONNIC, 2002, p. 38).

Se literatura é “linguagem e comunicação”, a busca do entendimento do texto, ou pelo menos a tentativa de interpretação, passa pela abordagem estilística do autor. Por isso levamos em consideração o comentário feito pela crítica Noemi Jaffe, com relação ao lançamento do romance *História do Pranto*, do escritor argentino Alan Pauls:

A não ser nos casos evidentes de metalinguagem, de crítica sobre si mesma, é de se esperar que a linguagem narrativa mantenha alguma organicidade com o que trata, evitando simplesmente a vertigem do “belo”, afirmando-se incessantemente como estilo. Ou, se for para ser belo, que seja necessário. (JAFFE, 2008, p. 3).

Sob o viés da “organicidade com o que trata”, a obra de Vilela não se compromete com a “vertigem do ‘belo’”, evitando nuances desnecessárias para o desenvolvimento da narrativa. O estilo vileliano está comprometido apenas com a comunicação, não jogando sobre sua linguagem uma obscuridade, ou tal como já citamos nesse trabalho, um malabarismo sintático, que em nada contribuiria para a narrativa.

Nesse aspecto de organicidade, a linguagem vileliana não engole a narrativa, tal como acontece em alguns casos da literatura contemporânea. Exemplo disto, segundo Noemi Jaffe, acontece com o romance *A História do Pranto*, de Pauls, que já citamos acima. Como diz a crítica,

[a]s palavras, as frases, as construções sintáticas engolem a narrativa, chamando continuamente a atenção sobre si mesmas e desfocando a atenção do objeto abordado. Muitas vezes, tem-se a impressão de que estamos mais diante um certo malabarismo verbal do que diante de um trabalho ficcional elaborado (2008, p. 3).

No caso de Vilela, o escritor tem total domínio sobre a linguagem, tal como o próprio escritor diz:

A palavra é, às vezes, como um cavalo selvagem: a gente tem que correr atrás, laçar, prender e domar. Outras vezes, ela é como um gato, um gato que mansamente se aproxima, roça em nossa perna, sobe em nosso regaço e se oferece ao nosso afago (VILELA, 2007, p. 17).

Entre a rebeldia e a docilidade da palavra, o escritor encontra o equilíbrio da frase, construindo sua técnica.

Assim podemos então procurar entender como se dá o processo de criação do escritor mineiro, tomando o termo *poética* como sinônimo de *técnica*. Para afirmar isso, recorremos a Gilberto Mendonça Teles, no seu texto *Para uma poética do conto brasileiro*:

[...] a constituição da Poética como Ciência da Literatura, iniciada com Aristóteles [...] e prolongada no Ocidente sobre os princípios da geometria euclidiana, foi-se fazendo dentro das Ciências Humanas, com o material recortado da Filosofia, da Filologia, da Gramática e da Retórica. [...] Na tradição Greco-latina a lógica é que comandou a formação do *objeto* — a matéria de uma Ciência da Literatura, um objeto próprio, específico das diversas produções literárias, o qual se vai aos poucos definindo e que tem encontrado na sua indefinição a possibilidade de ser também assim caracterizado. (TELES, 2002, p. 163-164).

Mas precisamos levar em consideração que o termo *poética* é ainda motivo de controvérsias. Como Teles afirma, o estudo do objeto não leva a apenas um caminho, mas a vários. Porém, o que nos interessa nesse trabalho é analisar a técnica de escrita de Luiz Vilela, tendo em vista os contos que constituem o *corpus* desta pesquisa.

Definir a poética de um autor, então, como diz Teles, seria levar em consideração

dois sentidos da terminologia: a) o estudo da produção literária do autor, de sua poesia e prosa, para daí extrair uma síntese que será, visto pelo estudioso, a concepção poética do autor; b) as suas manifestações *metalingüísticas* [referências à linguagens, à literatura e às artes] que, recolhidas pelo estudioso, comporão um quadro do pensamento verbalizado do autor sobre a matéria literária e sobre o modo de tratá-la no poema. Um perfeito estudo levaria em conta as duas direções. (TELES, 2002, p. 165-166).

Então, para definirmos, como dissemos anteriormente, a poética vileliana, levamos em consideração o conjunto de contos analisados no segundo capítulo dessa dissertação, observando como o autor usa elementos que caracterizam a *literariedade* de sua escrita.

3.1. A verossimilhança e as personagens vilelianas

Um dos aspectos mais importantes a ser verificado na escrita desses contos de Luiz Vilela é a questão da verossimilhança. Sabemos que a criação literária procura criar dois tipos de realidade: uma recriação que se aproxima dos fatos e situações parecidos com a realidade real e que não sejam contestados pelas leis do mundo natural; e outra, que se aproxima de uma realidade fantástica, ou seja, com fatos e situações que não estão de acordo com as leis naturais do mundo, mas que intratextualmente garantem um sentido ou coerência interna à narrativa.

Para dar dimensão do aspecto verossímil da obra literária, recorreremos à parte da acepção do verbete classicismo, do *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés:

[...] a) *respeito à verossimilhança*: na escola de Aristóteles, entendiam que “não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente” (*Poética*, tr. De Eudoro de Sousa, s.d., IX); contrário de verdadeiro, o verossímil se concebia no plano geral, isto é, o verossímil relacionado com o Homero, ou no plano da História; num caso ou noutro, o conceito gerava oposições nem sempre resultantes numa unidade satisfatória; [...]. (MOISÉS, 1999, p. 82-8).

Diante da representação artística da literatura, a narrativa verossímil de tendência realista procura mostrar os elementos narrativos — personagens, enredo, tempo, espaço etc. — dentro de um plano que se aproxima da realidade extra-diegética.

Um dos aspectos mais fundamentais na narrativa são as personagens:

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopéia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na banda desenhada, no folhetim radiofónico ou nas telenovelas, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função da qual se organiza a economia da narrativa; [...]. (REIS & LOPES, 2002, p. 314).

