

Universidade de Campinas

A “Pornografia da Morte” e os Contos de Luiz Vilela

Celia Mitie Tamura

Celia Mitie Tamura

A “Pornografia da Morte” e os Contos de Luiz Vilela

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Campinas
Unicamp – IEL
2006

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

T153p

Tamura, Celia Mitie.

A 'pornografia da morte' e os contos de Luiz Vilela. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Antonio Arnoni Prado.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Vilela, Luiz, 1943- - Critica e interpretação. 2. Contos brasileiros. 3. Morte na literatura. I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: The 'pronography of death' and the Luiz Vilela's short stories.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Brazilian short stories; Death in literature; Luiz Vilela.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

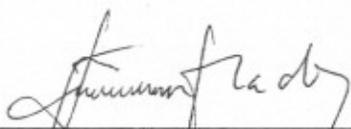
Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado (orientador), Prof. Dr. Francisco Foot Hardman, Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo.

Data da defesa: 15/12/2006.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

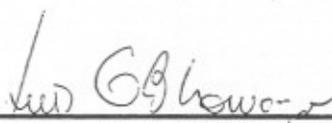
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado



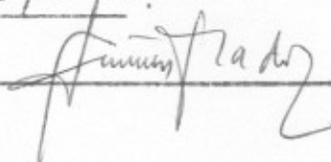
Prof. Dr. Francisco Foot-Hardman



Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por CELIA MITIE TAMURA

e aprovada pela Comissão Julgadora em
15/12/2006.



*Aos meus avós,
em memória.*

Momento num café

*Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.*

*Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.*

Manuel Bandeira
Estrela da Manhã

Agradecimentos

Agradeço imensamente aos professores e colegas do Instituto de Estudos da Linguagem, que acreditaram no meu trabalho, mesmo antes de ser formulado.

Aos que não acreditaram, agradeço ainda mais, pois somente pela oposição feroz é que se vê a medida da chamada “morte recalcada”, e o quanto se faz necessário estudar-se e divulgar-se a questão da morte na contemporaneidade.

Agradeço especialmente ao Prof. Foot, pelas aulas preciosas, cujos temas fazem a ligação entre a literatura e as questões sociais.

Aos meus amigos queridos, João, Olívia, Manoel, Clivoneide, Danielle, Marcelita, Ricardo, Fábio, Clóvis, Fabrício, Marco, Gustavo... A Bel, pelo apoio na hora da injustiça. Aos demais funcionários do IEL - seu Abraão, Vanderlei, Lavínia, Cláudio, Emerson, Beth, e especialmente Haroldo, pela elaboração da ficha catalográfica para a presente dissertação.

Ao querido Prof. Arnoni, pelo voto de confiança, sem o qual não haveria dissertação, nem o novo percurso literário que hoje se inicia.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo I – Situação da Morte na Sociedade Contemporânea.....	15
Capítulo II – Aspectos do Conto Brasileiro Contemporâneo.....	59
Capítulo III – O Conto de Luiz Vilela.....	87
Conclusão.....	139
Bibliografia.....	145

Resumo

A partir da análise de obras literárias clássicas, como *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi, e os contos de Luiz Vilela, pretende-se traçar um panorama da chamada “pornografia da morte”, título de um estudo realizado pelo historiador Geoffrey Gorer, em 1955, na Inglaterra. Segundo Gorer, na sociedade capitalista, a morte passa a ser pornográfica, pois é tornada feia, indecente, obscena, e por isso deve ser ocultada.

Abstract

From the analysis of classic literary works, like Thomas Mann’s *The Magic Mountain*, Leo Tostoy’s *The Death of Ivan Ilitch*, and the Luiz Vilela’s short stories, this work intends to outline the so named “pornography of death”, title of a Geoffrey Gorer’s study on death. The capitalist society turned the death indecent and obscene.

Introdução

Para se compreender a vida, torna-se necessária a consciência da existência da morte. Somente essa consciência é que possibilita compreender a real dimensão do ser humano, em sua fragilidade e limitação. Somente conhecendo a limitação do homem, material e temporalmente, é que se torna possível a integração na comunidade humana, pois na dor e na morte os seres humanos se irmanam. Ao se deparar com a finitude, o ser passa a refletir sobre o que é essencial para se viver.

A “pornografia da morte”, instituída pelo sistema capitalista, tornou a morte feia, suja, indecente, obscena, devendo, então, ser ocultada, não podendo ser dita, e nem tampouco sendo permitido demonstrar o luto. Não se deve perder tempo com os rituais mortuários, nem mesmo com o período de luto, pois todos devem trabalhar, e não devem faltar ao trabalho.

Em obras clássicas, tais como *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, ou *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi, por exemplo, a tentativa de ocultação da morte é revelada a partir da revolta contra a coisificação do ser humano. Já nos contos de Luiz Vilela¹, com fortes influências norte-americanas, verifica-se uma aceitação das regras de ocultação da morte. O indivíduo extremamente individualista, que habita as grandes cidades, está inteiramente integrado na corrente da multidão, e já não aceita a morte como natural ao ser humano. O fim é visto como uma doença, que deve ser extirpada.

O tema desenvolvido neste trabalho, a morte na contemporaneidade, ilustrada por diversas obras literárias, tem sua importância explicada por Fábio Lucas, segundo o qual:

¹ Luiz Vilela nasceu em Ituiutaba, Minas Gerais, em 1942.

A originalidade temática é um mito. Os homens sempre encaram os mesmos problemas essenciais. As grandes angústias têm a mesma preocupação existencial. Mudam-se as formas, as situações, a arte de fixar o drama eterno. Mesmo assim, as impulsões lingüísticas conduzem freqüentemente aos mesmos arquétipos. Daí o cepticismo de tantos que pretenderam analisar as transformações da sociedade humana. Pobres instrumentos os nossos! [...]

Não custa, portanto, sugerir a realização da monumental antologia dos temas humanos, tratados através de todas as literaturas e de todas as idades.²

O presente trabalho pauta-se nas regras gerais fornecidas por Fábio Lucas como necessárias à crítica literária:

[...] fornecer a visão de conjunto da obra analisada [...], projetar a obra nos seus quadros, procurando valorizá-la à luz das sugestões que o ambiente cultural lança sobre ela e daquelas que ela agrega ao ambiente cultural; [...] assinalar as virtudes genuínas do escritor e marcar aquilo que não passa de mera subordinação a criações alheias. [...] Tenderá para uma crítica integral, totalizadora.³

Segundo Antonio Candido, quando o *externo* (o social) se torna *interno*, a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. “O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo”.⁴

² Fábio Lucas. “Cá entre nós: os mineiros”, in: *Horizontes da Crítica*. Edições Movimento-Perspectiva, 1965, pp. 148-149.

³ Fábio Lucas. “A Crítica Novamente: Alcance Atual”, in: *Horizontes da Crítica*. Movimento-Perspectiva, 1965, p. 16.

⁴ Antonio Candido. “Crítica e Sociologia (Tentativa de Esclarecimento)”, in: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 8.

Para o sociólogo moderno, a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais, segundo Candido.

“A pornografia da morte” é o título dado pelo historiador Geoffrey Gorer ao seu estudo sobre a morte na sociedade inglesa da segunda metade do século XX. Infelizmente, na sociedade brasileira, a questão da morte encontrará inúmeras resistências, pelo fato de ser um problema recalcado, o que impede sua compreensão. Os preconceitos deverão ser transpostos, por meio de uma visão mais integral do fenômeno. O tratamento literário mostra-se fundamental para a compreensão da realidade social e humana da morte.

Como se tenta explicar, por meio deste trabalho, o estudo da morte na literatura, associado a um estudo histórico-sociológico, apenas auxilia a formação de uma visão mais verdadeira do ser humano, e não o contrário. Este estudo representa, portanto, uma tentativa de aprofundamento nas diversas questões que envolvem o ser humano e a morte, sem a qual não há visão integral da vida.

Capítulo I

Situação da Morte na Sociedade Contemporânea

*O presente é o fruto no qual a vida
e a morte se fundem.*⁵

Octavio Paz

*Porque vivir plenamente quiere decir
vivir también la muerte.*⁶

Octavio Paz

De acordo com os filósofos, é estreita a relação entre bem viver e bem morrer. Somente vivendo com o pensamento na morte, isto é, consciente de que se irá morrer um dia, é que se pode aproveitar bem a vida. Citando Platão, Philippe Ariès afirma que a filosofia é sempre *meditatio mortis*.⁷

Historiadores, sociólogos e psicanalistas que se detêm no estudo da morte na atualidade têm verificado e denunciado um fenômeno recente, denominado “desaparecimento da morte”. Segundo eles, a sociedade contemporânea banuiu a morte de seu círculo de convivência, por esta ter-se tornado suja. Como principal agente ocultador da morte, é apontada a sociedade industrial, que gera a sociedade humorística, gerada pelo individualismo, criticada por Gilles Lipovetsky.⁸

⁵ Octavio Paz. *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 56.

⁶ Octavio Paz. “La Revelación Poética”, in: *El Arco y La Lira*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 155.

⁷ Philippe Ariès. *O Homem Diante da Morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

⁸ Gilles Lipovetsky. *A Era do Vazio; Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D’Água Editores, s. d.

Georges Minois ressalta que a proximidade do riso com a morte e o medo é significativa. Cita Menandro (342 a. C.–292 a. C.), comediógrafo grego, segundo o qual o público pode liberar pelo riso aquilo que lhe provoca medo. Há aí, uma inversão no papel do riso na comédia. O que antes era utilizado para amedrontar, é utilizado para afugentar o medo. Para Demócrito, o riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir. A aventura humana é ridícula, e só se pode rir dela. In: Georges Minois. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

Segundo Philippe Ariès, até o começo do século XX, a função atribuída à morte e a atitude diante da morte, eram praticamente as mesmas em toda a extensão da civilização ocidental. Esta unidade foi rompida após a Primeira Guerra Mundial. As atitudes tradicionais foram abandonadas pelos Estados Unidos e pelo noroeste da Europa industrial, sendo substituídas por um novo modelo do qual a morte foi como que expulsa. Em contrapartida, os países predominantemente rurais, que, aliás, eram muitas vezes católicos, permaneceram-lhes fiéis. O interdito da morte parece ser solidário com a modernidade, acompanhando os progressos da industrialização, da urbanização e da racionalidade. A sociedade produziu os meios eficazes para se proteger das tragédias quotidianas da morte, a fim de ficar livre para prosseguir em suas tarefas sem emoções nem obstáculos.

Três fenômenos acompanham o tratamento da morte na modernidade, segundo os sociólogos e historiadores da morte, quais sejam:

1. A ocultação da morte, isto é, o seu banimento da sociedade. Tudo ocorre como se a morte não existisse, e tal idéia é veiculada pelos meios de comunicação de massa.
2. A transferência para o hospital, onde a morte é escondida.
3. A extinção do luto.

Conclui-se que, se a morte passou a não ter sentido, da mesma forma também a vida perdera sua importância. Com a sua ocultação, já não se sabe mais o que é a morte, pois já não se sabe mais o que é a vida, de acordo com José de Souza Martins.⁹ O sociólogo fala em alienação da morte, fenômeno presente numa época em que se discute muito sobre a eutanásia, mas não

⁹ José de Souza Martins (Org). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983.

sobre a moralidade do prolongamento artificial da vida. O homem perdeu o controle sobre sua própria vida, apesar de, aparentemente, ter-se tornado capaz de evitar a consumação da morte, ao menos por algum tempo.¹⁰

Os historiadores indicam os Estados Unidos como o país de origem da atitude moderna diante da morte, ou seja, a interdição da morte a fim de preservar a felicidade. O período em que se inicia essa interdição é estimado como sendo por volta do início do século XX. Embora nascido nos Estados Unidos, foi na Europa que tal atitude encontrou suas formas mais extremas. Os costumes americanos consistem em desejar transformar a morte, maquiá-la, sublimá-la, mas sem fazê-la desaparecer. Mistura-se comércio e idealismo, fazendo-se dos enterros eventos de publicidade flagrante, “como qualquer outro objeto de consumo, um sabonete ou uma religião”.¹¹

Em nossa época, a morte tornou-se inominável. “Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não-mortais”.¹²

Philippe Ariès atenta para diversas mudanças ocorridas num período breve de tempo, no que concerne às atitudes das pessoas em relação à morte. Segundo ele, embora os rituais mortuários tenham sofrido modificações num período de um milênio, o caráter social e público da morte permaneceu praticamente inalterado, principalmente em vastas áreas do Ocidente latino.

¹⁰ José de Souza Martins ainda lamenta que, à alienação do trabalhador, da classe operária e à alienação do trabalho, venha juntar-se, agora, a alienação da morte, considerando esta uma perda das mais lastimáveis dentro da classe operária. Destaca um fato já totalmente esquecido pela sociedade, de que o sindicalismo brasileiro nascera das associações funerárias, entre o fim do século XIX e começo do século XX, que eram então denominadas associações de mútuo socorro. Lembra que a doença e a morte foram as primeiras causas da consciência operária no Brasil, fazendo-os organizarem-se contra a sua grande ocorrência na classe operária.

¹¹ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*, p. 96.

¹² Idem, p. 102.

As pequenas mudanças ocorreram com lentidão, distribuídas ao longo de gerações, sem serem sequer percebidas pelas pessoas da época.

Ainda no início do século XX, digamos até a guerra de 1914, em todo o Ocidente de cultura latina, católica ou protestante, a morte de um homem modificava solenemente o espaço e o tempo de um grupo social, podendo se estender a uma comunidade inteira, como, por exemplo, a uma aldeia. Fechavam-se as venezianas do quarto do agonizante, acendiam-se as velas, punha-se água benta; a casa enchia-se de vizinhos, de parentes, de amigos murmurantes e sérios. O sino dobrava a finados na igreja de onde saía a pequena procissão que levava o Corpus Christi...

[...]Depois da morte, afixava-se na entrada um aviso de luto (que substituída a antiga exposição do corpo ou do caixão na porta, costume já abandonado). Pela porta entreaberta, única abertura da casa que não fora fechada, entravam todos os que, por amizade ou convenção, se sentiam obrigados a uma última visita. O serviço na igreja reunia toda a comunidade, inclusive os retardatários que esperavam o fim do ofício para se apresentarem; depois do longo desfile de pêsames, um lento cortejo, saudado à passagem, acompanhava o caixão ao cemitério; dos parentes e amigos à família... Depois, pouco a pouco, a vida retomava seu curso normal e já não restavam senão visitas espaçadas ao cemitério. O grupo social tinha sido atingido pela morte e reagira coletivamente, a começar pela família mais próxima, estendendo-se até o círculo mais amplo das relações e das clientelas. Não só todos morriam em público, como Luís XIV, mas também a morte de cada um constituía acontecimento público que comovia, nos dois sentidos da palavra – o etimológico e o derivado – a sociedade inteira: não era apenas um indivíduo que desaparecia, mas a sociedade que era atingida e que precisava ser cicatrizada.¹³

Atenta-se para o surgimento, durante o século XX, de uma forma absolutamente nova de morrer, em algumas zonas mais industrializadas e urbanizadas do mundo ocidental. A sociedade expulsou a morte, salvo a dos homens de Estado, nos dizeres de Ariès, configurando o que ele chama de “morte invertida”.¹⁴

¹³ Philippe Ariès. *O Homem Diante da Morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, pp. 612-613.

¹⁴ Como exemplo desse escamoteamento da morte na atualidade, pelos meios de comunicação de massa, pode-se citar, entre vários outros, o conto de Ernest Hemingway, “The Snows of Kilimanjaro”, adaptado para o cinema em 1952, pelo diretor Henry King, com Gregory Peck, Susan Hayward e Ava Gardner no elenco.

*Nada mais anuncia ter acontecido alguma coisa na cidade: o antigo carro mortuário negro e prateado transformou-se numa limusine banal cinza, que passa despercebida no fluxo da circulação.
A sociedade já não faz uma pausa: o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais.*¹⁵

Ariès cita um estudo feito por Geoffrey Gorer, “Pornography of Death”, contendo reflexões sobre a mudança da função social do luto. Discorrendo a respeito do fenômeno da rejeição e da supressão do luto, Gorer mostra que a morte tornara-se vergonhosa e interdita como o sexo na era vitoriana, ao qual sucedia. Uma interdição era substituída por outra.¹⁶ Em seu livro *Death, Grief and Mourning*¹⁷, Gorer relata que a morte se afastara a ponto de o enterro ter deixado de ser um espetáculo familiar: entre as pessoas interrogadas, 70% não tinham assistido a um enterro havia cinco anos.

As crianças não acompanham nem mesmo o enterro dos pais.[...] Assim, mantêm-se as crianças afastadas; não são informadas ou então lhes dizem que o pai partiu em viagem, ou ainda que Jesus o levou, Jesus tornou-se

Segundo Anthony Burgess, “o irônico final feliz da visão agonizante de Harry – a conquista da montanha ‘vasta como o mundo, alta, e incrivelmente branca ao sol’ – é suavizado e transformado num resgate, numa cirurgia bem-sucedida e na cura que deixa Harry pronto para um ‘recomeço’. Mas o final, da forma como foi escrito por Hemingway, é imensamente mais forte: embora não haja esperança de regeneração, Harry enfrenta seu fracasso em servir tanto à vida quanto à arte em auto-compaixão, com compreensão e submissão ao destino, conseguindo finalmente ‘queimar as gorduras de sua alma’”. Ao se banir a morte, na produção cinematográfica, a obra de Hemingway perde muito de sua característica, já que a morte era o tema central do conto. Burgess contrapõe a morte suja da personagem à morte limpa do animal morto no cume do monte Kilimanjaro. “No conto, a morte ‘limpa’ do predador aventureiro e a morte suja e sem dor pela gangrena são usadas como símbolos de considerável força. A fera representa o artista que morre nobremente, procurando o cume, e a gangrena a corrupção e a mortificação do talento mal-usado, prostituído, que se permitiu que se atrofiasse”.