Para verificarmos o aspecto verossímil da narrativa realista vileliana, buscamos um referencial na constituição das personagens, pois todas as situações da fábula estão centradas neles. Tomando por base a análise feita no capítulo anterior, tentamos, no quadro abaixo, esquematizar as situações e as personagens de Luiz Vilela, levando em consideração as características verossímeis das histórias.

Figura 2

Conto analisado	Situações	Personagens
“Lembrança”	O conto gira em torno das memórias do narrador sobre o avô, que se suicidara; aparentemente, o ato é cercado de mistérios.	A personagem do conto é o narrador, que aparentemente é jovem, não tem consciência total dos fatos que cercam o suicídio do avô. Podemos perceber aqui que as personagens, o narrador e o avô, são bem parecidos com personagens do mundo real. O narrador mostra ser bastante jovem na época dos acontecimentos e que, portanto, não consegue relembrar todos os detalhes; o outro, devido às circunstâncias da vida relatada pelo narrador, tem uma vida reclusa, sem muito contato com os familiares.
“A única alegria”	Mostra a relação de dois adolescentes com o surdo-mudo Beбето, que ganha a vida fazendo flores de papel. Diante da sua decepção com o fato da personagem Marilu ter arrumado um namorado, ele se mata.	As ações das personagens, principalmente as do surdo-mudo Beбето, estão de acordo com as situações de pessoas deficientes áudios-visuais. Também as situações vividas são bem próximas da realidade extra-diegética.

<p>“Dois homens”</p>	<p>Em um bar, dois homens estão frente a frente, sentados numa mesa. Eles não se comunicam e um fica observando os gestos do outro. O que marca o verossímil são as situações em duas pessoas ficam frente a frente, sem conversarem entre si.</p>	<p>Os homens, frente a frente, sem se comunicarem, representam as situações em que a comunicação é impossibilitada, às vezes por razões insignificantes.</p>
<p>“Em dezembro”</p>	<p>Aqui temos a relação de dois adolescentes: o narrador e Neuza. O impasse entre os dois gira em torno da proibição que a avó impõe-lhes: não comerem mangas verdes. Os dois são cúmplices, e diante da delação de Neuza, o narrador bate-lhe e exige que ela declare amor a ele.</p>	<p>O que percebemos nesse conto é a reação típica de adolescentes diante de proibições que são transgredidas. Diante de delação, a reação é de vingança. O aspecto interessante do conto é a forma como o narrador lida com a progressão temporal.</p>
<p>“Ao nascer do dia”</p>	<p>Um casal, após uma festa, caminha pelas ruas, e discutem sobre a situação entre eles.</p>	<p>As personagens demonstram que têm uma relação repleta de mal-entendidos. Isso fica evidente nos diálogos das personagens, embora não se tenha condições de saber exatamente o que acontece entre eles. Destaque nesse conto é a o destaque que se dá ao ambiente, em detrimento da importância dos personagens.</p>

<p>“As formigas”</p>	<p>Gira em torno das fantasias de um menino que, para quebrar a monotonia das manhãs chuvosas, cria o hábito de conversar com as formigas que descem por rachadura da parede do quarto. Ele fica furioso com o pai, quanto este remenda a rachadura da parede.</p>	<p>Embora o conto se centre na fantasia do menino conversar com as formigas, retrata fielmente os atos infantis de criarem um mundo de faz-de-conta. As personagens do pai e da mãe são representações fiéis de pessoas que se preocupam com as coisas de casa. O pai, que se preocupa em fazer reformas na casa, e a mãe, que é compreensiva com a exaltação do filho diante do pai. Aspecto importante do conto é a maneira como o narrador retrata o pensamento do menino, registrado através dos traços da oralidade, por meio do discurso indireto livre.</p>
<p>“Deus sabe o que faz”</p>	<p>O conto trata da história de um cego, nascido em uma família desajustada, e que tem talento para tocar violão. Mas esse dom acaba por levá-lo ao suicídio, ao ouvir a mulher o traindo com seu irmão. O drama criado no conto tem uma relação com as ironias do destino.</p>	<p>Há, no conto, a representação da ironia do destino: o cego, apesar de sua deficiência, tem talento para a música, coisa que o leva a ser a salvação da família. Mas, acaba se suicidando, diante da traição da esposa e do irmão.</p>

“Ninguém”	O conto trata da história de um sujeito que leva uma vida solitária, tendo como companheiros apenas os cigarros.	O tema da solidão humana é tratado nesse conto de uma maneira bastante realista. Através de uma narração autodiegética, temos a exata noção dos sentimentos da personagem quanto à solidão.
-----------	--	---

Figura 2: quadro de situações verossímeis dos contos de Luiz Vilela

Como podemos observar no quadro acima, os elementos que compõe o quadro de verossimilhança dos contos analisados são bastante simples. O que percebemos é a maneira como Vilela trata os temas de seus contos, preocupando-se mais em narrar os fatos do que centrar seus esforços na estrutura dos contos.

Constitui-se assim o realismo de Vilela: na procura do retrato de situações comuns da vida, o recorte do cotidiano simples de pessoas simples, embora situações como as de suicídio sejam extremas. Mas o que motiva a sua literatura é o fato simples. Na busca de realismo em sua literatura, Vilela empreende o trabalho de lapidação do texto, como já tratamos anteriormente. Para Wayne C. Booth,

[o] que é curioso é que tanto a procura do realismo como a procura da pureza, mesmo nas suas formas mais extremas, geraram o mesmo ataque às impurezas retóricas em ficção. [...] para que a ficção pareça *real*, não pode estar carregada de sinais de artifício. E aqui vimos que, para ser pura, para “acertar passo com a poesia”, para obter um estatuto de igualdade com as partes mais obviamente puras, o autor tem que arranjar meio de criar um objeto limpo que possa falar por si próprio. (BOOTH, 1980, p. 113).⁴²

O que tem que se verificar em Luiz Vilela, pelos contos analisados, é a procura da pureza da linguagem, assim como consegue o efeito de verossímil em sua literatura. O realismo dele é puro, assim como é simples as estruturas das suas fábulas de sua narrativa. O complexo fica por conta do que está implícito nas entrelinhas ou dos não-ditos de seus contos. Com relação à busca do “acontecimento natural”, Booth afirma:

Tal como muitos poetas do período moderno, sejam eles simbolistas, imagistas ou o que quer que sejam, sentiram que o “objeto natural é sempre um símbolo adequado”, do mesmo modo, romancistas e críticos de escolas muito diferentes vieram, repetidamente, fazer-se eco da crença de Flaubert em que um acontecimento “natural” completamente expresso transmitirá o seu próprio significado muito melhor que qualquer comentário de avaliação explícita. (BOOTH, 1980, p.113-114).

⁴² Grifos de Booth.

Como dissemos anteriormente, os significados simbólicos, ou alegóricos, dos contos vilelianos subjazem por trás de sua narrativa simples. A profundidade do tratamento dos temas vilelianos passa antes pela objetividade com que constrói seus textos.

Embora a sua linguagem seja objetiva e clara, não se pode deixar de levar em consideração que o escritor usa isso como recurso para criar a profundidade de análise de sua narrativa. Isso é conseguido pela habilidade de trabalhar com a linguagem, deixando nos entremeios da narrativa lacunas que precisam ser olhadas com muito cuidado. Para isso, procuramos verificar o não-dito, ou mesmo aquilo que está implícito, ou, porque não dizer, os silenciamentos da narrativa. Tal como já citamos aqui, Pound diz que “literatura é linguagem carregada de significados”, e por isso não se pode descartar nada, mesmo aquilo que não foi escrito, o que subjaz na leitura.

3.2. Não-ditos: imagens e símbolos

Não procuraremos aqui fazer uma leitura meramente simbólica da narrativa de Vilela. O que se pretende nesse momento é verificar como há sempre algo por trás do que foi escrito, mesmo que a linguagem usada não seja contaminada pela ambigüidade aparente. Os contos de Luiz Vilela não são simples relatos, mas o trabalho laborioso de dramas humanos.

Tomamos aqui dois contos em específico para analisarmos como referência para tentar mostrar como Vilela também é hábil para cifrar sua narrativa. Os contos que serão focalizados aqui são “Lembrança” e “A única alegria”. Logicamente que não pretendemos aqui retornar à idéia de Ricardo Piglia de que o conto possui duas histórias, e que sempre há uma cifrada. O que pretendemos verificar aqui é aquilo que não foi dito, e que está entranhado na narrativa.

O conto “Lembrança” gira em torno das lembranças que o narrador tem da figura do avô, que se suicidou, e é marcado pela insistência na imagem de limpeza do velho. Já no primeiro parágrafo o narrador diz da lembrança do avô só usar camisas brancas. Esse dado não pode passar despercebido, pois essa imagem de limpeza, imaculada que o narrador tem do avô será manchada pelo suicídio.

No quinto parágrafo, onde há a descrição do quarto onde estava o corpo do avô morto, o narrador repete a palavra “sangue” por três vezes, denotando uma insistência no termo. Essa repetição dá à imagem um significado relevante, pois a cor encarnada do sangue cria um contraste com a imagem de pureza do velho. Essa imagem de limpeza acaba sendo retomada no final do conto, quando o personagem diz que “foi o único dia em que não o vi limpo”.

Esse olhar para a camisa do avô, suja de sangue, e a referência ao único dia em que o viu sujo, reforça mais ainda a idéia de imaculabilidade do avô.

O recurso usado por Vilela demonstra uma maneira de conduzir sua narrativa por meio de imagens que são suficientes por si sós, ou seja, imagens que ganham significância no texto e serve como base do entendimento da fábula. O que preocupa o narrador é realmente demonstrar que o avô era imaculado, e que nem mesmo o sangue derramado e que sujou sua camisa branca foi capaz de manchar a sua imagem. Dá-nos a impressão de que o narrador quer preservar a imagem do avô.

Se não bastasse a procura da concisão e da brevidade na escrita, Vilela procura fazer uso da superposição de imagens para criar uma profundidade na narrativa. Embora essas imagens não sejam nítidas, há que se olhar mais detidamente sobre elas e verificar qual o grau de importância que elas dão ao conto. Maria Luiza Ramos afirma que:

Se a imaginação é a faculdade de representar pelo pensamento um objeto, em vez de intuí-lo por meio da percepção, claro se torna o seu papel substitutivo e complementar. E é essa função substitutiva que caracteriza a *imagem* no terreno da expressão lingüística: a intencionalidade de uma determinada significação nominal é deslocada de um objeto para outro. Naturalmente, isto é possível pelo fato de o conteúdo formal de determinada palavra apresentar analogia com o conteúdo de outra palavra, para a qual se deslocou a intencionalidade. (RAMOS, 1974, p. 100).⁴³

É evidente que as imagens às quais nos referimos, tais como “camisa branca”, “sangue” e “camisa suja de sangue”, têm uma equivalência muito importante dentro do texto, pois justamente são elas que nos dá suporte para atribuir a intencionalidade do narrador em preservar a imagem do avô. Isso é possível ao verificarmos que a imagem do avô está mais ligada à limpeza, à pureza da cor de sua camisa, o que dá sentido positivo ao narrador, do que propriamente explicar o ato do suicídio. Ou seja, “a intencionalidade de uma determinada significação nominal é deslocada de um objeto para outro”.