¹⁵ Philippe Ariès. *O Homem Diante da Morte*, p. 613.

¹⁶ José L. de S. Maranhão, como Ariès, verifica o deslocamento do tabu da sexualidade, que passa a ser então a morte, tomando como exemplo a popularidade dos filmes de terror e o culto da violência nas produções cinematográficas. Acrescenta que a “pornografia da morte” causa-nos excitação. Além disso, constata que muitos médicos e enfermeiros escolheram essas profissões para conhecerem a fundo suas próprias ansiedades e sentimentos acima da média a respeito da morte. Destaca a “atitude contrafóbica”, frente ao fenômeno da morte, que provoca um medo muito intenso, ao qual algumas pessoas reagem defensivamente, aproximando-se dele com uma curiosidade mórbida.

¹⁷ G. Gorer. *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. Nova Iorque Doubleday, 1965.

*uma espécie de Papai Noel, de quem se servem para falar às crianças da morte, sem acreditarem nele.*¹⁸

Gorer relata a experiência de seus sobrinhos, que não foram avisados da morte do pai destes, a não ser depois de muitos meses. Elizabete, sua cunhada, não suportava falar e ouvir falar no assunto, diz Gorer, que, “ao voltar à casa dela depois da incineração do irmão, ela contou-lhe, muito naturalmente, que havia passado um dia agradável com as crianças: tinham feito um piquenique e, em seguida, cortado a grama.”

José Luiz de Sousa Maranhão, em seu livro *O que é Morte*, confirma as idéias destacadas por Philippe Ariès, a respeito da transformação da morte em objeto de interdição, que classifica como um fenômeno curioso da sociedade industrial capitalista:

*[...] à medida que a interdição em torno do sexo foi se relaxando, a morte foi se tornando um tema proibido, uma coisa inominável. A obscenidade não reside mais nas alusões às coisas referentes ao início da vida, mas sim aos fatos relacionados com o seu fim. [...] Atualmente, existe a preocupação de iniciar as crianças desde muito cedo nos “mistérios da vida”: mecanismo do sexo, concepção, nascimento e, não tardará muito, também nos métodos de contracepção. Porém, se oculta sistematicamente das crianças a morte e os mortos, guardando silêncio diante de suas interrogações, da mesma maneira que se fazia antes quando perguntavam como é que os bebês vinham ao mundo. Antigamente, se dizia às crianças que elas tinham sido trazidas pela cegonha, ou mesmo que elas haviam nascido num pé de couve, mas elas assistiam, ao pé da cama dos moribundos, às solenes cenas de despedida. [...] quando se surpreendem com o desaparecimento do avô, alguém lhes diz: “Vovô foi fazer uma longa viagem”, ou: “Está descansando num bonito jardim”.*¹⁹

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ José Luiz de Souza Maranhão. *O que é Morte*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.10. Segundo Norbert Elias, antigamente, as crianças também estavam presentes quando as pessoas morriam, pois “onde quase tudo acontece diante dos outros, a morte tem lugar diante das crianças.” *In: A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 26.

A morte passou a ser indecente, suja e inconveniente, pois a limpeza tornou-se um valor burguês. Os missionários cristãos impõem aos seus catecúmenos a limpeza do corpo tanto quanto a da alma. Durante a segunda metade do século XIX, a morte deixa de ser vista como bela, como fora na época romântica. Passa-se, então, a realçar-lhe os seus aspectos repugnantes.

No final do século XIX, vêem-se refluir as imagens hediondas da era macabra que tinham sido reprimidas desde o século XVII, com a diferença de que tudo o que fora dito na Idade Média, sobre a decomposição depois da morte, ficou desde então transferido para a pré-morte, para a agonia.²⁰

Dessa forma, a morte torna-se inconveniente, como os atos biológicos do homem, as secreções do corpo. Passa-se a ser indecente torná-la pública.²¹

Já não se tolera deixar entrar qualquer um no quarto com cheiro de urina, suor, gangrena ou com lençóis sujos. É preciso impedir o acesso, exceto a alguns íntimos, capazes de vencer o nojo, e aos que prestam serviços. Uma nova imagem da morte está se formando: a morte feia e escondida, por ser feia e suja.²²

A morte passa a ser escondida no hospital, desde os anos de 30 e 40, tornando-se um procedimento generalizado a partir de 1950. No início do século XX, o quarto do moribundo não era resguardado contra a participação pública na morte. Os ocupantes da casa suportavam a promiscuidade da doença. Entretanto, quanto mais se avança no século XX, mais essa promiscuidade torna-se difícil de ser tolerada. “Os rápidos progressos do conforto, da intimidade, da higiene pessoal, das idéias de assepsia tornaram todo o mundo mais delicado; sem que nada em contrário se possa fazer, os

²⁰ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 622.

²¹ Norbert Elias lembra que a morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas. Entre as muitas criaturas que morrem na Terra, a morte constitui um problema só para os seres humanos. *In: A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 10.

²² Idem, p. 622.

sentidos já não suportam os odores nem os espetáculos que, ainda no início do século XIX, faziam parte, com o sofrimento e a doença, da rotina diária”.²³ Os progressos da cirurgia, bem como os tratamentos médicos prolongados e exigentes conduziram, com mais frequência, o doente em estado grave a permanecer no hospital. Este passa a fornecer às famílias o asilo apropriado para esconder o doente inconveniente, para que elas pudessem continuar uma vida normal. O hospital passa, então, a ser o local da morte solitária.²⁴ Em pesquisa realizada em 1963, G. Gorer comprova que apenas um quarto das pessoas que perderam um ente querido, em sua amostragem, haviam presenciado a morte de seu parente próximo.²⁵

Uma forma de recusa da morte, característico do chamado *American way of death*, é o recurso à técnica do embalsamamento, surgido em 1900, na Califórnia. Segundo Ariès, este sentido torna-se mais aparente à medida que a morte passa a ser objeto de comércio e lucro. “Não se vende bem o que não tem valor por ser demasiado familiar e comum, nem o que provoca medo, horror ou sofrimento”.²⁶

Para Ariès, o atual interdito da morte está fundado sobre as ruínas do puritanismo, em uma cultura urbanizada na qual dominam a busca da felicidade ligada à do lucro, e um crescimento econômico rápido. Pode-se perguntar se uma grande parte da patologia social de hoje não teria sua origem

²³ Idem, p. 623.

²⁴ Norbert Elias afirma que, atualmente, apenas as rotinas institucionalizadas dos hospitais dão alguma estruturação social para a situação de morrer. “Essas, no entanto, são em sua maioria destituídas de sentimentos e acabam contribuindo para o isolamento dos moribundos.” In: *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 36.

²⁵ Como afirma Norbert Elias, o problema social da morte é especialmente difícil de resolver porque os vivos acham difícil identificar-se com os moribundos. In: *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 9.

²⁶ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*, p. 95.

na expulsão da morte da vida cotidiana, com a interdição do luto e do direito de chorar os mortos.²⁷

O Moribundo Privado de sua Morte

Segundo Ariès, o homem foi, durante milênios, o senhor soberano de sua morte e das circunstâncias da mesma. Atualmente, entretanto, a morte deve ser dissimulada, escondendo-se de um doente o seu verdadeiro estado de saúde. O doente não deve saber nunca que seu fim se aproxima. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte.

Até a metade do século XX, segundo Ariès, cada indivíduo era, ele próprio, o primeiro a ser avisado de sua morte. O aviso era o primeiro ato de um ritual familiar. Após o anúncio, procedia-se à cerimônia pública das despedidas, à qual o moribundo devia presidir. Ele dizia alguma coisa, fazia seu testamento, reparava seus erros, pedia perdão, exprimia suas últimas vontades e se despedia.

Hoje, porém, há uma inversão, devendo-se morrer escondido, sem que ninguém saiba, nem mesmo o próprio moribundo, que não é avisado que vai morrer. Os donos do domínio da morte são quem decidem como se vai morrer. São eles: a equipe do hospital, médicos e enfermeiros, porém certos da cumplicidade da família e da sociedade. Dessa forma, nas sociedades industriais, verificou-se que o moribundo não sente a morte chegar, não é mais

²⁷ Norbert Elias lembra que a atitude em relação à morte e a imagem da morte em nossas sociedades não podem ser completamente entendidas sem referência à segurança relativa e à previsibilidade da vida individual – e à expectativa de vida correspondentemente maior. “A vida é mais longa, a morte é adiada. O espetáculo da morte não é mais corriqueiro. Ficou mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida. Diz-se às vezes que a morte é ‘recalcada’.” *In: A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 15.

o primeiro a decifrar seus signos, que são escondidos, ocultados dele. O moribundo é apenas um objeto privado de vontade e, muitas vezes, de consciência, mas um objeto perturbador, e tanto mais perturbador quanto mais recalcada é a emoção. A morte foi transferida da casa para o hospital, tornando-se ausente do mundo familiar de cada dia. “O homem de hoje, por não vê-la com muita freqüência e muito de perto, a esqueceu; ela se tornou selvagem e, apesar do aparato científico que a reveste, perturba mais o hospital, lugar de razão e técnica, que o quarto da casa, lugar dos hábitos da vida quotidiana”.²⁸

*É tácito que o primeiro dever da família e do médico é o de dissimular a um doente condenado a gravidade de seu estado. O doente não deve saber nunca (salvo em casos excepcionais) que seu fim se aproxima. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte. Já não é apenas um hábito ingenuamente introduzido nos costumes. Tornou-se uma regra moral. Jankélévitch o afirmava sem rodeios, em um recente colóquio de médicos sobre o tema “Deve-se mentir ao doente?”. “O mentiroso”, declara, “é aquele que diz a verdade (...) Sou contra a verdade, passionalmente contra(...). Para mim existe uma lei mais importante eu todas as outras, que é a do amor e da caridade”. Ter-se-ia, então, faltado com a verdade até o século XX, quando a moral obrigava a informar o doente? Com essa oposição temos a medida da extraordinária inversão dos sentimentos e, em seguida, das idéias.*²⁹

A partir do momento em que um risco grave ameaça um dos membros da família, esta logo conspira para privá-lo de sua informação e de sua liberdade. O doente torna-se, então, um menor de idade, como uma criança ou um débil mental, de quem o cônjuge ou os pais tomam conta e a quem separam do mundo. Sabe-se melhor do que ele o que se deve saber e fazer. O doente é privado de seus direitos e, particularmente, do direito outrora essencial de ter conhecimento de sua morte, prepará-la e organizá-la. E ele cede porque está convencido de que é para o seu bem. Entrega-se à afeição dos seus. Se, apesar de tudo, adivinhou, fingirá não saber. Antigamente, a morte era uma tragédia – muitas vezes cômica – na qual se representava o papel “daquele que vai morrer”. Hoje, a morte é uma comédia – muitas

²⁸ Philippe Ariès, *História da Morte no Ocidente*, p. 293.

²⁹ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 235.

*vezes dramática – onde se representa o papel “daquele que não sabe que vai morrer”.*³⁰

Ariès, referindo-se ao *American Way of Death*, afirma que, atualmente, morre-se quase às escondidas:

*Onde somos tentados a ver apenas escamoteamento, mostram-nos a criação empírica de um estilo de morte em que a discrição aparece como a forma moderna da dignidade.*³¹

Da mesma forma, no modo americano, a toalete fúnebre tem por objetivo mascarar as aparências da morte e conservar no corpo os ares familiares e alegres da vida.

Já Norbert Elias, atribui a solidão na hora da morte a um estilo de vida moderno, no qual também se vive só.

*A ênfase especial assumida no período moderno pela idéia de que se morre em isolamento equivale à ênfase, nesse período, do sentimento de que se vive só. Sob esse ponto de vista também a imagem de nossa própria morte está intimamente ligada á imagem de nós mesmos, de nossa própria vida, e da natureza dessa vida.*³²

A Extinção do Luto

A segunda grande mudança que intervém nas atitudes diante da morte, pode-se dizer, é a recusa do direito do luto aos familiares sobreviventes. A sociedade moderna proíbe aos vivos de parecerem comovidos com a morte

³⁰ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 238.

³¹ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 239.

³² Norbert Elias. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p; 70.

dos outros, não lhes permitindo nem chorar os que se vão, nem fingir chorá-los. A partir de meados do século XX, houve a interdição do luto, necessidade milenar, cuja manifestação era legítima. Durante o espaço de uma geração, a situação foi invertida. “o que era comandado pela consciência individual ou pela vontade geral é, a partir de então, proibido; o que era proibido, é hoje recomendado. Não convém mais anunciar seu próprio sofrimento e nem mesmo demonstrar o estar sentindo.”³³ O novo consenso exige que se esconda aquilo que antigamente era preciso exhibir e mesmo simular o seu sofrimento. “Hoje, a reclusão tem o caráter de uma sanção análoga àquela que se abate sobre os desclassificados, os doentes contagiosos e os maníacos sexuais. Rejeita os consternados impenitentes para o lado dos associiais. Quem quiser poupar-se desta experiência deve, portanto, conservar a máscara em público e só tirá-la na mais estrita intimidade: ‘Chora-se’ diz Gorer, ‘apenas, em particular, como nos despimos e descansamos apenas em particular’, às escondidas.”³⁴

Hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e de seus prazeres. Quando alguém se desvia de você porque está de luto, está dando um jeito de evitar a menor alusão à perda que você acaba de sofrer, ou de reduzir as inevitáveis condolências a algumas palavras apressadas; não que a pessoa não tenha coração, que não esteja comovida, pelo contrário, é por estar comovida, e quanto mais comovida estiver, mais esconderá seu sentimento e parecerá fria e indiferente.

*O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, quando se tiver esquecido que morreram.*³⁵

³³ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 250-251.

³⁴ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 261.

³⁵ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 224-225.

O luto, como a morte, passa a ser indecente. “A dor da saudade pode permanecer no coração do sobrevivente, não devendo este manifestá-la em público, segundo a regra atualmente adotada em quase todo o Ocidente. Exatamente o contrário do que exigiam dele anteriormente”.³⁶ Segundo Gorer, hoje, a morte e o luto são tratados com a mesma pudicícia que os impulsos sexuais há um século. É preciso aprender a dominá-los. “Hoje admite-se, como perfeitamente normal, que homens e mulheres sensíveis e razoáveis possam perfeitamente se dominar durante o luto pela força de vontade e caráter. Já não têm, portanto, necessidade de manifestá-lo publicamente [...] tolerando-se apenas que o façam na intimidade e furtivamente, como um equivalente da masturbação”.³⁷ A manifestação pública do luto é, hoje, considerada mórbida, como uma doença. “Aquele que o demonstra prova fraqueza de caráter. [...] O período de luto já não é o do silêncio do enlutado no meio de um ambiente solícito e indiscreto, mas do silêncio do próprio ambiente: o telefone deixa de tocar, as pessoas o evitam. O enlutado fica isolado em quarentena”.³⁸

Essa atitude de neutralização do luto é vista pelos psicólogos como perigosa e anormal. Tanto Freud quanto Karl Abraham esforçaram-se por mostrar que o luto era diferente da melancolia, insistindo na necessidade do luto, bem como nos perigos de sua repressão. Enquanto a sociedade passa a considerar mórbido o luto, os psicólogos, em sentido contrário, consideram a sua repressão como mórbida, e causadora de morbidez.

Essa oposição mostra a força do sentimento que leva a excluir a morte. De fato, todas as idéias dos psicólogos e dos psicanalistas sobre a sexualidade e o desenvolvimento da criança foram rapidamente vulgarizadas e

³⁶ Idem, p. 631.

³⁷ Idem, p. 633.

³⁸ Idem, p. 633.

*assimiladas pela sociedade, enquanto as idéias sobre o luto ficaram completamente ignoradas e mantidas de lado da vulgata que os meios de comunicação de massa difundem. A sociedade estava pronta a aceitar umas, porém rejeitou as outras. A recusa da morte pela sociedade não sofreu o menor abrandamento pela crítica dos psicólogos.*³⁹

A recusa do luto representa um sentimento característico da modernidade, em que se evita impingir uma perturbação à sociedade, bem como uma emoção excessivamente forte, insuportável. Só se tem direito à comoção em particular, ou seja, às escondidas. “As manifestações aparentes de luto são condenadas e desaparecem. Não se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os dias”.⁴⁰ O luto não é mais um tempo necessário, respeitado pela sociedade. Pelo contrário, tornou-se um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado. O decoro proíbe toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem, e das quais só se volta a falar mais tarde, quando já se tiver esquecido que morreram, segundo Ariès.

O riso como dissolução do medo da morte

Muito se tem dito que o ser humano possui duas características que o distinguem dos outros animais: é o único que sabe que vai morrer e o único que ri. Para Georges Minois, o riso existiria exatamente para consolar o

³⁹ Idem, p. 634. Norbert Elias, em seu ensaio *A Solidão dos Moribundos*, atenta para o fato de que, sem que haja especial intenção, o isolamento precoce dos moribundos ocorre com mais freqüência nas sociedades mais avançadas, tratando-se de uma das fraquezas dessas sociedades. “É um testemunho das dificuldades que muitas pessoas têm em identificar-se com os velhos e moribundos.” In: Norbert Elias. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 8.