O suicídio é sempre encarado como negativo, pela sociedade, e em alguns casos é taxado como sinal de fraqueza. O narrador, então, procura minimizar essa imagem negativa do ato do avô, tentando preservar a imagem do velho, usando para isso o aspecto de limpeza que ele tinha. Para construir essa imagem, ele apresenta o velho com a característica de limpeza (“camisa branca”); apresenta o cenário do suicídio (“sangue”); reafirma a idéia da integridade do velho, mesmo após o suicídio (“camisa manchada de sangue”). Verifiquemos, esquematicamente, na figura 3:

Figura 3

⁴³ Grifos de Ramos.

Apresentação da imagem do avô	Apresentação do cenário do suicídio	Imagem final
O velho só usava camisas brancas. O narrador diz gostar dele exatamente por isso. A imagem da positividade do velho é simbolizada pelo branco da camisa.	O narrador apresenta o cenário do suicídio. A imagem que marca a passagem é o sangue. Esse elemento representa o que seria a única mancha na vida do velho.	O narrador reitera a imagem que tem do avô, mesmo depois do suicídio. A imagem da camisa suja de sangue representa a única vez que o narrador vê o avô sujo. Mas diz que a mancha de sangue não é sujeira. Os dois elementos anteriores, que marcam a pureza e a mancha, agora estão misturados. O narrador valoriza mais o branco da camisa, embora suja de sangue.

Figura 3: quadro de evolução de símbolos no conto “Lembrança”

Como estamos tratando de não-ditos dentro da narrativa de Luiz Vilela, verificamos que, pelo quadro acima, os substantivos “camisa” e “sangue” são tomados como elementos de representação da legitimidade da imagem da personagem do avô do narrador. Os símbolos usados como elementos de significação pura dos sentimentos do narrador pela imagem do avô:

Quanto ao símbolo, a primeira observação que julgamos necessário fazer é que ele pertence tanto ao processo metafórico quanto ao metonímico. Sua principal característica é a síntese, ou seja, no caso da metáfora, a total abstração do segundo termo da relação, quer do ponto de vista material, quer do ponto de vista formal. Não se define uma coisa pela outra, como na maioria das metáforas, e, como só um elemento aparece, o seu sentido vai ser determinado pelo contexto. (RAMOS, 1974, p. 114).

Para atestar a importância que as imagens assumem nesse conto de Vilela, recorremos a Calvino:

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico. (CALVINO, 1990, p.47).

Numa escrita breve e concisa como é a escrita vileliana, o uso da imagem corrobora mais ainda a economia de expressão. Assim, para o projeto de sua literatura, a economia de expressão alia-se ao uso de imagens que ganham uma importância fundamental para a estrutura do conto. Assim, constrói-se uma rede de significados no texto, que só podemos perceber pelas particularidades dessas imagens. Weliek & Warren afirmam que

[a] ênfase está antes na *particularidade* e não na união das palavras (analogia, por exemplo, alegoria; “unificação de idéias díspares”) do que no sensorial. A imagem visual é uma sensação ou uma percepção mas também “representa”, refere-se a algo invisível, algo “interior”. Pode ser, ao mesmo tempo, tanto apresentação como representação [...]. A imagem pode existir como “descrição” ou [...] como metáfora. (WELLEK & WARREN, 2003, p.24).

Se no conto “Lembrança” verifica-se o uso de elementos concretos para simbolizar uma idéia abstrata, a da honradez do velho, no conto “A única alegria”, a imagem a ser usada é abstrata. Para realçar o mundo do surdo-mudo Bebeto, o narrador inicia o conto dando destaque ao silêncio que impera na casa: “De dia o silêncio da casa inteira concentrava-se no quarto do surdo-mudo Bebeto: parando de cortar uma folha de papel, ele o escutava, de olhos no ar” (VILELA, 1984, p. 71).

Aqui podemos entender que a imagem construída é de um paradoxo, pois temos a ênfase do parágrafo no ato de “escuta” do surdo-mudo ao silêncio. Em se tratando de uma pessoa que tem deficiência auditiva, o ato de escutar já lhe é restrito, ainda mais quando ele “escuta” o silêncio. Mas o silêncio é o que marca mesmo o conto, pois ao silêncio é jogado os desejos da personagem Bebeto. No antepenúltimo parágrafo, a referência ao silêncio da casa é retomada. Agora, quem “ouve” o silêncio é a personagem da avó, que “ao escutar aquele silêncio tão grande”, pressente a tragédia ocorrida. É o momento do suicídio da personagem Bebeto.

Paradoxos à parte, com o recurso da ênfase em torno do silêncio o autor dá significação extrema à sua literatura. Tal como já afirmamos aqui, através da citação de Pound, temos literatura como linguagem no grau máximo de significação. A alegoria do silêncio não só marca também a deficiência do surdo-mudo, mas também à proibição de ser realizado o seu último desejo. O silêncio então é tomado com outro sentido: o da negação da realização dos desejos do sujeito. Assim, a realização do último desejo de Bebeto é jogada ao silêncio.

Tanto as imagens concretas que aparecem no conto “Lembrança”, quanto a imagem abstrata que aparece no conto “A única alegria”, são elementos que levam os contos à literariedade. Outra imagem significativa é a das mangas maduras, que representam, no conto

“Dezembro”, a marca da passagem do tempo, como analisamos no capítulo anterior. Para Todorov,

[o] sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus. O sentido de um monólogo pode caracterizar um personagem. É o sentido dos elementos da obra em que pensava Flaubert: “Não há no meu livro uma descrição isolada, gratuita; todas “servem” a meus personagens e têm influência longínqua ou imediata sobre a ação. Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se esta é deficiente), que são em número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas. (TODOROV, 1973, p. 210).

Dessa forma, vale lembrar sempre que o recurso de usar determinadas imagens é primordial para que o escritor. No caso de Vilela, o uso de certas imagens são primordiais para conseguirmos entender o plano do não-dito. Não há a necessidade de se procurar fora do texto uma compreensão plausível para as imagens presentes na narrativa. Tal como disse Todorov acima, nenhum elemento dentro da narrativa está isolado de outros elementos do texto.