⁴⁰ Philippe Ariès. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

homem dessa amarga tristeza. Entretanto, no século XX, embora o riso pareça estar por toda parte, na publicidade, na televisão, nos jornais, o riso não passaria, hoje, de uma máscara que esconde a profunda agonia do existir.

Minois ressalta que a proximidade do riso com a morte e o medo é significativa. Cita Menandro (342 a. C.–292 a. C.), comediógrafo grego, segundo o qual o público pode liberar pelo riso aquilo que lhe provoca medo. Há aí, uma inversão no papel do riso na comédia. O que antes era utilizado para amedrontar, é utilizado para afugentar o medo. O tratamento dado à velhice é ilustrativo: a velhice dá medo, mas o riso pode aliviar esse medo, e na comédia os velhos são grotescos, já que não são mais capazes de desfrutar os prazeres da vida e que a proximidade da morte torna vãos os seus projetos.⁴¹

Durante a Idade Média, a visão cômica está ligada à liberdade, é uma vitória sobre o medo. Na festa carnavalesca, zomba-se de tudo o que provoca medo, utilizando-se, inclusive, imagens cômicas da morte. Para Philippe Ménard, o riso brinca com o medo: “Atrás do riso, sob o riso, existe um imenso território de sofrimentos, obscuramente dissimulados, provisoriamente abolidos”. O riso exorcisa esses medos, e, segundo Ménard, “o riso mais profundo é, talvez, aquele que desvela e detalha as inquietudes, as angústias, os desejos, os sonhos, em uma palavra, os sentimentos perturbadores escondidos no coração dos seres”.⁴²

Segundo Jean Subrenat o riso medieval seria a marca de uma sociedade equilibrada e serena. O riso cúmplice revelaria “o equilíbrio sereno de uma sociedade assegurada por si mesma, refletida por uma jovem literatura que se

⁴¹ Georges Minois. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 52. Para Demócrito, o riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir. A aventura humana é ridícula, e só se pode rir dela, comenta Minois.

⁴² Philippe Ménard.

afirma, num impulso, em adequação com seu meio, obra de autores felizes com seu ofício e com sua convivência intelectual com o público. ... Pela literatura, essa sociedade se investiga e se contempla com humor.”⁴³

Em 1897, Durkheim publica *O Suicídio*, mostrando que esse gesto é conseqüência do rompimento do feixe das solidariedades sociais, Três anos mais tarde, Bergson publica *O Riso*, no qual, de certa forma, este é a contrapartida do tecido social sancionando os desvios de comportamento.

Ainda no século XIX, Arthur Schopenhauer interessa-se muito pelo riso, associando riso e pessimismo. Quanto mais absurdo parece ser o mundo, mais se deve rir dele. Para Schopenhauer, “a vida é um negócio em que o benefício está longe de cobrir os custos”. Na obra *O Mundo como Vontade e Representação*, o filósofo faz um exame aprofundado do mecanismo do riso, mostrando que “o riso não é outra coisa senão a falta de conveniência – subitamente constatada – entre um conceito e os objetos reais sugeridos por ele, seja de que forma for; e o rido consiste precisamente na expressão desse contraste.” As anedotas ilustrariam o que ele se propõe a dizer.⁴⁴

O “belo humor” (*Heiterkeit*) pregado por Nietzsche enraíza-se em nosso sofrimento: “O homem sofre tão profundamente que precisou inventar o riso. O animal mais infeliz e mais melancólico é, bem entendido, o mais alegre.” Para Nietzsche, o riso e o pessimismo caminham juntos, e é porque tomamos consciência de nossa condição desesperada que podemos rir seriamente, e esse riso nos permite suportar essa condição.⁴⁵

Para Freud, o humor permite atingir o prazer, suplantando a dor ou qualquer mal, psíquico ou moral. O humor impede o desencadeamento do

⁴³ J. Subrenat. “Quando a sociedade cortês ri dela mesma. Humor e paródia literária no século de Philippe Auguste”. In: *Humoresques*. Paris: n. 7, 1994, p. 61.

⁴⁴ *Apud* Georges Minois. *op. cit.*

⁴⁵ *Apud* Georges Minois, *op. cit.*

afeto penoso, permite economizar um desgaste afetivo, e é nisso que reside o prazer que ele propicia. “O prazer do humor nasce então, não saberíamos dizer de outra forma, à custa do desencadear de desespero que não se produziu; ele resulta da economia de um desgaste afetivo.”⁴⁶ O humor é, assim, um processo de defesa que impede o desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor. A pessoa que ri se poupa, de alguma forma, e ela ri por isso, ao passo que ao homem triste se enfraquece. Segundo Minois, essas conclusões coincidem, em parte, com recentes estudos psicofisiológicos sobre o caráter benéfico do riso sobre a saúde.

O século XX foi o século do riso, segundo Minois. Esse século encontrou no riso a força para zombar de seus males: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego, terrorismo, ameaças atômicas, degradações do meio ambiente, ódios nacionalistas... “O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. O riso foi o ópio do século XX, de Dada aos Monty Pythons. Segundo Minois, o riso foi a droga que permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas. Insinuando-se por toda parte, e o século morreu de *overdose* de riso.”⁴⁷

O riso, portanto, encobre a perda de sentido, já que para Minois, o século XX foi o século das catástrofes e do riso, mostrando que é possível rir de tudo. Rir da situação dá a impressão de tê-la dominado; rir das próprias desgraças pode ajudar a suportá-las. A cada catástrofe, a cada desgraça, levanta-se um riso. O riso exorciza a angústia, o medo, e por isso qualquer sociedade precisa do riso, que tem efeitos psicológicos calmantes. O riso solto

⁴⁶ *Apud* Georges Minois, *op. cit.*

⁴⁷ Georges Minois, *op. cit.*, p. 554.

é muito bom para a saúde, e protege contra a infelicidade, pois é uma manobra contra as preocupações. Minois considera o riso o antídoto contra as desgraças do século XX.

Minois alerta que o riso, no século XX, é artificial, usado para camuflar a perda de sentido. Num mundo em que nada que existe é sério, não é possível rir. “Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo do escuro. Tendo esgotado todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso; então, ele fanfarreia, tenta ser *cool* e *soft*, ri tolamente de qualquer coisa, até para ouvir o som da própria voz. É nesse sentido que o século XX morre de rir e, ao mesmo tempo, anuncia a morte do riso⁴⁸”.

É possível rir de tudo, Em 1914-1918, riu-se na guerra e contra a guerra. Fazer a população rir das próprias desgraças pode ajudar a suportá-las. A cada catástrofe, a cada desgraça, levanta-se um riso, que pode ser de mau gosto, mas existe. Minois cita o exemplo do filme de Roberto Benigni, *A Vida é Bela*, de 1998, que aborda o tema do Holocausto, e *Patch*, de 1999, em que Tom Shadyac trata da terapia do riso, ao passo que um humorista de televisão faz uma blague sobre os portadores de trissomia.

O riso do século XX é humanista, na visão de Minois. “É um riso de humor, de compaixão e, ao mesmo tempo, de desforra diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino”.⁴⁹

Robert Escarpit tentou classificar o humor por falta de julgamento filosófico, por falta de julgamento moral, por falta de julgamento cômico. A cada vez o julgamento é suspenso, deixado à apreciação do leitor, que tem a satisfação de utilizar a sua inteligência. O humor sociológico requer a

⁴⁸ *Idem*, p. 554.

⁴⁹ *Idem*, p. 558.

participação ativa do ouvinte, sua cumplicidade. “Ele gera uma simpatia, vinda da solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano. É então que se percebe a dimensão defensiva do humor, arma protetora contra a angústia.”⁵⁰

Segundo os antropólogos, todos os povos da terra riem, sendo o elemento cômico mais comum o sexo. Mas o riso acompanha também os ritos fúnebres: em Madagascar, os amigos do morto devem conduzir-se de forma grotesca e zombar dele; nas Ilhas Marquesas, os risos se misturam às melopéias fúnebres, como outrora, na Sardenha, ou entre os esquimós, quando os velhos riem antes de ser enviados para a morte. Ocorre o mesmo no México, onde o macabro e o bufão se misturam para desdramatizar o luto e facilitar a passagem para uma vida mais feliz. O riso pode ser considerado uma espécie de amor desesperado pela vida. É “o abraço tocante e voluptuoso daquele que está destinado à decomposição”, afirma Thomas Mann antes de se suicidar.⁵¹

Na obra de Vilela, também predomina a ironia, a qual, segundo Palante, só pode ser pessimista, porque seu princípio “reside em uma contradição de nossa natureza e também as contradições do universo ou de Deus. A atitude ironista implica que exista nas coisas um fundo de contradição, isto é, do ponto de vista da razão, um fundo de absurdo fundamental e irremediável. Isso quer dizer que o princípio da ironia é o pessimismo”.⁵² De acordo com Jankélévitch, a ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura. Jankélévitch concorda com Palante ao distinguir a ironia do cômico, que é indiscreto, cordial e plebeu. O riso caracteriza-se pela franqueza, ao passo que a ironia é caracterizada pela perfídia. Enquanto que o

⁵⁰ *Idem*, p. 558-559.

⁵¹ *Idem*, p. 613-614.

⁵² *Idem*, p. 567.

riso não simula, não tem subentendidos, a ironia está além do pessimismo e do otimismo, é “um riso retardado e também um riso nascente, logo estrangulado.”

*Em cada seis bilhões de seres humanos, há três bilhões que são pobres, dois bilhões que não comem o que deveriam, quinhentos milhões que estão em hospitais e hospícios. Já que nossa sociedade do início do século XXI não pode resolver esses males e se recusa a encará-los, quer, a qualquer preço, ‘fazer a festa’. Mas não uma festa passageira, e sim perpétua, existencial, ontológica. A obsessão festiva é outro sinal do triunfo ambíguo do riso.*⁵³

Para Palante, a ironia constitui-se numa das principais atitudes do indivíduo diante da sociedade, e está muito próximo da tristeza, pois celebra a derrota da razão, portanto, do ser em ator e espectador, pensamento e ação, ideal e realidade, sobretudo, inteligência e sensibilidade. “As almas capazes de tal dissociação são aquelas em que domina uma viva inteligência, estreitamente unida à sensibilidade... É entre os sentimentais que se recrutam os ironistas. Eles procuram libertar-se de seu sentimentalismo e, como ferramenta, utilizam a ironia. Mas o sentimentalismo resiste e deixa furar a ponta da orelha, atravessando a intenção ironista.”⁵⁴

A ironia tem um duplo aspecto, conforme a domine a inteligência ou a sensibilidade: “Ela é a filha apaixonada da dor, mas também é filha da fria inteligência.” Heine já a comparava ao champanhe gelado: sua aparência fria recobre a essência mais ardente. Ela pode repousar também no conflito, no interior de nossa sensibilidade, quando, por exemplo, o instinto individualista procura matar em nós o instinto social, depois de profunda decepção.

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia,

⁵³ *Idem*, p. 600.

⁵⁴ Georges Minois. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 567.

de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso é sempre calculado, intelectualizado, refletido. Como Palante, Jankélévitch acredita que a ironia “se opõe ao cômico indiscreto, cordial e plebeu” e que “entre a perfídia da ironia e a franqueza do riso não há acordo possível.” O riso não tem subentendidos, ele não simula; a ironia está além do pessimismo e do otimismo, é “um riso retardado e também um riso nascente, logo estrangulado”. Ela zomba do detalhe em nome do conjunto, dando a cada episódio a importância que lhe compete: derrisão, num conjunto que não passa de “uma comédia diabólica”. “A ironia desmascara o falso sublime, os exageros ridículos e o pesadelo das vãs mitologias”. É também “um pudor que se serve, para preservar o segredo, da cortina da brincadeira”. A ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura.

A Morte de Ivan Ilitch

A novela *A Morte de Ivan Ilitch* foi escrita no ano de 1886 por Leon Tolstoi (1828-1910). Representa uma obra central sobre o tema, pois contém elementos fundamentais para a compreensão do recalçamento da morte na atualidade, embora escrito no final do século XIX. Como principal característica, apontada tanto por Tolstoi quanto por Vilela está o confronto entre morte e vida, uma dando sentido à outra, mutuamente, pois são fatos indissociáveis. Descobre-se o sentido da vida pelo conhecimento da morte.

Para Philippe Ariès, *A Morte de Ivan Ilitch* representa a grande obra sobre a mentira acerca da morte. Na novela, todos os familiares agem como se Ivan não fosse morrer. Apenas o criado Gerassim é quem compreende o verdadeiro estado de Ivan. Sabe que o patrão está doente e que vai morrer.

Com exceção dele, todos agem como Piotr Ivanovich, ou seja, “como se a morte fosse uma fatalidade à qual somente Ivan Ilitch estivesse sujeito e ele não”.

A novela adota o foco narrativo em terceira pessoa, tendo, portanto, um narrador onisciente, capaz de perscrutar a consciência das personagens. A narrativa inicia-se com o anúncio da morte de Ivan, seguindo-se o funeral. A partir do segundo capítulo, narra-se a vida de Ivan, seu ingresso no trabalho, seu casamento, a compra de uma casa, o nascimento dos filhos. A partir do quarto capítulo começa a insinuar-se a doença, e então descreve-se o processo que irá culminar na morte.

Tendo uma vida tranqüila, é somente quando se vê próximo ao fim que Ivan compreende o quanto suas escolhas foram equivocadas, sempre de acordo com a conveniência. Ao sentir a proximidade da morte, Ivan revolta-se, recusa-se a morrer. Grita por três dias seguidos, recusando-se a deixar a vida.

Por três dias inteiros, durante os quais não existia para ele a noção de tempo, lutou contra aquele buraco negro para dentro do qual estava sendo empurrado por um invisível e invencível poder. Lutou como um condenado à morte luta nas mãos do carrasco, mesmo sabendo que não há chance de salvação. [...] O que o impedia de entrar nele era sua insistência em dizer que sua vida havia sido boa. Essa mesma falsa crença segurava-o e impedia-o de avançar, causando-lhe ainda mais agonia do que qualquer outra coisa.⁵⁵

A resistência à morte é proporcional ao conhecimento de que a vida foi errada. A decisão certa, como descobre Ivan, é a aceitação da morte como parte inevitável da vida. Resistir é que causa sofrimento. Para se entregar à morte, deve-se, então, assumir a condição de ter vivido uma vida “errada”.

⁵⁵ Leon Tolstoi. *A Morte de Ivan Ilitch*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 97.

Seus amigos são falsos, apenas preocupados em ocupar o cargo deixado em aberto, em decorrência da morte de Ivan.

*Além das elucubrações sobre possíveis transferências e mudanças no departamento, resultantes da morte de Ivan Ilitch, a simples idéia da morte de um companheiro tão próximo fazia surgir naqueles que ouviram a notícia aquele tipo de sentimento de alívio ao pensar que “foi ele quem morreu e não eu”.*⁵⁶

*“Agora era ele quem tinha de morrer. Comigo vai ser diferente – eu estou vivo”, pensava cada um deles, enquanto as pessoas mais próximas, os assim chamados amigos, lembravam que agora teriam de cumprir todos aqueles cansativos rituais que exigiam as normas de bom comportamento, assistindo ao funeral e fazendo uma visita de condolências para a viúva.*⁵⁷

Piotr Ivanovitch, que fora colega de Ivan na Escola de Direito, devia-lhe certas obrigações. Entretanto, sua maior preocupação consiste em combinar o local do *whist*, ou seja, um jogo de cartas, em que compareceria o também amigo de Ivan, Schwartz. Ambos combinam um encontro para o jogo, em casa de Fiodr Vassilyevich.

*Seu olhar dizia que o mero incidente de um velório para Ivan Ilitch não poderia, em hipótese alguma, constituir motivo suficiente para interromper o curso natural das coisas – em outras palavras, nada poderia interferir no desembrulhar e cortar de um novo pacote de cartas naquela mesma noite. Na verdade, não havia razão alguma para supor que este simples contratempo os impedia de passar uma noite tão agradável quanto as outras.*⁵⁸

O narrador salienta a hipocrisia daqueles que foram amigos próximos de Ivan, sobretudo a esposa, que está interessada na pensão que irá receber pela morte do marido. Sabia exatamente quanto tinha direito de receber do governo por ocasião da morte do marido, “mas queria descobrir se não haveria

⁵⁶ Idem, p. 7.

⁵⁷ Idem, p. 7.

⁵⁸ Idem, p. 11.

possibilidade de extorquir um pouquinho mais”. Discute até mesmo com o mordomo, que providenciara a cova, por duzentos rublos.

A partir do segundo capítulo, narra-se a vida de Ivan, que fora “das mais simples, das mais comuns e portanto das mais terríveis”. Com tal afirmação, o narrador pretende mostrar que uma vida simples, por ser convencional, não é a melhor, pois, para segui-la, é preciso ser hipócrita.

Filho de um oficial cuja carreira em Petersburgo em vários ministérios e departamentos era daquelas que conduzem as pessoas a postos dos quais, em razão de seu longo tempo de serviço e da posição alcançada, não podem ser demitidas – embora seja óbvio que não possuem o menor talento para qualquer tarefa útil -, pessoas para as quais cargos são especialmente criados, os quais, embora fictícios, pagam salários que nada têm de fictícios e dos quais eles continuam vivendo o resto da vida.⁵⁹

No serviço público, “a inércia é recompensada com a estabilidade”. Ao se casar, Ivan acaba voltando-se ainda mais para o trabalho, que passa a ser um refúgio dos problemas de relacionamento com sua mulher. Dessa forma, o matrimônio também passa a ser visto como “um negócio muito difícil e intrincado”. Ivan nada desejava além de uma vida agradável e dentro das conveniências sociais. Tais conveniências refletem-se no apego às aparências, sobretudo quando providencia a reforma da casa para a qual a família vai-se mudar.

Na realidade, o efeito não passava do que normalmente é visto nas casas de pessoas que não são exatamente ricas, mas que querem parecer ricas e o máximo que conseguem é parecer-se com todas as outras pessoas de sua classe: havia damascos, ébano, plantas, tapetes, enfeites de bronze, tudo muito sóbrio e bem polido, tudo aquilo que as pessoas de uma determinada classe social possuem para parecerem outras pessoas.⁶⁰

⁵⁹ Idem, p. 19.

⁶⁰ Idem, p. 38.

A hipocrisia passa a ser, para Ivan, uma arte, dominada com o fim de manter o bom relacionamento social. Ivan sabe separar a vida oficial da vida real, e, em certos momentos, usa de seu talento para mesclar suas relações humanas com as oficiais.

E se permitia fazê-lo era justamente porque podia, no momento que quisesse, reassumir o tom puramente oficial e abandonar a atitude humana. E Ivan Ilitch fazia isso tudo não apenas com leveza, prazer e perfeição, mas como quem realiza um trabalho artístico.⁶¹

A partir do capítulo quarto, insinua-se a doença de Ivan, por uma sensação de dor no lado esquerdo do estômago. Os desentendimentos com a esposa levam-no a pôr a culpa nas atitudes desta.

Tendo chegado à conclusão de que o marido possuía um temperamento assustador e tornara sua vida miserável, começou a desejar que morresse, ainda que não o quisesse morto porque com ele iria-se também o salário dele.⁶²

A hipocrisia em relação à doença assemelha-se àquela da qual Ivan se utilizava para tratar as pessoas no tribunal. Sente-se sozinho, sem ser compreendido por ninguém, e que ninguém lhe demonstra compaixão.

Claro! Por que me enganar? Está claro para mim que eu estou morrendo e que só uma questão de semanas, de dias... pode acontecer nesse exato momento. Havia luz e agora há escuridão. Eu estava aqui e agora estou indo embora.⁶³

Ri-se dos outros, que, como ele, não aceitam a morte e pensam que não vão morrer.

⁶¹ Idem, p. 41.

⁶² Idem, p. 45.

⁶³ Idem, p. 59.

*“Não existirei mais e então o que virá? Não haverá nada. Onde estarei quando não existir mais? Será isso morrer? Não. E não vou aceitar isso”. [...] “Morte. Sim, morte. E nenhum deles entende, ou quer entender. E não sentem pena nenhuma de mim. Estão todos se divertindo”. [...] “Eles não se importam. No entanto eles também vão morrer. Idiotas! A única diferença é que acontecerá um pouquinho mais cedo para mim e um pouquinho mais tarde para eles”.*⁶⁴

Inicia-se a mentira da morte, em que todos os familiares dispõem-se a atuar numa farsa, enganando-se a si mesmos e ao moribundo. Fingem que não há morte iminente, que não está acontecendo nada. A ocultação do real estado de saúde de Ivan é o que mais o irrita. Prefere que digam a verdade, que não mintam. Mas, como são hipócritas, continuarão com a farsa até o final. O sentimento do moribundo se revela nesse ponto.

*O que mais atormentava Ivan Ilitch era o fingimento, a mentira, que por alguma razão eles todos mantinham, de que ele estava apenas doente e não morrendo e que bastava que ficasse quieto e seguisse as ordens médicas que ocorreria uma grande mudança para melhor. [...] E a farsa desgostava-o profundamente: atormentava-o o fato de que se recusassem a admitir o que eles e ele próprio bem sabiam, mas insistiam em ignorar e forçavam-no a participar da mentira.*⁶⁵

*O que o impedia de entrar nele era sua insistência em dizer que sua vida havia sido boa. Essa mesma falsa crença segurava-o e impedia-o de avançar, causando-lhe ainda mais agonia do que qualquer outra coisa.*⁶⁶

*E muitas vezes, quando estavam encenando sua farsa para o bem dele, achavam, ele por pouco não se punha a gritar: “Parem de mentir! Vocês sabem, eu sei e vocês sabem que eu sei que estou morrendo. Portanto, pelo menos parem de mentir sobre o fato!”*⁶⁷

Para Ivan, é preferível admitir a existência da morte. O empregado Gerassim agrada-o, por aceitar o estado de saúde de Ivan, próximo à morte.

⁶⁴ Idem, p. 60.

⁶⁵ Idem, p. 71.

⁶⁶ Idem, p. 97.

⁶⁷ Idem, p. 72.

Apenas aceitando-se a morte é possível compreender os sentimentos e as necessidades do moribundo. Gerassim é apresentado como o ser humano humilde que compreende a doença e a morte. Não esconde do patrão a condição em que este se encontra, não agindo como se nada estivesse acontecendo. Assume as responsabilidades pelos cuidados ao doente. Por não estar corrompido pelo interesse e pelo dinheiro, presta-se a servir o patrão, sem esperar por recompensa.

Gerassim era o único que não mentia, estava claro que só ele entendia a situação e não achava necessário disfarçá-la e simplesmente tinha pena do patrão doente, à beira da morte. Uma vez, quando Ivan Ilitch queria mandá-lo dormir, chegou a dizer diretamente:

- Nós todos vamos morrer, portanto, o que custa um pouco de esforço? – querendo dizer que não se importava com o trabalho extra porque o estava fazendo para alguém que estava morrendo e esperava que alguém fizesse o mesmo por ele quando chegasse sua hora.⁶⁸

Talvez por ser criança, Vassya compreenda que o pai está morrendo. O fato caracteriza a criança como não sendo hipócrita. Da mesma forma, na infância, Ivan tivera uma vida mais verdadeira, tendo vindo a se corromper já na vida adulta.

“Talvez eu não tenha vivido como deveria,” ocorreu-lhe de repente. “Mas, como, se eu sempre fiz o que devia fazer?”, respondeu, imediatamente descartando essa hipótese; a solução para o enigma da vida e da morte era algo impossível de encontrar.⁶⁹

Ocorreu-lhe, pela primeira vez, o que lhe tinha parecido totalmente impossível antes – que ele não teria vivido como deveria. Veio-lhe à cabeça a idéia de que aquela sua leve inclinação para lutar contra os valores das classes altas, aqueles impulsos de rebeldia que mal se notavam e que ele havia tão bem aplacado talvez fossem a única coisa verdadeira, e o resto todo, falso. E suas obrigações profissionais e a retidão de sua vida e sua família e sua vida social tudo falso e sem sentido. Tentou defender essas

⁶⁸ Idem, p. 72-73.

⁶⁹ Idem, p. 88.

*coisas a seus próprios olhos e subitamente deu-se conta da fragilidade do que estava defendendo. Não havia o que defender.*⁷⁰

Afinal, depois de muito sofrimento devido à sua resistência à morte, Ivan descobre que não há morte, e sim luz, em seu lugar. O medo dá lugar à tranquilidade. O momento da morte, então, revela a inclinação religiosa de Tolstói, uma crença na imortalidade da alma.⁷¹

*“Sim, aqui está. Bem... e daí? Deixe que ela venha. E a morte, onde está?” Procurou seu antigo medo da morte e não o encontrou. “Onde está? Que morte?” Não havia medo porque também não havia morte. Em seu lugar havia luz. “Bem, então é isso!”, exclamou em voz alta. “Que bom!” Para ele tudo aconteceu em um único instante e a sensação daquele instante não mudou dali em diante. Para os que presenciavam sua agonia, esta durou mais duas horas. De sua garganta ainda saía um som e via-se um estranho movimento de seu corpo já sem vida. Até que a respiração ofegante e o som passaram a vir em intervalos cada vez maiores. - Acabou! – disse alguém perto dele, o que ele repetiu dentro de sua alma. “A morte está acabada”, disse para si mesmo. “Não existe mais.” Respirou profundamente, parou no meio de um suspiro, esticou o corpo e morreu.*⁷²

Para Philippe Ariès, a novela *A Morte de Ivan Ilitch* resume bem o tratamento dado à morte na contemporaneidade. Entre os fenômenos destacados pelo historiador, estão o início da medicalização, de acordo com o qual Ivan Ilitch se apega ao médico, agarrando-se a ele como um parasita. Seu destino depende do diagnóstico, que não foi feito, e portanto, não existe. Outra questão ilustrada pela novela de Tolstói é o progresso da mentira, conforme já foi tratado acima, cujos efeitos são a ocultação da morte iminente. Também está presente a morte tornada suja, inconveniente, já que os familiares de Ivan

⁷⁰ Idem, p. 94.

⁷¹ Leon Tolstói não é apenas um dos maiores romancistas russos e da literatura universal, mas um profeta de uma ordem moral e social, um renovador religioso, um homem que abandonou os privilégios de sua classe para viver junto aos pobres, como um deles. In: Leon Tolstói. *Ana Karênina*. São Paulo: Nova Cultural, 1995, p. 5.

⁷² Idem, p.99.

Ilitch recusam-se a se aproximar. Segundo Ariès, há a indicação, em *A morte de Ivan Ilitch*, da transferência para o hospital, o último estágio a ser atingido pela morte na contemporaneidade. Os precedentes de Ilitch, sua doença causadora de repulsa por parte dos familiares, iniciaria um fenômeno apenas sugerido na novela, mas que Ariès considera o próximo passo em direção à desumanização da morte no Ocidente.⁷³

A Montanha Mágica

A Montanha Mágica, romance escrito em 1924, pelo alemão Thomas Mann (1875-1955), emigrado posteriormente para os Estados Unidos, representa um retrato fiel do que se pode chamar a “pornografia da morte”, da qual é vítima o mundo ocidental contemporâneo.

O romance tem feitiço tradicional, escrito conforme modelos franceses do século XIX, motivo pelo qual Thomas Mann foi criticado, pois a vanguarda, na época, trabalhava formas de ruptura, cujos ícones mais significativos ficam a cargo de James Joyce e Robert Musil.⁷⁴ *A Montanha Mágica* é narrada num ritmo lento, com longas descrições do espaço, retratando a beleza da montanha onde se localiza o sanatório Berghof, em

⁷³ Segundo Ariès, os progressos tardios da cirurgia, os tratamentos médicos prolongados e exigentes, o recurso aos aparelhos pesados conduziram, com mais frequência, o doente em estado grave a permanecer no hospital. Desde então, e embora nem sempre se confesse, o hospital oferece às famílias o asilo onde elas puderam esconder o doente inconveniente, que nem o mundo nem elas próprias já não podiam suportar, entregando a outros com boa consciência, uma assistência desajeitada, a fim de continuarem uma vida normal. O quaro do moribundo passou do lar para o hospital. Por razões de ordem técnica e médica, essa transferência foi aceita, estendida, e facilitada pelas famílias com a sua cumplicidade. O hospital é, daí em diante, o único local onde a morte pode certamente escapar a uma publicidade – ou o que dela resta - , considerada, portanto, uma inconveniência mórbida.

⁷⁴ Cf. Antonio Cícero. “Apresentação”, in: Thomas Mann. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 9-12.

Davos-Platz. Também as personagens são bem desenhadas, em suas aparências físicas e em seus traços psicológicos, por um narrador demiurgo, onisciente e onipresente.

A questão do tempo é tratada em estreita relação com a importância que a vida toma quando em proximidade com a morte. A relatividade do tempo dá-se, então, com a sua valorização em momentos em que se entrevêem as possibilidades de extinção da vida humana. Hans Castorp, o protagonista, bem sente essa posição privilegiada, já que ele é portador de uma visão também privilegiada. A Montanha Mágica, sobre a qual se situa o sanatório para tratamento de doentes com tuberculose, representa um local fora do domínio da sociedade ordinária, localizada na planície. É um lugar acima da vida comum, cotidiana, para Hans Castorp.

- Pois é, o tempo... [...] – aqui não fazem muita cerimônia com o tempo da gente. Você não tem muita idéia. Três semanas são para eles como um dia, vai ver. Tudo isso se aprende e... – acrescentou – aqui se modificam todas as nossas concepções.⁷⁵

O sanatório representa um local privilegiado, em que, devido à proximidade com a doença e a morte, as pessoas passam a ver a vida de modo diferente da que estavam acostumadas até então. Até mesmo o tempo passa a ser sentido de modo diverso ao do calendário e do relógio. Os momentos são vividos mais intensamente.

Thomas Mann extraiu o título *A Montanha Mágica* de um trecho de *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche: “Agora a montanha mágica do Olimpo como que se nos abre e mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os pavores e horrores da existência: para poder não mais que viver,

⁷⁵ Thomas Mann. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 20.

precisou conceber a resplandecente criatura onírica dos olímpicos”.⁷⁶ Torna-se clara a relação estabelecida por Ariès, entre a valorização da vida e a valorização da morte, no romance de Thomas Mann.

Joachim, primo de Hans Castorp, ao apresentar o sanatório, em que está internado há cinco meses, comenta a respeito do transporte de cadáveres, em caso de morte.

*- Como vê, o nosso sanatório está situado ainda mais alto que a aldeia – continuou Joachim. – Cinquenta metros. O prospecto diz “cem”, mas são apenas cinquenta. O sanatório que fica mais alto é o Schatzalp, lá do outro lado. Não se vê daqui. No inverno, eles têm de transportar os cadáveres em trenós, porque os caminhos se tornam impraticáveis.
- Os cadáveres? [...] – Em trenós? E você me conta essas coisas assim, sem mais nem menos? Parece que se tornou muito cínico nesses cinco meses.⁷⁷*

Mas este era apenas o começo de uma descoberta que se tornaria cada vez maior e mais explícita, ao longo da estada de Hans Castorp no sanatório. O engenheiro descobre, aos poucos, o fenômeno da ocultação da morte, em seus detalhes mais desumanizadores, contra o que irá se opor terminantemente.

- Anteontem morreu aqui uma americana – Disse Joachim. – Behrens achou logo que a coisa se acabaria antes da sua chegada, e que então você poderia ficar com o quarto. O noivo estava ao lado dela, embora fosse oficial da marinha inglesa, não demonstrou muito valor. A cada instante saía do corredor, para chorar que nem um menino. E depois esfregava as faces com cold cream, porque estava escanhoado e as lágrimas lhe ardiavam na pele. Na noite de anteontem, a americana teve duas hemoptises de primeira, e com isso acabou-se a festa. Mas ela já se foi ontem de manhã. Claro que depois desinfetaram tudo a fundo, com formalina; não sabe? Dizem que é excelente nesses casos.⁷⁸

⁷⁶ Antonio Cícero. “Apresentação”, in: Thomas Mann. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁷⁷ Thomas Mann. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 23.

⁷⁸ *Idem Ibidem*, p. 25-26. A passagem ilustra o que diz Philippe Ariès, a respeito da morte tornada insuportável. A desinfecção com formalina representa o desejo de apagamento dos sinais deixados pelo cadáver.

Além de explicitar a atitude do sanatório, em apagar os sinais possivelmente deixados pela morte, a passagem apenas esboça a questão da morte que se dá no hospital. Em vários casos, os internos acabam morrendo no sanatório. Pode-se entrever a questão da morte no hospital, já que os doentes estão reclusos num local distante dos familiares, onde acabam morrendo, longe dos olhos dos vivos, que não podem suportar a convivência com o moribundo ou com a morte.

Foi dominado pelo sono, apenas apagada a lâmpada de cabeceira. Mas sobressaltou-se mais uma vez, ao recordar-se de que na antevéspera alguém morreria nessa mesma cama.

- Sem dúvida não foi a primeira vez – disse de si para si, como se isso pudesse tranquilizá-lo. – Afinal de contas, é um leito de morte, um simples leito de morte. – E adormeceu.⁷⁹

Quando da morte do avô, ocorrida na infância de Hans Castorp, o menino já vinha esboçando suas idéias em relação à morte. Verifica que a morte feia, relatada por Ariès, corresponde à morte do corpo, simplesmente. Isso porque seu sentimento em relação ao avô era de ligação espiritual, uma simpatia profunda e só explicável por algo que fosse eterno e inalienável, através das gerações, e portanto independente dos corpos. O parentesco entre ele e o avô seria antes espiritual, mesmo que seja também físico.

[...] cabia-lhes disfarçar, fazer esquecer, e não admitir ao limiar da consciência o segundo aspecto da morte, que não era nem belo nem realmente triste, mas, a bem dizer, quase indecente e de um caráter baixo e carnal.⁸⁰

Quem jazia ali, ou melhor, aquilo que ali se achava estendido, não era portanto o verdadeiro avô; não passava de um invólucro, que – Hans

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 46.