A necessidade de se usar o recurso de deixar as imagens falar por si mesmas é uma das qualidades de Vilela, principalmente em se tratando da economia de expressão que lhe é peculiar. Assim, o autor mineiro consegue contar sua história e ainda aprofundar a sondagem psicológica de suas personagens. O drama vivido por elas não é explicitado pelo narrador, havendo a necessidade de se verificar como o processo das imagens se desenvolvem dentro do texto.

Diante disso, podemos verificar que a literariedade da obra de Vilela não reside apenas no uso de um estilo próprio de escrever, mas também no uso da particularidade de imagens e símbolos que podem passar despercebidos numa leitura menos atenta. Assim, constitui-se de uma importância imprescindível a escolha das palavras, criando a rede de significações dentro do texto. Aqui, nos valem do pensamento de Pound:

E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente. (POUND, 2003, p. 40).

Verificamos como Vilela se constitui um perito no uso das palavras. Cada palavra tem o seu peso, na justa medida de sua significação e, conseqüentemente, corrobora o projeto literário do escritor. Nesse projeto de literatura, o autor não se preocupa com o sensorialismo, pois sua intencionalidade é o debate dos problemas humanos. A ênfase, segundo Wellek & Warren,

está antes na *particularidade* e na união das palavras (analogia, por exemplo, alegoria; “unificação de idéias díspares”) do que no sensorial. A imagem visual é uma sensação ou uma percepção mas também “representa”, refere-se a algo invisível, algo “interior”. Pode ser, ao mesmo tempo, tanto apresentação [...]. A imagem pode existir como “descrição” ou [...] como metáfora. (WELLEK & WARREN, 2003, p. 247).

Nos contos analisados, podemos notar que as imagens são bastante claras, que evidenciam a intencionalidade do autor em deixar nítidos os dramas vivenciados pelas personagens. O projeto literário do autor encontra então o seu ponto alto: o resultado a que se chega. Ainda, como diz Wellek & Warren,

[e]m uma obra de arte bem-sucedida, os materiais são completamente assimilados na forma: o que era “mundo” transformou-se em “linguagem”. Os “materiais” de uma obra de arte literária são, em um nível, palavras, em outro nível, a experiência do comportamento humano e, em outro, as idéias e posturas humanas. Todos eles, inclusive a linguagem, existem fora da obra de arte, em outros modos, mas, em um poema ou romance bem-sucedido, são colocados em relações polifônicas pela dinâmica do propósito estético. (2003, p. 329).

Também nesse aspecto há que lembrarmos o aspecto da literariedade, ao qual nos referimos no início deste capítulo. Recorremos aqui às palavras de Rauer:

a literariedade é o amálgama entre os efeitos de sentido de um texto e o texto tramado semioticamente como discurso imerso em sua circunstância histórico-cultural, englobando da ontologia criadora à recepção do leitor, as fissuras, fraturas e imperfeições do poético constituem portanto a alma, o cerne, o elã vital da literatura, não mais só realização de papel, mas vida que é integrada à vida dos que a fruem. (RAUER, 2006, p. 78).

Então, ao procurar encontrar elementos que possam justificar nossa leitura, também recorremos a Umberto Eco:

[...] qualquer narrativa é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 9).

Assim, podemos afirmar que a leitura que fazemos das imagens dentro do texto está, de certa forma, corroborada pela visão que temos de certos valores do mundo real, os quais nos servem de base para a interpretação dessas “lacunas” e “fissuras”. O fictício, quando comparado ao real, é que nos leva à reflexão dos temas tratados dentro da narrativa.

Se Vilela procura nos levar a uma reflexão sobre os dramas humanos, ele faz isso de uma maneira quase elíptica em sua narração. Temos então que acreditar que na opacidade do

signo literário esteja a chave de entendimento, ou, pelo menos, uma aproximação desse entendimento. Eis as palavras de Bosi, quando se refere à interpretação do texto literário:

[s]e os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama “interpretação”. (BOSI, 2003, p. 461).

É evidente que os signos literários podem carregar armadilhas que ocasionam alguns equívocos quanto à interpretação. Tal como diz Eco, “[n]um texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual[...]”. (ECO, 1994, p. 12).

A literatura é campo das significações profundas, onde podemos lançar mão de vários mecanismos para chegarmos a uma conclusão sobre determinadas interpretações. Em se tratando de narrativas, o ato interpretativo passa, invariavelmente, pela análise das situações que envolvem as personagens.

Cada elemento dentro da narrativa tem um significado imprescindível para o sentido literário da obra. Como no conto “Lembrança”, o elemento que marca a honradez do velho é a camisa branca, a mácula é o sangue. Nos outros contos também buscamos elementos, como podemos ver no quadro abaixo:

Figura 4

nome do conto	elemento(s) simbólico(s)
“Lembrança”	camisa branca (representa a honradez do avô do narrador); mancha de sangue na camisa branca (representa a única mancha na vida do velho).

“A única alegria”	silêncio (na maior parte do conto representa a deficiência física da personagem, também representa o não cumprimento do seu desejo de ser enterrado com suas flores de papel); flores de papel (a única alegria da personagem, também são emblemáticas por serem artificiais, sem cheiro). ⁴⁴
“Dois homens”	as garrafas (o narrador sugere que elas têm mais valor que os dois homens sentados na mesa do bar. Isso estabelece a nulidade das personagens dentro da narrativa).
“Ao nascer do dia”	o espaço (ao dar mais valor ao espaço, se diminui a importância dos problemas que as personagens têm para resolver).
“As formigas”	a mancha de cimento no conserto da parede (estabelece o fim do mundo de faz-de-conta do menino e o confronto com o mundo real, representado pela atitude do pai).
“Deus sabe que faz”	cordas do violão do cego (quando as cordas do violão “arrebentam”, é estabelecido o limite a que chegou a personagem, diante da traição da esposa).
“Ninguém”	a porta (estabelece a separação entre o mundo lá fora e a solidão em que a personagem vive).