*Castorp sabia-o muito bem –não constava de cera, mas de sua própria matéria, e precisamente nisso residia o indecente e a ausência de tristeza; aquilo era tão pouco triste como são as coisas que dizem respeito ao corpo e só a ele.*⁸¹

Hans Castorp, pela experiência de ter presenciado a morte de parentes muito próximos, durante a infância, compreende a morte de modo diferente das outras pessoas. Castorp é órfão de pai e mãe, e por isso familiarizado com a morte, mas não só. Ele considera a morte tão importante quanto indispensável à seriedade das pessoas.

*[...] Parece-me que o mundo e a vida foram feitos de sorte que deveríamos sempre andar de preto, com uma golilha engomada em lugar do colarinho, e manter uns com os outros relações graves, reservadas e formais, recordando-nos da morte. Eu gostaria que fosse assim. Acho que isso corresponde à moral.*⁸²

A ocultação da morte procede tal e qual aponta Ariès, em absoluto sigilo, para não assustar os internos do sanatório.

*Quando alguém morre, passa-se tudo no mais estrito sigilo, em consideração aos outros pacientes, sobretudo às senhoras, que, sem isso, talvez teriam crises de nervos. Você nem percebe, quando alguém morre no quarto pegado ao seu. Trazem o caixão de madrugada, enquanto todos estão dormindo, e vão buscar a pessoa em questão somente em horas determinadas, por exemplo durante as refeições.*⁸³

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 46.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 396. A lembrança de se vai morrer, como um *memento mori*, também é expressa na visita de Hans Castorp, acompanhado de Joachim e Karen Karstedt ao cemitério local: *Os três companheiros dirigiram-se, pois, certo dia, ao cemitério situado na encosta do Dorfberg. Mencionamos esse passeio para manter o nosso relato rigorosamente completo. Devia-se essa iniciativa a Hans Castorp, e Joachim, que a princípio se mostrava contrário, levando em consideração a pobre Karen, deixara-se convencer e reconhecera que não adiantaria tentar iludi-la e esconder-lhe, á maneira da covarde sra. Stöhr, tudo quanto lhe pudesse lembrar o fim.* (p. 249).

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 79. Repetidas vezes vai Hans Castorp mostrar indignação à ocultação da morte, procedimento adotado pelo sanatório, como na passagem, às páginas 151-152:

- *Escute, essa é muito forte! – exclamou. Ralhar com o doente e dizer-lhe simplesmente: “Não faça tanta fita!” A um moribundo! É demais. Afinal de contas, um moribundo merece algum respeito. Não se pode dizer-lhe sem mais aquela... Parece-me que um moribundo é, de certo modo, sagrado.*⁸⁴

Também na voz do interno Setembrini, revela-se a mesma idéia de Hans Castorp, de que a morte e a vida devem ser entendidas conjuntamente, e que seria um erro separá-las.

- *Permita-me. Permita-me, engenheiro, que lhe diga e inculque que a única maneira sadia e nobre, aliás, também, como acrescento expressamente, a única maneira religiosa de encarar a morte é compreendê-la e senti-la como uma parte, como um complemento da vida, ao invés de – o que seria o contrário de sadio, nobre, sensato e religioso – separá-la da vida espiritualmente, de pô-la em oposição a ela e de usá-la como argumento contra ela. Os antigos adornavam os seus sarcófagos de símbolos de vida e da procriação, e até de símbolos obscenos. Para a religiosidade antiga freqüentemente coincidia o sagrado com o obsceno. Esses homens sabiam honrar a morte. A morte é venerável como berço da vida, como regaço da renovação. Mas, separada da vida, torna-se um fantasma, um bicho-papão, e coisa pior ainda. Pois a morte como potência espiritual independente é sumamente devassa, cujo atrativo perverso é, sem dúvida, a mais horrorosa aberração do espírito humano querer simpatizar com ela.*⁸⁵

Grande parte do romance corresponde a exposições de idéias, confrontação de argumentos entre as personagens, a respeito da vida, da

[...] *Pensei nesses dias que é uma bobagem da parte daquelas senhoras essa coisa de terem tanto pavor da morte e de tudo o que se relaciona com ela, a ponto de se tornar preciso escondê-la e administrar o Santo Sacramento enquanto a gente está comendo. Isso é ridículo, ora bolas! Você não gosta de ver um caixão? Eu gosto, de vez em quando. Acho que um caixão é um móvel bonito, já quando vazio. Mas, quando há alguém dentro, torna-se mesmo solene, ao meu ver. Os enterros têm qualquer coisa edificante. Às vezes tenho matutado que, em vez de irmos à igreja, deveríamos ir a um enterro, para nos edificar. As pessoas vestem-se com boas roupas pretas, tiram os chapéus, olham o féretro e mantêm uma atitude grave e piedosa. Ninguém se atreve a dizer piadas, como em outras circunstâncias. A mim me agrada muito ver pessoas devotas.* A passagem revela o caráter de Hans Castorp, contrário à ocultação da morte. Para ele, a vida deve ser encarada em relação indissociável à morte, como se pode observar a partir de sua reflexão quando da morte do avô.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 82.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, pp. 274-275.

morte, do amor e do tempo. Questões filosóficas muito agradam a Hans Castorp.

Também se discute a questão do prolongamento inútil da vida, em pacientes desenganados, que Ariès considera um prolongamento do sofrimento, uma recusa do direito de morrer, ao paciente moribundo.

Era preciso considerar, além do resto, que a esposa, em cujos braços expirara, ficava completamente sem recursos. Joachim desaprovou esse desperdício. Para que aquela tortura e aquela demora artificial e custosa num caso totalmente desesperado? Não se podia censurar o homem por ter engolido cegamente o precioso gás vivificante, já que o tinham forçado a isso. Porém os que o tratavam deveriam ter procedido com mais siso, deixando-o trilhar com Deus o seu caminho inevitável, independentemente da situação financeira, e ainda mais em consideração a esta. Os vivos também tinham algum direito.⁸⁶

Entretanto, Hans Castorp é contrário a essa idéia de Joachim, já que um moribundo tem direito a todas as reverências e a todas as honras.

Hans Castorp foi ver o defunto. Fê-lo por antipatizar com o sistema estabelecido, que consistia em ocultar tais acontecimentos. Desprezava essa atitude egoísta dos outros, que não queriam saber nem ver nem ouvir dessas coisas, e desejava contrariá-la ativamente. À mesa fizera uma tentativa no sentido de mencionar o óbito, mas houvera em face do assunto uma repulsa tão unânime e tão obstinada, que Hans Castorp sentira vergonha e indignação. A sra. Stöhr até se mostrara agressiva. Que idéia era essa de falar daquelas coisas? perguntara. Que espécie de educação recebera ele? O regulamento da casa protegia os pensionistas cuidadosamente contra o contato com tais histórias, e agora vinha um novato e se metia em presença do dr. Blumenkohl, que a qualquer instante podia ter a mesma sorte. (Essas últimas palavras foram tapadas com a mão.)⁸⁷

No romance *A Montanha Mágica*, é possível perceber que o recalçamento da morte já havia sido diagnosticado pelo autor, antes de qualquer estudo histórico ou sociológico. Por isso, alguns críticos classificam

⁸⁶ *Idem, ibidem*, pp. 391-392.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 392.

Thomas Mann e outros grandes escritores de profetas. De fato, Thomas Mann antecipa o período de terror em que vivemos, como afirmam os críticos: “bem antes da ocorrência de Auschwitz ou do Arquipélago Gulag, ou dos aviões e homens-bomba do nosso tempo – faz Naphta defender, por exemplo, a tese de que ‘o segredo e a existência da nossa era não são a libertação e o desenvolvimento do eu. O que ela necessita, o que deseja, o que criará é: o terror’”.⁸⁸

A Volta do Gato Preto e Velórios

A Volta do Gato Preto (1948), crônica de viagens escrita pelo gaúcho Érico Veríssimo (1905-1975), por ocasião de sua segunda visita aos Estados Unidos, traz, em seu conteúdo, inúmeras referências ao modo de vida do norte-americano, retratando o chamado “*the american way of death*”.

Em seu relato romanceado, em que oculta parcialmente sua identidade, nunca se nomeando, a não ser em certos momentos, embora sutilmente, quando faz referência a algum dado de seu passado, ou quando relata a brincadeira que um norte-americano sempre fazia ao encontrá-lo, enumerando palavras terminadas em “íssimo”, o autor encobre a identidade de seus familiares, chamando-os Mariana, Clara e Luiz, a sua mulher e filhos, respectivamente, quando são Mafalda, Clarissa e Luís Fernando seus nomes biográficos.

A narrativa cativante da experiência de conhecimento do país estrangeiro domina o livro todo, em suas mais de 400 páginas. São episódios de descobertas de costumes, pessoas, lugares. Mas o autor fornece um rico

⁸⁸ Antonio Cícero. “Apresentação”, in: Thomas Mann. *A Montanha Mágica*, p. 11.

panorama histórico da formação dos Estados Unidos, mostrando-se um exímio analista da sociedade norte-americana. No início do relato, sobressaem os comentários mais caricatos e críticos. O autor admira-se com a juventude feliz, que dança, canta, ri, toma Coca-Cola, mesmo em meio à Segunda Guerra Mundial (a narrativa inicia-se em 1943, indo até 1945).

O autor destaca a época de guerra em que vive o povo norte-americano, admirando-se por não haver demonstração de luto.

Saímos às dez horas para o calor pesado da noite. Continua a pantomima nas ruas. É admirável a maneira como esta gente encara a guerra. Não faz drama. Luta, trabalha, mas nos intervalos entre as horas de combate e trabalho, trata de evitar que a lembrança da guerra lhes roa os nervos. Ninguém usa luto. Não há choro nem o bíblico ranger de dentes. No peito de muitos soldados e marinheiros vemos as cores simbólicas das condecorações recebidas. Êsses rapazes de pouco mais de vinte anos – e alguns deles têm apenas dezessete e dezoito – já entraram em ação na África e nas ilhas do Pacífico. Voltam do inferno com a mesma expressão juvenil. Sem bazófia, sem atitudes teatrais e – é incrível! – sem ódio.⁸⁹

Mariana, a esposa do narrador, admira-se por não descobrir nenhum vestígio da guerra nos rostos dos norte-americanos, que se divertem, dançando, cantando, bebendo, como se nada estivesse acontecendo, ao que responde o marido:

- Estás acostumada à nossa maneira sul-americana de encarar a vida – respondo. – Somos povos dramáticos. Cultivamos com carinho mórbido as nossas dores e desgraças. Temos um prazer pervertido em escarafunchar nas nossas próprias feridas. Lembro-me das gentes simples de minha terra para as quais morte e doença são os assuntos prediletos. Ah! as senhoras tristes que gostam de contar suas dores e operações... Para elas um câncerzinho é um prato raro! De doenças passam para espiritismo. Ciciam histórias de almas do outro mundo. De repente em meio da conversa fazem-se silêncios fundos. Estala

⁸⁹ Érico Veríssimo. “Os Heróis sem Ódio”, in: *A Volta do Gato Preto*. Porto Alegre: Globo, 1948, pp.37-38.

*uma viga no telhado. Uma das velhas suspira. Na alma de cada uma delas está plantado um cemitério.*⁹⁰

Observa-se, nessa passagem, uma importante reflexão acerca do modo como os brasileiros, em geral, encaram a morte, em contraste com o anterior, que descreve o modo norte-americano. O historiador Geoffrey Gorer analisará o que denomina “*the american way of death*”, que, segundo ele, foi o irradiador, para outras regiões e culturas, do que hoje é chamado de morte recalçada. *A Volta do Gato Preto* foi escrito a partir de 1943, em meio à Segunda Guerra Mundial. O autor revela profunda sensibilidade e capacidade de análise e reflexão acerca da sociedade norte-americana, em relação ao modo de se encarar a morte. Para Veríssimo, constitui um vício de Hollywood a “glamorização” da vida, no sentido de lhe emprestar um colorido que nem sempre ela tem. A tendência do norte-americano é de fugir a tudo o que é mórbido e triste, já que sua inclinação é para o gosto de contos de Cinderela, histórias de sucesso.

*Neste país até os cemitérios têm “glamor”. Não exagerou Aldous Huxley ao descrever um cemitério californiano cujo romântico aparece à sua entrada em letras luminosas de gás néon. (Explicarão os americanos do Leste, não sem alguma verdade, que tais extravagâncias só acontecem na Califórnia...) Conheço um cemitério que faz anúncios em programas de teatro e em magazines de luxo, apregoando as delícias de seu “Jardim das Lembranças” (a palavra cemitério é tabu) onde poderemos repousar à sombra de carvalhos, pinheiros e faias, ao som de regatos murmurantes e, a certa hora do dia, sob o sortilégio da música de Bach ou Händel tocada num órgão invisível...*⁹¹

O autor mostra-se um grande observador da sociedade norte-americana, tendo captado importantes detalhes em relação ao tratamento dado à morte. Segundo ele, os americanos tentam “glamorizar” até mesmo a guerra, uma vez

⁹⁰ *Idem*, p. 39.

⁹¹ *Idem*, p. 306.

que não é possível ignorá-la. Em relação aos rituais mortuários, o autor observa diversas peculiaridades que serão descritas pelos historiadores da morte, relacionadas ao “*the american way of death*”.

Os americanos chegaram à perfeição de glamorizar até a morte. Quando uma criatura morre é ela entregue a um técnico que se encarrega do velório, do funeral e do resto. Esse técnico poderia chamar-se simplesmente undertaker, ou seja armador. Mas não! Oh não! Eles se dão o glamoroso título de mortician, e o corpo inerte que lhe confiam deixa de ser um defunto para ser um paciente. O mortician embalsama-o, lava-o, veste-o, pinta-o; se se trata dum homem, escanhoa-lhe o rosto. Se é mulher, poderá em certos casos chegar ao requinte de fazer no cadáver uma ondulação permanente. Enfim, o mortician tudo faz para que na sua última morada - o esquife - o paciente mantenha uma postura não só digna como também até certo ponto agradável aos olhos dos vivos. Ninguém guarda defunto em casa, Fernanda. O morto é entregue aos “mortuaries”, empresas mortuárias que se encarregam de tudo, desde o preparo do corpo até o enterro com acompanhamento de “técnicos”, passando pelo velório, que é uma cerimônia que se parece mais com um “cocktail party” que com qualquer outra coisa. Esses mortuários são casas de aspecto risonho e gentil, algumas em estilo Tudor, outras à feição das mansões espanholas, e não poucas imitando templos gregos ou mansões georgianas. Têm nomes românticos como “Jardim do Silêncio”, “Morada das Recordações”, “Mansão do Bom Samaritano”, “Casa do Consolo”... Seus jardins são verdes e à noite faíscam em suas fachadas letreiros de luz néon. Dentro desses “mortuaries” há espelhos, tapetes fofos, vasos com flores, quadros de arte e uma atmosfera “glamorosa” que procura tirar à morte toda a sua qualidade macabra. Minha amiga, morre-se muito confortavelmente neste país!⁹²

O autor pergunta-se se não seria essa “glamorização” da vida uma forma de escapismo, um desejo de fugir de tudo quanto se apresente feio e desagradável.

⁹² *Idem*, p. 306-307.

*Sim – reflito – essa me parece a grande preocupação dos norte-americanos diante da morte: apagar com beleza a lembrança das cinzas, espalhar o óleo do gôzo para que ele afogue tôda a tristeza...*⁹³

Tal atitude diante da morte e dos rituais mortuários reflete-se na forma com que o norte-americano lida com os efeitos da guerra. No final de *A Volta do Gato Preto*, o autor mostra grande perplexidade ao registrar a explosão da bomba atômica. A indiferença em relação à morte culmina com a destruição em massa, destituída de culpa.

Também no Brasil, Rodrigo Melo Franco de Andrade irá retratar o fenômeno de desaparecimento do luto, anunciando a mudança no modo de se encarar a morte, aproximando esse modo ao norte-americano.

A reunião de contos de Rodrigo Melo Franco de Andrade, intitulada *Velórios*, retrata as mudanças em relação aos rituais funerários e de luto, na sociedade carioca. As personagens mostram-se ora admirados pela diluição do ritual do luto, ora surpreendem o leitor, por não nutrirem nenhum sentimento de pesar por ocasião da morte de pessoas muito próximas. São exemplos do desaparecimento do luto e da neutralização da morte na sociedade contemporânea.

No conto “Dona Guiomar”, narrado em terceira pessoa, o patriarca Teotônio Viegas tem uma morte característica da época atual, solitária, em seu quarto. Ironicamente, apesar de moderno, o modo de morrer é o mesmo que teve Tristão, que, chegada a hora, vira-se para a parede e assim faz sua passagem.

No início da moléstia, ele se esforçava ainda por brilhar um pouco à mesa, quando aparecia algum conhecido. Mas não demorou muito a se abater por

⁹³ *Idem*, p. 401.

*completo, caindo numa apatia tristonha que durou quase dois anos, até o dia em que morreu, sozinho no quarto, virado para a parede.*⁹⁴

No entanto, quando da morte de Dona Guiomar, apesar da dor da perda, o filho Geraldo sente que o evento possibilitaria a realização de um desejo, mais forte que o sentimento de perda. A perspectiva de vida faz com que Geraldo se esqueça do evento da morte, prevalecendo a continuidade dos desejos cotidianos.

*Deu uma prata de dois mil-réis ao rapazinho e ficou um momento parado na porta, imaginando se a morte de Dona Guiomar poderia separar afinal o irmão da namorada. Depois, veio vindo lentamente e sentou-se de novo junto ao corpo da mãe. No fundo de seu coração uma primeira esperança punha uma possibilidade de alegria.*⁹⁵

Em “Martiniano e a campesina”, a morte de Martiniano ocorre de maneira tranqüila, “com dignidade”, já que pressentida, o que possibilitou uma passagem em meio aos seus familiares. Traça-se, no conto, um retrato da morte tradicional, como era costume até o início do século XX, rodeado por pessoas, que acompanhavam a partida do ente querido.

*Martiniano morreu com dignidade. Quando sentiu suas forças declinarem, fixou na filha um olhar entendido e, repuxando a colcha sobre o corpo, endireitou-se para agonizar. [...] Pouco depois, inclinando a cabeça para a esquerda, expirou quase despercebido. Só o silêncio pesado que se fez lentamente no quarto, a ponto de nos oprimir, incutiu afinal em nosso espírito a certeza de que ele tinha morrido.*⁹⁶

⁹⁴ Rodrigo Melo Franco de Andrade. *Velórios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 11.

⁹⁵ Idem, p. 16.

⁹⁶ Idem, p. 17.

É a ocasião aguardada pelo narrador do conto, Totônio, o qual tinha como desejo participar do processo de luto. Para ele, a lembrança de ter visto trapezistas de circo ostentando um laço de crepe no braço, simbolizando o luto pela perda da irmã, passa a significar “o auge da distinção e do requinte”. Por ocasião da morte da avó, o narrador sente que é chegada a hora de realizar o seu sonho, de se postar de luto.

Minha avó tinha morrido. Era um fato incontestável e diante dele minha mãe teria de se submeter. Considerei que luto por avó deveria ser forçosamente pesado. Não poderia se resumir num lacinho qualquer no braço. Tinha de ser um grande luto, um luto de proporções condignas. E à medida que planejava vestir-me à altura das circunstâncias, uma excitação imensa foi se apoderando de mim.⁹⁷

Ao contrário do que se esperava, a ostentação do estado de luto provoca risos em quem vê Totônio, vestido com o único traje preto que encontrara, uma roupa de marinheiro, pertencente à irmã. Totônio ainda espera, inutilmente, pela aprovação da mãe, necessária para impor o respeito pelo luto.

*No entanto sua decisão foi peremptória e seca:
-Deixa disso. Tira essa bobagem, menino.
Senti uma humilhação profunda e recolhi-me a um silêncio hostil pelo resto da tarde. Mas não pensei mais em minha avó.⁹⁸*

Em suma, os contos de Rodrigo de Melo Franco retratam mortes numa sociedade ainda composta de valores antigos, tradicionais, ao mesmo tempo em que esses valores começam a ser substituídos pelos novos, característicos do individualismo moderno. A morte começa a perder sua significação, tendo seus rituais diluídos, por uma necessidade de prevalência da continuidade da

⁹⁷ Idem, p. 33.

⁹⁸ Idem, p. 34.

vida. Antigos costumes são dispensados, em favor de uma expulsão da morte, ou de sua ocultação. Não se deve mais demonstrar tristeza pela morte, e nem mesmo indicar que se está de luto. De acordo com os estudiosos do fenômeno, a rejeição do luto representa um dos grandes acontecimentos na história contemporânea da morte. Como um dos reflexos do declínio do luto, está a preferência pela incineração, sobre a inumação. Essa escolha significa a recusa ao culto dos túmulos e dos cemitérios, tal como se vinha desenvolvendo desde o início do século XIX.

Capítulo II

Aspectos do Conto Brasileiro Contemporâneo

A Forma Conto

Boris Eikhenbaum destaca o período entre as décadas de 1830 a 1840 como fecundo para o desenvolvimento da forma conto (*short story*) na prosa americana, ao passo que, nessa época, a literatura inglesa cultivava o romance. Em ambos os países, há um aumento da circulação de periódicos, em forma de revistas, que se multiplicam e ganham popularidade, passando a desempenhar papel importante na Inglaterra e na América. Enquanto que, entre as revistas inglesas, predominava a preferência pelos romances de Bulwer, Dickens, Thackeray, os periódicos americanos dão lugar de destaque às *short stories*. Por meio deste contraste, Eikhenbaum pretende enfatizar que o desenvolvimento do conto na América não corresponde a uma simples consequência da aparição dos jornais. Para o crítico, não existe uma causalidade simples, pois a expansão dos jornais liga-se à afirmação do gênero conto, mas isso não quer dizer que o conto seja um produto engendrado pelos jornais.

No conto, a tensão chega a seu ponto culminante antes do desfecho. Eikhenbaum denomina este ponto culminante pela palavra alemã *Spannung*. O *Spannung*, num romance, deve ocorrer em algum momento antes do final. Comparando-se as duas formas, conto e romance, Eikhenbaum conclui que um final inesperado é um fenômeno bastante raro num romance, pois as grandes dimensões e a diversidade de episódios impedem tal modo de

construção, enquanto que o conto possui a tendência para o imprevisto no final, onde culmina tudo o que o precede.

No romance, um certo declive deve suceder ao ponto culminante, enquanto que a novela é mais natural que se pare no ápice que se alcançou. Comparar-se-á o romance a um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranqüilo; a novela, à escalada de uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que se descobre dessa altura.⁹⁹

Eikhenbaum compara o conto a um problema que consiste em elaborar uma equação a uma incógnita, ao passo que o romance equivaleria a um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final. Enquanto que o conto é um enigma, o romance corresponde à charada ou ao jogo de palavras.

A teoria do conto, alerta Nádía Gotlib, filia-se a uma teoria geral da narrativa. O conto corresponde a uma narrativa, pois apresenta uma sucessão de acontecimentos – há sempre algo a narrar, e sempre algo de interesse humano é narrado, tudo isso na unidade de uma mesma ação. Entretanto, o conto não é relato, pois não se refere só ao acontecido. O conto não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Há, sim, graus de proximidade ou afastamento do real, seja a realidade cotidiana, seja a realidade fantasiada.

O conto surge como transmissão oral, e desenvolve-se adquirindo o registro escrito. Na transmissão oral, a voz do contador interfere no modo de contar, por meio de entonação de voz, gestos, olhares. No conto escrito, estes mesmos recursos criativos podem ser utilizados, por meio de uma elaboração

⁹⁹ Boris Eikhenbaum. “Sobre a Teoria da Prosa”, in: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 162.

estética. É essa arte que dá ao conto o estatuto de conto literário. Por isso, afirma Gotlib, nem todo contador de histórias é um contista.

O conto atual conserva características formais da fábula e da parábola, em sua economia de estilo e em sua situação e proposição temáticas resumidas. O conto equivale ao *short-story* inglês, termo surgido no século XIX, e ao *cuento* espanhol. Modernamente, o termo em francês equivalente ao conto é o *conte*. Na Alemanha, o termo utilizado é *novelle*, quando a narrativa tem desenvolvimento linear, com um ponto de interesse chocante. Entretanto, a narrativa realmente curta, ao contrário da *novelle*, que pode ter extensão longa, é chamada de *kurz Geschichte*.

O que importa no conto, segundo Gotlib, é o modo pelo qual é contada a história. Por isso, cada elemento torna-se essencial dentro do conto. Para Edgar Allan Poe, o mais importante no conto é a criação de um efeito único. Para criá-lo, o contista deve inventar incidentes e combinar acontecimentos, de forma que, desde a primeira frase, deve tender à concretização do efeito. “Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido”. Trata-se de uma característica básica na construção do conto: a economia dos meios narrativos, pela qual pretende-se conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. Assim, tudo o que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido. Para se conseguir o efeito único, o final do conto torna-se especialmente importante: “todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com

que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção”.

No conto, também se faz importante a existência de uma tensão unitária, e a condição que propicia tal tensão é a condensação. Tchekov adverte que, no conto, além da brevidade, exige-se algo que seja novo. Segundo ele, um bom conto possui força, clareza e compactação. “Assim, o texto deve ser claro – leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer. Deve ser forte – e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação. O excesso de detalhes desorienta o leitor, lançando-o em múltiplas direções. E deve ser compacto – deve haver condensação dos elementos. Tudo isto, com objetividade”, Explica Gotlib.

Dentre as exigências acima destacadas, tanto a novidade quanto a força e a clareza são comuns a toda narrativa, sendo a compactação a única característica exclusiva do conto. Para proporcionar compactação, o contista deve se conter, evitando os excessos e o supérfluo. É o que Tchekov chama de graciosidade, que ele define como algo presente numa ação, quando praticada com o uso mínimo de movimentos.

Como escritor realista, Tchekov enfatiza que sua intenção é representar a verdade, bem como denunciar uma situação condenável: “Meu objetivo é matar dois pássaros com uma só pedra: pintar a vida nos seus aspectos verdadeiros e mostrar quão longe está da vida ideal”.

Tchekov-contista afasta-se do conto de acontecimento extraordinário, característico de Poe, e afasta-se também do conto de simples acontecimento, de Maupassant. Dessa forma, Tchekov abre caminho para uma certa linha de conto moderno, na qual nada parece acontecer. Entretanto, o referido conto, aparentemente sem acontecimento, possui uma capacidade de abertura para

uma realidade que está para além dele, para além da simples estória que conta, como explica Julio Cortázar: “o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana”.

O que Poe chama de efeito especial ou impressão total, para outros contistas, pode ser representado como um momento especial. Por isso, o conto é um modo narrativo propício a flagrar um determinado instante que mais o especifique. O conto capta o simples, arguto e rápido instantâneo da realidade, em sua especificidade. Um dos momentos especiais é concebido como o que se chama de epifania. Segundo James Joyce, epifania é “uma manifestação espiritual súbita”, em que um objeto se desvenda ao sujeito. Trata-se do modo como se ajusta um foco a um objeto, pelo sujeito.

Modernamente, entretanto, a epifania pode não ser uma característica do conto em geral. Hoje, é a capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, flagrando o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. Assim, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário, segundo Gotlib.

Frank O'Connor, em *The Lonely Voice*, o conto não só constitui uma voz solitária, como também destina-se a satisfazer o leitor solitário, individual, crítico, porque nele não há heróis, no romance. Neste, a solidão pode ser amenizada na medida em que compartilha as ações do herói e se identifica com ele. No conto, a personagem é quem têm problemas, e não o leitor. Segundo O'Connor, a temática da solidão surge como consequência de uma sociedade burocratizada e capitalista, que deseja o objeto. O teórico considera impossível haver uma identificação de vozes, entre a do leitor e a da

personagem. Gotlib faz uma ressalva a essa afirmação, lembrando que a identificação pode existir, ainda que e pelo próprio fio da semelhança de situações: a da solidão.

Alfredo Bosi define o contista como um pescador de momentos singulares cheios de significação. Assim, o contista reinventa tais momentos, descobrindo o que os outros não souberam ver com tanta clareza, ou sentir com tanta força. O contista deve explorar, no discurso ficcional, uma “hora intensa e aguda da percepção”, já que ele não cessa de perscrutar situações narráveis, destacando-as da massa aparentemente amorfa do real. Bosi considera imprescindível esse momento de captação apaixonada do real, sem o qual não se cria uma narrativa esteticamente válida. Sem a tensão, o conto não passa de “crônica eivada de convenções”. O conto, para Bosi, é uma visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoa e de ações e um discurso que as amarra.

O Conto Brasileiro Contemporâneo

Para Alfredo Bosi, o conto é uma visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. Desprovido de tensão, porém, o conto iguala-se à crônica, “exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos gratuito”.¹⁰⁰

Bosi define como de estilo “brutalista” o modo de escrever recente, desenvolvido a partir da década de 60. Caracteriza-se pela dicção rápida, às vezes compulsiva, impura, chegando a obscena, direta, aproximando-se do

¹⁰⁰ Alfredo Bosi. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, in: _____. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1996.

gestual, “dissonante, quase ruído”. Bosi associa tal estilo a uma época em que o Brasil passou a vivenciar e a sofrer uma explosão de capitalismo selvagem, opressão política e consumismo. Como ícone dessa narrativa brutalista tem-se Rubem Fonseca, que ganha adeptos, como Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli e outros.

Antonio Hohlfeldt, em seu livro *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, identifica a década de 60 no Brasil como a grande década do conto, quando, efetivamente, os principais lançamentos anuais de literatura correram por conta da “narrativa curta”. Hohlfeldt destaca a presença dos contistas mineiros, que se notabilizaram nesse período, embora o estado do Paraná fora quem promoveu a maior divulgação gênero, através de seus concursos literários patrocinados pela Fundepar. Os concursos literários, frisa Hohlfeldt, não favoreceram o desenvolvimento do conto; antes foram um reflexo da popularidade do conto.

Bosi lamenta a tendência assumida pelo conto brasileiro contemporâneo, que, segundo ele, oscila entre o relato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra. Os regionalismos são postos de lado pelo processo modernizador, e as sínteses acabadas do neo-realismo são substituídas por modos fragmentários de expressão. “Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas”.¹⁰¹

Luiz Vilela surge num momento literário propício para os contistas mineiros. Segundo Antonio Hohlfeldt, estes ganharam a maior parte dos concursos literários brasileiros realizados na década de 60, principalmente os patrocinados pela Fundepar.

¹⁰¹ Alfredo Bosi. *op. cit.*, p. 21.

Quanto ao estilo dos escritores mineiros, pode-se dizer que guardam uma tradição do bem escrever. Segundo Alfredo Bosi, “o fraseio vernáculo mais ortodoxo é traço comum a vários narradores mineiros que conservam o gosto da correção gramatical aprendida de gerações e gerações de professores de Português”.¹⁰² Bosi cita autores mineiros como Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Autran Dourado, que têm, em comum, o trabalho da sintaxe e do léxico conforme a tradição, mesmo que, às vezes, utilizem algum modismo coloquial, influenciados por Mário de Andrade, que fora conselheiro literário de muitos deles quando ainda estreantes.

Segundo Fábio Lucas, a literatura brasileira caracteriza-se pelo esteticismo. “O Esteticismo, portanto, como inclinação natural do brasileiro, facultou o apuro literário das modernas produções na ficção e estimulou bastante o experimentalismo. No geral, as obras de caráter experimental são bem recebidas pela crítica literária. Domina alguns espíritos o pressuposto de que são boas e originais”.¹⁰³ O esteticismo acompanha uma tendência ao expressionismo, que se limita a oferecer o pensar e o sentir subjetivos sobre as coisas, presentes na consciência especulativa. “O artista expressionista, portanto, recusa-se a narrar o que ocorre ou o que vê, mas se fixa no que o comove, diante de um acontecimento ou de um objeto”.¹⁰⁴ Dois dos maiores exemplares de escritores expressionistas são Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Na opinião de Bosi, a ficção mineira caracteriza-se, então, pelo escrever bem, conquistado a duras penas. Bosi destaca que essa tradição ainda se

¹⁰² Alfredo Bosi. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, in: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 16.

¹⁰³ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 110.

¹⁰⁴ Idem, p. 111.

mantém, mesmo nos contistas mais novos, como Luiz Vilela e Sérgio Sant’Anna, ainda que estes se utilizem em maior escala da fala coloquial.

Conto, Crônica, Jornalismo

Uma das formas assumidas pelo conto brasileiro contemporâneo, segundo Alfredo Bosi, é o de conto “quase-crônica da vida urbana”, dentre as diversas outras variedades, como o “quase-documento folclórico”, “quase-drama do cotidiano burguês”, “quase-poema do imaginário às soltas”.

A proximidade entre o conto e a crônica pode ser verificada na obra de Dalton Trevisan. Em sua concisão, a obsessão do essencial parece beirar a crônica, segundo Bosi, “mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem na cidade moderna”.¹⁰⁵

Ángel Rama, ao discorrer sobre o realismo crítico urbano de Dalton Trevisan, lembra que Otto Maria Carpeaux, numa resenha crítica negativa dedicada ao primeiro livro de Trevisan, não deixou de apontar que “talvez a sua verdadeira vocação seja a de cronista do cotidiano”.¹⁰⁶ A mesma crítica pode ser estendida para Luiz Vilela, já que, no dizer de Rama, este autor, apesar de ter recebido atenção da crítica e do grande público, quando de sua estréia, “corre o risco de não alcançar um universo próprio, que é característico dos contos de revistas [...] mesmo quando dispõe de recursos eficientes de narrador”. Na opinião de Rama, muitos escritores latino-americanos passam a enfrentar o mesmo problema quando começam a ser

¹⁰⁵ Alfredo Bosi. *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ Ángel Rama. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 170.

solicitados pelos grandes órgãos jornalísticos de massa. O crítico cita o exemplo de Horacio Quiroga, que teve de se adaptar às normas editoriais da revista *Caras y Caretas*, de Buenos Aires. Rama atenta que tal situação repete-se de forma acentuada nos tempos atuais, “quando o escritor realista das cidades se encontra diante de instrumentos de comunicação que, certo dia, trazem para perto dele uma massa de leitores que nunca chegariam até seus livros, embora em condições muito mais rígidas do que as peculiares da demanda editorial”.¹⁰⁷ Na opinião de Rama, essa solicitação tende a criar uma comunicação forçada com o grande público, ocasionando uma simplificação empobrecedora da elaboração artística.

Segundo Rama, o realismo crítico pode ser fecundado e modernizado pelo jornalismo, citando, como exemplo, a épica contemporânea de Antonio Callado em *Quarup* (1967) e em *Bar Don Juan* (1971).