Figura 4: quadro de elementos simbólicos dos menores contos de Luiz Vilela.

Ao procedermos a tal levantamento, podemos incorrer em equívocos, mas não podemos nos esquivar de correremos esse risco. Afirma Bosi, sobre a compreensão:

A compreensão valoriza sempre o modo de aparecer do símbolo, a sua *epiphania*, porque essa constelação de perfis, ou de aparições, tem a ver com os modos de ser

⁴⁴ Wania de Sousa Majadas ao analisar o romance *A ópera dos mortos*, de Autran Dourado, faz a seguinte análise, quando se refere às flores de papel feitas pela personagem Rosalina: [o] aprofundamento do silêncio, no caso de Rosalina, advém do fato de as flores não terem perfume, pois são de seda ou de papel, e além disso, estão murchas, assim como a aranha: *A rosa branca caída no chão, aranha murcha, morta* [p.129] (MAJADAS, 2007, p. 105).

do universo simbolizado. É preciso, portanto, descrever a aparência de um texto, a sua forma literária, tendo em vista o sentido, a intencionalidade que o significante alcança trabalhar lingüisticamente. (BOSI, 2003, p. 476).

A intencionalidade de Luiz Vilela é evidente: no recurso da expressão mínima, procura explorar o máximo dessa expressão. Por isso podemos entender, como afirma Majadas, sobre o modo de escrever de Vilela, e o efeito que isso traz para a sua literatura:

[o]utro recurso que garante o movimento de sentidos, resultante do silêncio fundador, é a obsessão de Luiz Vilela pelo enxugamento do texto, embora isso não seja novidade em literaturas de qualquer parte do mundo: o difícil é conseguir tal façanha, obtendo sucesso, porque, muitas vezes, ao buscar esse caminho árduo para a realização da escritura, comprometido com a linguagem em seu estado de *cão sem plumas*, o escritor pode perder essencialidades insubstituíveis. (MAJADAS, 2007, p. 141).

Artesão da palavra, Luiz Vilela leva a cabo uma literatura enxuta e consegue imprimir um sentido profundo a essa escrita. Essa simplicidade, longe de deixar o texto pobre de significados, é a condição para deixar o texto repleto de significados profundos, ou seja: não há a perda das “essencialidades insubstituíveis”.

Nessa escrita elíptica, concisa e breve, vamos encontrando elementos que dão a ela a profundidade simbólica que todo texto literário deve ter. Aquilo que dá ao texto a sua literariedade também está nas entrelinhas, no não-dito, mas sugerido, mesmo que possamos incorrer em equívocos para se chegar a uma compreensão. Mas não é intenção do crítico dar um xeque-mate na compreensão de um determinado texto, e sim suscitar outras discussões.

No que se refere à nossa análise dos menores contos de Luiz Vilela, a intenção é procurar a verificação de como se processa essa poética da simplicidade. Longe de ser pobre de significado porque simples, o texto vileliano cumpre o papel de narrar os dramas do cotidiano humano com a expressão exata da narração. Se suas personagens arruinam-se na incomunicabilidade, sua escrita constrói essa ruína da maneira como deve ser: simples como um olhar despojado de sentimentalidade. Apenas o real é o que importa. Se houver uma necessidade de se buscar uma dramaticidade, as cenas se desenrolam à nossa frente, e, como afirmou Mansur (1980, p. 4) somos jogados dentro desses dramas.

CONCLUSÃO

A palavra não foi feita para
enfeitar, brilhar, como ouro
falso; a palavra foi feita para dizer.
Graciliano Ramos.

Ao escolhermos os contos a serem analisados tínhamos em mente verificar o processo de criação de Luiz Vilela, considerando que nos menores contos dos seus três primeiros livros poderia estar a chave para compreender a relação entre minúcia dramática e concisão que a leitura de sua obra faz supor.

Os pequenos contos são apenas uma parcela dentro da trajetória inacabada do autor, mas serviram como ponto de partida para compreendermos seu processo de composição. A primeira preocupação que surgiu na tentativa de perquirir este processo foi quanto à competência da teoria a ser aplicada na análise desses contos. A segunda foi assegurar que o trabalho não se tornasse uma locomotiva desgovernada em se tratando de um assunto tão polêmico quanto a extensão do conto.

Em seu livro *A análise literária*, Marques afirma que

[a] precisão e a propriedade da linguagem — que só por si documentam uma poderosa inteligência analítica e fazem grande parte da glória literária de um Camilo ou de um Vieira — hão de ser julgadas em relação às circunstâncias de tempo, lugar e pessoa, e constituem mais uma qualidade inerente a todos os elementos literários do que parte especial destes. Efetivamente, a cor, o relevo, o bom gosto e a harmonia de um texto dependem tanto da precisão e propriedade dos termos, como das que existem nas comparações e imagens, na adaptação às figuras ou ao gênero de composição em que estão empregadas. (MARQUES, 1979, p.57-58).

Dentro do projeto literário de Luiz Vilela, encontramos a grande preocupação do escritor em relação à exatidão de termos. Tal como diz Marques, “o bom gosto e a harmonia de um texto” estão ligados também à “precisão e propriedades dos termos”. Nesse intento de criar uma literatura despojada de malabarismos sintáticos, Luiz Vilela dá ao seu texto uma consistência ímpar. Assim, não encontramos obstáculos retóricos que, na maioria das vezes, obscurecem o texto, dando mais ênfase na linguagem que propriamente no enredo.

Desta maneira, partimos de um levantamento da importância da brevidade e da concisão da linguagem literária, entendida, desde a Antiguidade Clássica, como elemento primordial do bom entendimento e sinal de pouco enfado por parte do público ouvinte. A concisão e a brevidade na literatura são aceitas como o fator principal do bom gosto e domínio de técnica.