Alfredo Bosi tece uma crítica à crônica e ao jornalismo norteamericanos, estendendo, assim, a crítica ao conto produzido atualmente no Brasil, atrelado ao jornalismo, compartilhando da opinião de Ángel Rama.

*Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional.*¹⁰⁸

Segundo Antonio Candido, a crônica constitui uma composição aparentemente solta, que utiliza uma linguagem ajustada ao nosso modo de ser mais natural. “Pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza insuspeitadas [...] Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais

¹⁰⁷ Idem, p. 171.

¹⁰⁸ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 18.

diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor”.¹⁰⁹ Despretensiosa, essa forma não foi feita para durar, e por isso seu lugar original não é o livro, mas o jornal, ou seja, “essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”, e portanto, “sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”.¹¹⁰ A crônica assume diversas formas, como o diálogo, ou narrativas próximas ao conto, com estrutura de ficção. Mas ela sempre nasce de um fato real, seja um acontecimento social ou pessoal. Por esta razão, a crônica situa-se entre a literatura e o jornalismo, constituindo gênero híbrido, segundo Telê Porto Ancona Lopez.¹¹¹

Fica evidente a proximidade entre a crônica e o conto, principalmente no que se refere ao “conto-quase crônica da vida urbana”, designado por Alfredo Bosi, ou o “conto sócio-documental”, na classificação de Antonio Hohlfeldt, e também no “realismo crítico urbano”, destacado por Ángel Rama.

Susana Rotker, em seu estudo *La Invención de la Crónica*,¹¹² estabelece o papel da crônica como linha de conexão entre o jornalismo e a ficção. Ao final do século XIX, com o advento da modernidade, da industrialização, do cosmopolitismo, surge uma escritura própria na América Latina, sobre o pano de fundo do Modernismo. Os escritores do Modernismo eram também jornalistas, e é através do jornalismo que divulgam as idéias revolucionárias. José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, entre outros, compõem

¹⁰⁹ Antonio Candido. “A vida ao rés-do-chão”, in: *A Crônica: O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13.

¹¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹¹ Telê Porto Ancona Lopez. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam”, in: *A Crônica: O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 167..

¹¹² Susana Rotker. *La Invención de la Crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

textos aparentemente perecíveis, escritos sob pressão, que se revelam como obras de arte, que impregnariam toda a escritura futura da América Latina.

A Literatura Comercial

Ao abordar a prática do conto na década de 1980 no Brasil, o crítico Antonio Hohlfeldt chama a atenção para a chamada “indústria cultural”, à qual se referiu Theodor Adorno ainda na década de 40. Tal indústria corresponde a um conjunto de procedimentos que, de maneira ampla e extensiva, são praticados por empresas capitalistas que fazem da cultura uma alternativa de acumulação e de produção de mais-valia. Hohlfeldt verifica que o gênero denominado “literatura infanto-juvenil” ganhou notoriedade e espaço junto às editoras, desde a segunda metade da década de 70, quando uma grande quantidade de lançamentos, embora nem sempre de boa qualidade. Entre os escritores de qualidade, neste gênero, Hohlfeldt destaca, principalmente, os já consagrados, como Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, na prosa; Mario Quintana, Vinícius de Moraes e Cecília Meireles, na poesia. Segundo o crítico, as editoras movimentam-se em busca do lucro imediato, procurando novos títulos, fazendo encomendas, modificando os critérios de pagamento de direitos autorais. Tais procedimentos ocasionam, segundo Hohlfeldt, a valorização do ilustrador, muitas vezes reconhecido como um co-autor, e, por outro lado, a busca da formação e da manutenção de um leitor que, mesmo após seu distanciamento dos bancos escolares, mantenha o hábito da leitura, revertendo, quem sabe, as pesquisas sobre tendências mundiais levantadas pela UNESCO.

Segundo Lajolo e Zilberman, a profissionalização, acompanhada de especialização, por parte de editoras e escritores, é um dos traços marcantes do período que ocupa as décadas entre 1940 e 1960, também em relação ao livro infantil. Assim, após a fase de estruturação do gênero através de iniciativas pioneiras como a de Monteiro Lobato, o momento seguinte foi uma etapa de produção intensa e fabricação em série, de modo a suprir as exigências crescentes do mercado consumidor em expansão.

Alfredo Bosi atenta para o fato de que, no regime capitalista, os produtos em série acabam constituindo o único meio de entretenimento de uma grande parcela da população. “Nas áreas profissionais mais ligadas às ciências aplicadas, como a Engenharia e a Economia, a cultura de massas é fonte importante de informação e de valores para um alto número de pessoas que prescindiram, em toda a sua história intelectual, do *corpus* da cultura humanística. Com isso a cultura de massa, apesar do nome, acaba sendo também a cultura média dos técnicos”.¹¹³

Na opinião de Adorno, quando a arte renuncia a seu poder de crítica social, a obra perde seu caráter de práxis real no interior da realidade empírica e se torna objeto de desejo, artigo de consumo e promessa de uma felicidade imediata e efêmera acarretada por sua posse. As modas de erotismo e pornografia, cuidadosamente orquestradas no plano econômico e político pela ideologia das sociedades ocidentais, traduzem o sutil mecanismo de integração e neutralização do impacto “revolucionário” da arte e da sexualidade.

Com linguagem acessível a adultos e crianças, de todas as faixas etárias, Luiz Vilela atinge também um público infantil, com seus livros dedicados especialmente a ele. São coletâneas de contos extraídos de seus livros para o público em geral, que tomam a forma de livros infantis ou infanto-juvenis,

¹¹³ Alfredo Bosi. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 327.

atendendo a uma demanda do mercado editorial. Entre tais coletâneas, pode-se destacar as antologias infantis *Sete Histórias*, *Uma Seleção de Contos*, *Boa de Garfo e Outros Contos*. Entre as coletâneas dirigidas para o público infanto-juvenil, destacam-se *Chuva e Outros Contos*, *O Violino e Outros Contos e Contos da Infância e da Adolescência*. As edições dedicadas a crianças caracterizam-se pelas ilustrações, e a seleção dos contos baseia-se na presença de personagens crianças, bem como de animais, nas histórias.

A virtude das histórias de Vilela, quando dirigidas às crianças, é o relato a partir do ponto de vista da própria criança, numa desmistificação da infância, antes retratada pela visão “adultocêntrica”, na expressão de Maria Lypp, citada por Regina Zilberman. Nesse tipo de literatura infantil “adultocêntrica”, embora o livro seja consumido por crianças, a reflexão sobre o produto oferecido a elas provém do adulto, que a analisa, em primeiro lugar, de acordo com seus interesses. Esse fato deve-se à tarefa educativa que se atribui ao livro infantil, como atividade complementar à educação exercida no lar e na escola.

Para Regina Zilberman, se a literatura infantil quer ser literatura, deve integrar-se ao projeto desafiador próprio a todo o fenômeno artístico. “Nesta medida, deverá ser interrogadora das normas em circulação, impulsionando seu leitor a uma postura crítica perante a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos da leitura enquanto habilidade humana. Caso contrário, transformar-se-á em objeto pedagógico, transmitindo a seu receptor convenções instituídas, em vez de estimular a um conhecimento da circunstância humana que adotou tais padrões. Debatendo-se entre ser arte ou ser veículo de doutrinação, a literatura infantil revela sua natureza; e sua evolução e progresso decorrem de sua inclinação á arte, absorvendo, ainda que

lentamente, as contribuições da vanguarda, como se pode constatar no exame da produção brasileira mais recente.”¹¹⁴

Apesar da visível marginalidade com que é encarada a produção literária destinada ao público infantil, normalmente qualificada como produção cultural inferior, segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, os livros infantis de Luiz Vilela compõem-se dos mesmos contos editados para o leitor adulto. Em suas histórias apresentadas a partir do ponto de vista da criança, Vilela não propõe uma doutrinação segundo valores dos adultos, mas procura, antes, mostrar a visão que a criança tem do seu próprio mundo, que inclui também o adulto.

A frequência com que autores de literatura não-infantil vêm se dedicando à escrita de livros para crianças mostra um lado da profissionalização do escritor, o que reflete também a importância que a literatura infantil vem assumindo no mercado editorial. De acordo com Lajolo e Zilberman, este englobamento de ambas as produções, a adulta e a infantil, é enriquecedora para os dois públicos. “Se, por um lado, o paralelo entre a literatura para crianças e a outra pode funcionar como legitimação para a primeira, reversamente, o paralelo pode iluminar alguns traços da literatura não-infantil que, por razões várias, têm se mantido à sombra.”¹¹⁵

Entretanto, segundo Lajolo e Zilberman, a literatura infantil brasileira contemporânea segue o exemplo de Monteiro Lobato, ao tentar efetuar uma renovação literária, invertendo os conteúdos mais típicos da literatura infantil. Existe uma tendência contestadora na ficção moderna, que envereda pela temática urbana, focalizando o Brasil atual, seus impasses e suas crises. Na

¹¹⁴ Regina Zilberman. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global, 1998, p. 69-70.

¹¹⁵ Marisa Lajolo e Regina Zilberman. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Ática, 1984, p. 11.

literatura infantil, esse momento crítico do país reflete-se na tematização da miséria e do sofrimento infantil.

Dessa forma, atualmente, verifica-se, nesse tipo de literatura, uma preocupação em se fotografar a sociedade brasileira, principalmente seus setores populares urbanos, em autores como João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão, entre outros. “Esse verismo representado pelo romance-reportagem, pretende abolir a ficção da narrativa, a fim de tornar mais pungente e eficaz sua amostragem de uma ‘fatia de vida’”.¹¹⁶ Tal modelo literário provém do romance naturalista de Zola, e de Aluísio Azevedo, no Brasil, assim como do realismo da década de 30, que reagiu à vanguarda modernista.

O contato com a realidade social, por meio dos livros, teria como finalidade ampliar a visão de mundo da criança, tomando-se o cuidado de não mostrar tudo, como o uso de drogas ou o problema sexual. Além disso, evita-se utilizar o linguajar típico, demasiadamente violento.

Entre as características de uma publicação dirigida ao leitor infantil, denominada “Coleção do Pinto”, Regina Zilberman destaca, entre outras, o registro das dificuldades da vida familiar, como problemas de relacionamento entre os pais, ou até mesmo o divórcio do casal e a solidão dos filhos; a questão ambiental, como a poluição; a desigualdade social urbana, que origina uma classe marginal, levada ao crime pela necessidade de garantir a sobrevivência. Estes temas, relacionados à vida urbana brasileira, modernizada, não são considerados temas muito peculiares à literatura infantil.

Em seus contos utilizados para formar coletâneas para o leitor infantil, Vilela aborda tais temas, principalmente o da preocupação com a preservação do meio ambiente, ou a questão familiar. Entretanto, ainda permanece

¹¹⁶ Regina Zilberman. *A Literatura Infantil na Escola*. p. 88.

centrado na família burguesa, não saindo às ruas para mostrar a pobreza e a desigualdade social enfrentada pela criança carente.

O Realismo Crítico Urbano e o Conto Sócio-Documental

De acordo com Ángel Rama, o realismo crítico urbano, no Brasil, dentro da narrativa, foi esquivo, num período em que o regionalismo predominava em boa parte dos melhores romancistas do século XX, conferindo destaque ao universo rural, e aos seus temas ligados à terra. Rama destaca, na linha do realismo crítico urbano, autores como José Geraldo Vieira e Marques Rebelo, mas considera que o maior representante dessa linha seja Dalton Trevisan. Segundo Rama, Trevisan desenvolve “uma literatura realista precisa, cuja sordidez e horizonte restrito somente podem ser recuperados mediante a precisão e a objetividade desesperada da escrita que fez evocar os mestres realistas do século XIX como Maupassant”.¹¹⁷ Dessa forma, segundo Rama, a tendência realista crítica equivaleria a um retorno a modelos literários do século XIX. “Como se o longo tempo sem uma escrita realista urbana, que se anunciou precocemente em Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, obrigasse a retornar às formas tradicionais do gênero”.¹¹⁸

Ainda entre os autores que seguem esta linha, segundo Rama, estão Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Lygia Fagundes Telles. A escrita desses modelos desenvolveu-se, explica Rama, através de um despojamento do texto, uma concepção rítmica e objetiva da narração e em alguns casos uma tendência “objetalista” que evoca as *short stories* de Hemingway.

¹¹⁷ Ángel Rama. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 170.

¹¹⁸ Idem, p. 171.

Tal tendência verifica-se nos contos de Luiz Vilela, que, segundo Rama, estréia como a grande promessa da narrativa urbana brasileira, conquistando a atenção da crítica e do grande público, com seu livro *Tremor de Terra*. Seu terceiro livro, *Tarde da Noite*, na opinião de Rama, “mostra o nervo de um contista da vida urbana que, a exemplo de alguns mestres urbanos norte-americanos, dos quais procede, pesquisa a exceção dentro da rotina, o lirismo sob o cotidiano, a beleza por trás da tela suja, e o faz de um modo preciso, veloz e objetivo”.¹¹⁹

Segundo a classificação de Antonio Hohlfeldt, os contos de Luiz Vilela estariam inseridos entre os de tipo sócio-documental, ao lado da obra de outros contistas, como Herberto Sales, Domingos Pellegrini Jr., Ricardo Ramos, Edilberto Coutinho, Jefferson Ribeiro de Andrade, João Antonio, Wander Piroli e Ignácio de Loyola Brandão. De acordo com o crítico, a tendência à documentação nasceu, na ficção brasileira, com o naturalismo, seguindo-se ao período das crônicas sobre as terras do novo mundo que do período colonial e do romantismo. A documentação ampliou-se, depois, abrindo espaço para a coloração de denúncia social, que então passaria a retratar uma pátria subdesenvolvida e de grandes desigualdades sociais. Os autores agrupados nesta categoria, segundo Hohlfeldt, compartilham de algumas particularidades comuns, como a preocupação em dar ou ser a palavra das classes mantidas à força na subalternidade da estrutura social; a preocupação com a infância; a dialogação como principal característica estilística e a possibilidade de uso do material ficcional como matéria-prima para a reflexão sociológica.

De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman, a partir da década de 60, surge uma linha de autores que passam a investigar, de forma minuciosa e

¹¹⁹ Idem, p. 171.

precisa, espaços brasileiros até então sem representação literária. Como exemplo, são citados: *Contos do Mundo Operário* (1967), de Rubem Mauro Machado, *A Guerra Conjugal* (1969), de Dalton Trevisan, *Tarde da Noite* (1970), de Luiz Vilela, *Maíra* (1976), de Darci Ribeiro, *Um Negro Vai à Forra* (1977), de Edilberto Coutinho.

Fábio Lucas afirma que, seja na ficção brasileira de fundo social, seja na novela e no conto nacionais depois da Segunda Guerra Mundial, a narrativa esteve quase sempre em mãos de pessoas pertencentes a uma classe média mais ou menos parasitária. Essa classe média veio progredindo, por meio de uma rede de acomodações políticas e sociais a que se tem denominado de “espírito de conciliação”. Ao mesmo tempo, o operariado brasileiro continuou em sua apatia tradicional, já que inseguro desde a abolição da escravatura. Na fase de industrialização do país, o operariado tornar-se-á presa fácil do paternalismo econômico e político, acentuando-se a incapacidade de afirmação de seu status.

*A classe média e a classe trabalhadora, juntas e interpenetradas, acabam por motivar um ambiente de renúncia das faculdades épicas, transformadoras da realidade adversa. Tal atmosfera impregna a produção romanesca que se transforma, esmagadoramente, no que chamamos de crônica da desventura, isto é, num depoimento de incessante passividade.*¹²⁰

Tal depoimento, o de incessante passividade, opera-se por meio do documento, “retrato direto das condições ambientais, vistas sob a perspectiva lamurienta e resignada de Job”, ou por meio do esteticismo, “modo elegante, burlesco ou ornamental com que o homem brasileiro procura contornar os rigores do controle social a que, por tradição, está sujeito”.

¹²⁰ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 12.

O Modernismo, segundo Lucas trouxe à vida cultural do Brasil o senso de relativismo formal e procurou afinar-se às aspirações políticas e econômicas da nação. “Como reflexo da vida social, dividiu-se entre exprimir a luta de classes e a fixação da nacionalidade. Cremos que o cunho nacionalista suplantou, em interesse, a expressão da luta de classes, pois engloba e absorve historicamente aquela, representando uma contradição mais acesa e fecunda para o estágio que atravessa o país”.¹²¹

Lucas observa que, no Brasil, dificilmente o ficcionista assume uma perspectiva da minoria, como ocorre nos Estados Unidos, por exemplo, com os negros e os judeus. No Brasil, todos procuram denotar um acento nacional. O ficcionista social, para Fábio Lucas,

*será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga. Trata-se de instaurar uma consciência crítica. Georg Lukács procura mostrar que o problema é sair da causalidade para atingir a essencialidade.*¹²²

Fábio Lucas analisa o caráter social da ficção sob a condição de as personagens e as situações criadas constituírem expressão viva de relações entre grupos sociais.

*Como é sabido, os problemas e as idéias somente começam a se mostrar quando os precedem condições materiais capazes de suscitá-los. Assim, a consciência moral a respeito da miséria, da desigualdade, da opressão, começa a germinar a partir de condições materiais que a consagram num processo histórico que gera simultaneamente o seu contrário.*¹²³

¹²¹ Idem, ibidem, p. 28.

¹²² Idem, ibidem, p. 52.

¹²³ Idem, ibidem, p. 53.