Em se tratando da produção de contos, gênero por natureza breve, o escritor há que saber dominar a técnica de dizer o máximo com o mínimo possível de termos. Aí é justamente onde encontramos a maestria técnica de Luiz Vilela

Nesse aspecto, abordamos algumas referências sobre a contística de Luiz Vilela, ou seja, como a obra do escritor mineiro é vista pelos críticos literários, principalmente no início de sua carreira, com a publicação do livro *Tremor de Terra*. O que nos levou a fazer essa pesquisa foi o comentário feito por Gilda Bittencourt, quando da volta de Luiz Vilela à produção de contos, após um intervalo de 23 anos sem publicar o gênero. Segundo ela, o retorno de Vilela é marcado pelo amadurecimento no gênero, ao mostrar total domínio da escrita.

Entendemos que esse amadurecimento ao qual Gilda Bittencourt se refere já se encontrava na primeira fase do escritor, por isso procuramos mostrar como Vilela já dominava totalmente a técnica de brevidade e concisão, mostrando assim uma maturidade literária, apesar de jovem.

Para delinear essa sua maestria, fizemos um breve histórico da importância desses conceitos, levando em consideração a teoria de vários pensadores, desde a Antiguidade Clássica. Esse panorama passa pelas idéias de Schopenhauer, que via, em seu *A arte de escrever*, a brevidade como sinônimo de clareza de pensamento, o que corrobora a visão do *mot juste*, característica cara à obra de Gustave Flaubert.

Em se tratando da busca da exatidão na literatura, entendemos que o sucesso dessa empreitada está no processo do trabalho incessante do escritor em reescrever o seu texto até chegar a um ponto em que não há mais nada a mudar, como afirma o próprio Luiz Vilela (2007, p. 16) em entrevista.

Assim, o primeiro capítulo dessa dissertação procurou mostrar como esses elementos são fundamentais na literatura, principalmente levando em consideração as idéias de Italo Calvino quanto à sua teoria da exatidão na literatura. Essa característica está relacionada, segundo o crítico italiano, ao projeto literário de cada escritor, especialmente em se tratando da busca de uma “linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”.

No segundo capítulo, encontramos nos oito menores contos de Luiz Vilela elementos que justificam a teoria da brevidade e concisão na literatura. São contos com menos de 600 palavras, dentro de um projeto claro de atingir a profundidade das relações humanas em narrativas claras e objetivas. Nesse processo, o contista mineiro usa da sua técnica para

conseguir o efeito desejado: narrar estritamente o necessário, sem acréscimos que poluam a narrativa.

Encontramos nesses menores contos, temas constantes da obra de Luiz Vilela: a infância, a solidão, a morte – todos relacionados à temática da incomunicabilidade humana. Nesse panorama temático, o escritor mineiro demonstra total domínio sobre a narrativa. Para a compreensão da dramaticidade dessas narrativas, o leitor tem à sua frente o desenrolar das cenas, como se estivessem acontecendo no momento presente, como afirma Mansur (1980, p. 4).

Vilela é um exímio contador de histórias, e suas personagens são pessoas simples focalizadas dentro de um recorte do cotidiano, local onde as situações tendem a não se resolverem, onde as relações humanas estão cheias de entraves para o entendimento. É nesse recorte que encontramos a profundidade do tratamento dos temas de seus contos.

O terceiro capítulo desta dissertação lança mão do estudo das imagens que estão disseminadas no texto. Essas imagens, cheias de simbolismo, embora não sejam cercadas de ambigüidades, desenvolvem dentro do projeto literário de Vilela uma função primordial: estabelecer a relação entre o que está claro na narrativa e aquilo que está implícito.

Em uma narrativa elíptica, o leitor procura ver nas imagens uma conexão entre o termo e a significação implícita. Para que pudéssemos fazer essa análise, partimos da idéia de que em literatura nada pode ser ignorado, em se tratando de compreensão do texto, principalmente em um projeto de literatura como é o de Luiz Vilela, que procura dizer o máximo com o mínimo possível de termos. cremos que isso é fundamental para se fazer o levantamento de hipóteses de significados de alguns termos dentro da narrativa.

É no entendimento das significações dessas imagens e também das situações que envolvem as personagens que podemos falar da literariedade da obra de Luiz Vilela, e, conseqüentemente, nos referirmos à sua poética. No seu projeto de escrever o estritamente necessário para o entendimento da narrativa, o escritor constrói aquilo que ora chamamos de poética da simplicidade.

Longe de ser um texto pobre, o conto vileliano está inscrito no rol daquilo que de mais importante se produziu na literatura brasileira das últimas quatro décadas, em que o país entrou e saiu de um regime ditatorial. Nos contos que analisamos, encravados dentro do período mais negro da história nacional, os anos de chumbo da Revolução de 64, o escritor centra-se em uma parcela da sociedade que não se envolve com os problemas políticos do país, está imersa nos seus próprios dramas, nos seus conflitos interiores, nos gestos simples e, muitas vezes, vazios. E, não por acaso, quase sempre sem possibilidade de mudança.

Sua poética da simplicidade busca infiltrar nesses dramas cotidianos, colocando seres desprovidos de iniciativa diante de seus problemas, na desilusão, na imagem da morte, dos silêncios, na coisificação dos seres humanos e na solidão.

Por meio da leitura dos menores contos vilelianos descobre-se os grandes temas recorrentes da Literatura. O método para alcançar a grandeza em tão exíguo desdobramento, como foi visto, é dosar a linguagem simples e o complexo da existência. O vocabulário é claro, o recorte do enredo é preciso, a ordem sintática é direta, mas a relação humana é intrincada.

Nessa dissonância entre o que está dito e o que está implícito, encontramos exemplarmente o efeito do belo. Nos contos de Luiz Vilela, e sobretudo nestes pequenos contos tratados, foi possível reconhecer a armadilha da simplicidade que arrasta o leitor, por meio de técnicas narrativas precisas, para dentro do labirinto da existência e seus desvãos, sem dar chance para que o leitor recue. A simplicidade, portanto, age como um rio tranqüilo que esconde a correnteza singular das *festas da linguagem* vileliana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.
- _____. Luiz Vilela: o diálogo no centro da arte de contar. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n° 34, p. 151-160, jul/dez. 2003.
- BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- _____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CASTELO, José. [Oficina de contos. Aula 1]. *Revista Idiossincrasia*. Disponível em <<http://literal.terra.com.br/literal/calandra.nsf/0/4DE8E53D10DDE4850325731C00665BE6?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Agenda>> Acesso em 15.set.2007.
- CASTRO, Maria Lília Dias de. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In. BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e construção de sentido*. Campinas, UNICAMP, 1987. p. 129-138.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n° 53, p. 166-182, mar/mai, 2002.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HORÁCIO. Poética. In: ARISTÓTELES et alli. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. *A poética clássica*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p.53-68.
- JAFFE, Noemi. Estilo vertiginoso compromete boa trama. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. E3, 07 ago.2008.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- MAJADAS, Wania de Sousa. *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*. Goiânia: UCG, 2007.
- MANSUR, Gilberto. E, sem perceber, o leitor vira um personagem de Luiz Vilela. In. VILELA, Luiz. *Tremor de Terra*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1980. p. 3-4. Prefácio.
- MARQUES, F. Costa. *A análise literária*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- MARTINS, Wilson. [Sobre o Autor]. In. VILELA, Luiz. *Tarde da Noite*. São Paulo: Ática, 1984.

- MELO JR., Maurício. Revoluções pessoais. *Rascunho*, Curitiba, set. 2007. Seção Críticas e Resenhas. Disponível em <www.rascunho.com.br>. Acesso em: 18 set. 2007.
- MESCHONNIC, Henri. Em prol da poética. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 35-58.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Luiz Vilela, contista. In: VILELA, Luiz. *Contos*. 2. ed. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. p. 7-13. Prefácio.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *A análise literária*. 15.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.
- OLIVEIRA, Cristiane Fontes de. Vilela mescla ironia e sátira. In: RAUER. Luiz Vilela e o Deus que sabe o que faz. *Diário Regional*, Página “Literatura”, Ituiutaba, MG, p. 10, 21 mai. 2004.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. Primeira resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. *Bestiário: revista de contos*. Disponível em <www.bestiario.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2007.
- PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- PROJEÇÃO. Ituiutaba, MG, novembro de 2007. Ano VII – Edição nº 15.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do contos maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- RASCUNHO. Curitiba, dez. 2007. Entrevista com Luiz Vilela. Seção Paiol Literário. Disponível em <www.rascunho.com.br>. Acesso em: 25.jan.2008.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narrativa*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- _____. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RAUER[Rauer Ribeiro Rodrigues]. *As faces do conto de Luiz Vilela*. 2006. 547 f. 2 v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- SEGATELLI, Carla Renata. Vilela: niilista e tragicômico. In: RAUER. Luiz Vilela e o Deus que sabe o que faz. *Diário Regional*, Página “Literatura”, Ituiutaba, MG, p. 10, 21 mai. 2004.
- SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre a brevidade da vida*. Trad. Lúcia Sá Rebello et alli. Porto Alegre: L&PM, 2006.

- TAMURA, Celia Mitie. *A 'pornografia da morte' e os contos de Luiz Vilela*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006, [s.n.] (Dissertação de mestrado).
- TELES, Gilberto Mendonça. *Para uma poética do conto brasileiro*. Revista de Filología Románica, v. 19, p. 161-182, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: BARTHES, Roland et alli. *Análise Estrutural Narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *A poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VILELA, Luiz. *Tarde da Noite*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *Tremor de terra*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. 2. ed. *No Bar*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Bóris e Dóris*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WIDER, Maria Rita Oliveira. *O Eu e a Máscara em 'O Choro no Travesseiro', de Luiz Vilela*. 2007.[s.n.] Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2007.

ANEXO

OBRAS DO AUTOR

Tremor de Terra (contos). Belo Horizonte, edição do autor.

No Bar (contos). Rio de Janeiro, Bloch, 1968. 2 ed, São Paulo: Ática, 1984.

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

Os novos (romance). Rio de Janeiro, Gernasa, 1971. 2 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

O fim de tudo (contos). Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

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

Lindas pernas (contos). São Paulo: Cultura, 1978.

O inferno é aqui mesmo (novela). São Paulo: Cultura, 1979. 3 ed., São Paulo, Círculo do Livro, 1988.

O choro no travesseiro (novela). São Paulo: Cultura, 1979. 9 ed., São Paulo, Atual, 2000.

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

Uma seleção de contos. São Paulo: Nacional, 1986. 2. ed., reformulada, São Paulo, Nacional, 2002.

Contos. Belo Horizonte, Lê, 1986, 2 ed., introdução de Carlos Felipe Moises, São Paulo: Nankin, 2001.

Os melhores contos de Luiz Vilela. Introdução de Wilson Martins. São Paulo: Global, 1988, 3 edição. São Paulo: Global, 2001.

O violino e outros contos. São Paulo: Ática, 1989. 7 ed., São Paulo: Ática, 2007.

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

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

Contos de infância e da adolescência. São Paulo: Ática, 1996. 3 ed., São Paulo: Ática, 2007.

Boa de garfo e outros contos. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

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

Histórias de família (contos). Introdução de Augusto Massi. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

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

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

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

Bóris e Dóris (novela). Rio de Janeiro: Record, 2006.

FONTE: VILELA, Luiz. *Bóris e Dóris*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 85-86.