Segundo Lucas, o problema social é uma preocupação mais ou menos recente na literatura brasileira, já que esta era um privilégio da classe dominante, detentora de ócio e de excedente econômico capaz de permitir o refinamento do espírito. A atividade econômica estava vinculada ao sistema produtivo internacional, cuja situação hegemônica lhe dava condições de segregar um sistema de pensamento estabilizador de sua superioridade. Assim, as classes pensantes das áreas periféricas eram incapazes de desenvolver o problema anticolonial, pois seria negar a sua própria situação internamente dominante.

O romance de costumes não punha a mão na chaga. Embora descrevesse muitas vezes o estado subumano dos indivíduos dependentes e alienados da propriedade dos bens, não indicava nunca a razão da miséria. Quase sempre, o fenômeno era analisado sob um prisma de comiseração e piedade, e as soluções que pudessem daí ser inferidas não passavam de um apelo à solução parcial, individual e ineficaz em maior amplitude. Condenava-se a miséria, sem se condenar a sua causa: eis a forma mais avançada do chamado humanismo burguês daquela época.¹²⁴

O romance ou conto moderno diferem da epopéia, segundo Lucas, porque procuram o mundo desmitificado, desdivinizado. Lucas assinala, na tradição do romance brasileiro, duas vertentes, a de feitio telúrico e o de costumes urbanos. No romance de feitio telúrico, o lado dramático aparece coma inadaptação da personagem ao meio físico, ao passo que, no romance de costumes urbanos, a tensão resulta da inadaptação da personagem ao meio social. Lucas lembra que o romance, à medida que foi ganhando consistência na formação literária nacional, refugiou-se na ficção psicológica, supostamente o campo mais favorável para o refinamento intelectual e a demonstração de requinte estilístico. A ficção psicológica apresentava um

¹²⁴ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 53.

sentido agudamente individualista, ficando apenas na descrição da vida interior. O romance de conotação social procurava fixar a psicologia da personagem pela conduta, pela experiência exterior, pela maneira com que a personagem atuava no mundo.

*Os melhores romances de caráter social são justamente aqueles que primam pela negação do sistema que nega o homem, que o tritura na sua máquina de produção, que o mutila, que reduz os seus horizontes, que o transforma em coisa.*¹²⁵

A Literatura do Período Pós-64

Segundo Flora Sussekind, a literatura após o golpe de 1964 caracteriza-se pela atuação de uma personagem inventada, a censura, com a qual a obra literária dialoga. A literatura exerce, então, uma função parajornalística, numa resposta à censura. Escrevem-se, então, o romance reportagem, o conto-notícia, os depoimentos de políticos, presos, exilados. A preferência pelas parábolas, pelo realismo mágico, pelas alegorias, seriam explicadas pela impossibilidade de uma expressão artística que escape das barreiras censórias. “Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura.

¹²⁵ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 55.

Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantêm com a tradição e com o seu público.”¹²⁶

Sussekind destaca que a preferência, no período, pelo realismo, mágico ou jornalístico, tendo sido a literatura-verdade o filão narrativo de maior sucesso, cujos autores são João Antonio, José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Valério Meinel. Em outros filões, tiveram sucesso, também, a prosa alegórica de Roberto Drummond, Érico Veríssimo, Ivan Ângelo; textos confessionais, como *Feliz Ano Vello*, *Com Licença*, *Eu Vou à Luta*, ou *Tanto Faz*. A ensaísta questiona o porquê da predominância da opção pelas parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais coma elipse e o chiste. Por outro lado, ao mesmo tempo, há exemplos de textos mais tensos, que trabalham ficcionalmente com silêncios, cortes, risos nervosos, como *Um Copo de cólera* e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, com seus obsessivos parênteses e o aniquilamento da narrativa; *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind de Mendonça Filho, e *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu, que tratam com ironia o tema da loucura; os mentirosos “diários íntimos” de Ana Cristina César entre vários outros exemplos, mostrando que não foram inevitáveis os rumos tomados pela literatura brasileira pós-64. “A censura deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos dois últimos decênios. E personagem talvez não tão poderoso quanto se imaginava.”¹²⁷

Flora Sussekind mostra como, até 1968, houve relativa liberdade até mesmo para a produção cultural engajada, já que o governo Castelo Branco manteve a divulgação da arte de protesto e as manifestações dos intelectuais de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas

¹²⁶ Flora Sussekind. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 10.

¹²⁷ Idem, *ibidem*, p. 12.

populares. Isso significa que os intelectuais ligados à produção ideológica, à cultura de protesto, tinham como interlocutores os simpatizantes de seu ideário, ou a própria camada dirigente, o que acabou provocando o predomínio de um vazio ideológico na arte de protesto de fins dos anos 60 e início da década de 70. Por outro lado, esse governo trabalhava esforçando-se em expandir o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, por meio da concessão de redes de televisão, para melhor exercer controle social da população, em cada casa que possuísse o aparelho. A ensaísta cita um comentário de Roberto Schwarz, de 1970, “Cultura e política, 1964-1969”:

Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. (p. 62)

Também desenvolveu-se a estética do espetáculo, rapidamente assimilada pelo gosto popular, por meio do cinema, que contou com nítido apoio no governo Castelo Branco.

Tiro certeiro o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certeiro e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os media e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras idênticas cassetas.¹²⁸

¹²⁸ Flora Sussekind, *op. cit.*, p. 14.

Entretanto, as cassandras de esquerda conseguiram, aos poucos formar uma faixa politicamente radical, no inteiro da classe média. Em consequência disso, o governo vê-se impelido a mudar a política repressiva, no campo da cultura, apresentando o Ato Institucional nº 5 ao Conselho de Segurança Nacional em 13 de dezembro de 1968. Essa nova política caracteriza-se por um comportamento bem mais repressivo se comparado aos primeiros anos do governo militar. Procura-se expurgar professores e funcionários públicos, apreender livros, discos, revistas, além de proibir filmes e peças, efetuando cesura rígida e prisões. Instaura-se o império do medo, sobretudo durante os governos Costa e Silva e Médici. “Muda-se de uma estratégia de *produção* de uma estética espetacular para uma política *repressiva*, de contenção dos rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica.” Tal política força os intelectuais a deixarem o país, para viverem exilados no exterior.

A censura não é a única estratégia utilizada para o controle cultural. Também se dá o estímulo, por meio de concursos, prêmios ou co-edições, à produção literária. Neste caso, trata-se de facilitar a edição e circulação de textos no mercado, e não de retirá-los.

Flora Sussekind caracteriza a literatura brasileira do período pós-64, dividindo-a em duas vertentes:

- a do naturalismo dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas;
- a “literatura do eu”, dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional.

Obtiveram sucesso obras como *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, diário ficcional que se propõe a narrar os acontecimentos por que passara Graciliano Ramos ao sair da prisão, dando continuidade, assim, ao que se narra em *Memórias do Cárcere*. Outro exemplo, *O que é Isso, Companheiro?* de Fernando Gabeira, narra o episódio do seqüestro do embaixador americano Elbrick, a partir do ponto de vista de um dos seqüestradores. *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, descreve cenas de tortura, com pouca preocupação literária. Tais obras político-memorialistas obtiveram popularidade, em parte, pela tentativa de suprir as lacunas do conhecimento histórico, e em parte pela necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo próprio alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe, segundo afirma Flora Sussekind. Nessa ficção política que predominou durante o período de repressão, prevalece o excesso de minúcias nas cenas de tortura e violência, ou excesso de pistas nas descrições de cunho alegórico. “E permitindo-se poucos cortes, lacunas e jogos com o humor, esta literatura-depoimento cumpriu à risca o pacto catártico com seu leitor, cheio de culpas a purgar ou interessado em vampirizar, por via ficcional, a experiência histórica alheia, que, de seu lado, fez a sua parte: transformou essa exibição minuciosa de chagas políticas em ‘receita’ de *best-seller*, sucesso certo.”¹²⁹

Renato Franco, em seu artigo “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”¹³⁰, caracteriza uma vertente da literatura surgida após o golpe de 64 como de tonalidade derrotista, representada pelo “romance da desilusão urbana”, cujos exemplos são obras como *Engenharia do Casamento* (1968), de Esdras do Nascimento, *Bebel que a Cidade Comeu* (1968), de Ignácio de Loyola Brandão. A partir de 1970, a literatura torna-se despolitizada, já que vigiada e

¹²⁹ Flora Sussekind, op. cit., p. 49.

¹³⁰ Renato Franco. “Literatura e catástrofe no Brasil”, in: Márcio Seligmann-Silva (org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas-SP: Ed. da UNICAMP, 2003.

administrada pela censura e desiludida com a derrota das esquerdas, dando origem ao que Franco chama de “cultura da derrota”. A literatura vê-se forçada a elaborar intensa sensação de sufoco ou de “esquartejamento”, que contaminava a atmosfera truculenta, segundo Franco. Tal sensação predomina na poesia “marginal”, também chamada de “geração do mimeógrafo”. Em obras como *Os Novos* (1971), de Luiz Vilela, *Combati o Bom Combate* (1971), de A Quintella e *Bar Don Juan* (19...), de Antônio Callado, narram-se “os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidades de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição”.¹³¹

Os romances da cultura da derrota caracterizam-se pelo apego às formas consagradas em nossa prosa de ficção, ao contrário do que ocorre em alguns romances da década de 1960, adeptos de procedimentos literários pouco explorados em nossa história literária, como a fragmentação e a montagem, explorando a conversão do escritor profissional em militante revolucionário, configurando o ideal do escritor engajado, segundo Franco. O crítico observa que em *Os Novos*, de Vilela, há a introjeção da derrota das esquerdas revolucionárias, terminando por tomar partido pela narração, o que pode ser interpretado como uma resistência à censura.

¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 358.

Capítulo III

O Conto de Luiz Vilela

Quanto menos aparece a causa, mais o tempo tem importância. O enfraquecimento da intriga transforma o romance com trama numa crônica, numa descrição no tempo.
Boris Eikhenbaum

Fortuna Crítica de Luiz Vilela

Hélio Pólvora identifica, especialmente no livro de contos *No Bar* (1969), de Vilela, a aproximação com a crônica, enfatizando que no livro, o autor atém-se à composição, que se sobrepõe à tarefa da criação. Os contos teriam, então, forte identidade com a crônica.

*As histórias de No Bar, quase todas girando em torno de meninos em suas relações com a descoberta da vida, não eram extraordinárias. O fato de serem comuns a muitos adolescentes, denotava apenas uma reprodução fiel por parte do contista, uma crônica psicológica que está presente na ficção brasileira curta ou longa, muito sensível a esses temas de infância. O maior problema, a meu ver, com as histórias de No Bar, é que transmitem a impressão forte de serem coisas acontecidas, e portanto lembradas, recriadas. Ao contrário, em Tarde da Noite as histórias estão acontecendo.*¹³²

Para Hélio Pólvora, portanto, Vilela não consegue ser convincente quando narra, pois o seu ponto forte é o diálogo. Recorrendo-se pouco à

¹³² Hélio Pólvora. “Luís Vilela”, in: *A Força da Ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 60.

narração, a história é apresentada sem artifícios ao leitor, do modo como acontece, como num flagrante do momento retratado.

*Vilela é bom, fora de série, quando põe gente conversando, amando e sofrendo, interrogando o seu destino ou libertando o instinto, gente que sem o saber se expõe a julgamento pelos seus instantes decisivos, reveladores. A história não se arma, não denuncia o seu vínculo com a literatura nem fica na faixa da imaginação que seria possível; a história surge em andamento, no ponto exato em que se confunde com os fatos da vida.*¹³³

O crítico afirma que não há, na obra de Vilela, artifício literário, ou sentido de composição. O flagrante do instante em que se movem as personagens, nos contos, apresenta emoções, sem jamais descrevê-las. O ficcionista não é onisciente, nada explica, portanto.

*O conto é aqui uma arte de constatação, destinada a despertar no leitor uma emoção definida – não a emoção impressionista que varia segundo o temperamento, o estado de ânimo e a sensibilidade de cada um. Sente-se que o contista buscou lucidamente esta emoção particular sem recorrer a efeitos literários, sem construir no vazio, mas através daquilo que expõe indiretamente, ao levantar conflitos, brandir problemas, captar situações existenciais. Falam por si as suas criações e as suas criaturas, o seu testemunho – e não sei, em ficção, de arte mais difícil, aquela em que se empenharam os mestres e que chamaram de verdade da ficção e de verdade da vida na imaginação.*¹³⁴

Mais uma vez, transparece a vocação primordial de Vilela, o método dramático, fundamentado no diálogo, sem o qual o contista passa a ser menos eficaz. Hélio Pólvora classifica os contos de Vilela como algo à parte do que seria a literatura.

¹³³ Idem, ibidem, p. 61.

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 62.

*Aí está a sua melhor qualidade: fluência, recomposição da linguagem coloquial, observação quase obsessiva. Quando descreve, o contista é menor, sobretudo se rendido à sedução de fazer literatura.*¹³⁵

Segundo Wilson Martins, o conto de Vilela estrutura-se em torno de frases simples, reproduzindo não somente o diálogo, mas o tom da conversação.

*Claro, como é da natureza do gênero, Luiz Vilela concentra-se no episódio significativo ou culminante – mas pressupondo sempre os desenvolvimentos anteriores ou circunstanciais que não foram escritos mas que, tanto quanto aquele, constituem o conto.*¹³⁶

Carlos Felipe Moisés, no mesmo sentido dos críticos citados anteriormente, atenta para a questão da ausência do narrador, nos contos de Vilela.

*Nenhuma destas histórias é contada por qualquer dos seus protagonistas, o que exclui de saída a facciosidade do narrador-personagem, interessado em (ou condenado a?) “vender” a sua versão dos fatos. Em todas elas, quem narra, quem nos faculta o acesso ao enredo e aos fatos, é aquela voz neutra, a que já aludimos, reduzida à sua máxima discrição. 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, independentemente dos adereços interpretativos – a versão facciosa – que ponto de vista unilateral agrega ao relato.*¹³⁷

O crítico observa que, em contos como “Os Sobreviventes” e “A Chuva nos Telhados Antigos”, explora-se uma técnica que leva quase às últimas conseqüências a neutralização da voz narrativa.

¹³⁵ Idem, ibidem, p. 63.

¹³⁶ Wilson Martins. “Sobre Tarde da Noite”, in: Luiz Vilela. *Tarde da Noite*. São Paulo: Ática, 1999, p. 4.

¹³⁷ Carlos Felipe Moisés. “Luiz Vilela, contista”, in: Luiz Vilela. *Contos*. São Paulo: Nanquin Editorial, 2001, p. 9.

*São histórias construídas quase exclusivamente com diálogos, o que permite ao leitor entrar em contato direto com as personagens – seus caracteres, seus tiques individualizadores, seu estar-no-mundo -, sem a intermediação do narrador. Com isso, a história se liberta da visão parcial do foco narrativo bem demarcado e ganha tantas versões quantas são as vozes/pessoas envolvidas na trama.*¹³⁸

Carlos Felipe Moisés destaca uma das características principais de Vilela, quanto à temática de seus contos: a solidão e a incomunicabilidade.

*Com isso, o tema da solidão, da incomunicabilidade e do desejo de solidariedade, aí tratado, pode ser visto como núcleo forte, que irmana velhice, infância e todas as idades intermediárias. É preciso que o leitor não se deixe iludir pela pista falsa do título, “Avô”: solitários e solidários em potencial somos todos nós, não só os velhos doentes.*¹³⁹

O tema da morte também é destacado por Moisés como um tema de predileção de Vilela. No entanto, a morte é tratada de diversas formas, seja por meio da morte de um sonho, de um pequeno animal, de uma esperança.

*Seja a morte dos sonhos de juventude, no primeiro conto (“Por toda a vida”), ou a morte do velho doente, aos olhos do neto, da filha, do genro, dos amigos (“Avô”); seja a morte das figuras reduzidas a nomes sem pessoas correspondentes, na memória de antigos companheiros que se revêem, anos depois, na mesa do mesmo bar (“Os sobreviventes”), ou a morte do passado, outra vez, que nem chegou a ser vivido, nas lembranças dos ex-namorados – lembranças “que estavam bem lá no fundo de sua memória, na parte mais solitária de seu ser” (“A chuva nos telhados antigos”); seja a morte iminente de um frágil cágado, fruto inglório de uma pescaria mal-sucedida – evento banal que fornece o entrecho da última história (“Bichinho engraçado”); seja qualquer dessas mortes, os seres e enredos que povoam a ficção de Luiz Vilela parecem girar obsessivamente em torno do pouco de vida que os anima e que inevitavelmente se esvai, sem que nada possa ser feito para impedi-lo.*¹⁴⁰

Augusto Massi, em relação ao uso do diálogo, comenta que vilela é constantemente elogiado pela extrema habilidade em utilizar o recurso.

¹³⁸ Idem, ibidem, p. 9.

¹³⁹ Idem, ibidem p. 10.

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p. 12.

*De modo geral, o diálogo, nelas, está sempre a serviço da comunicação. Mas, muitas vezes ele camufla o silêncio, denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam.*¹⁴¹

De modo geral, observa-se que a crítica concentra-se na análise do recurso constante à técnica do diálogo. A ausência do narrador pode, então, caracterizar uma visão de mundo em que não há ser demiúrgico, sequer capaz de estabelecer uma visão compreensiva dos momentos relatados. Não há nada além de personagens solitários, abandonados à própria sorte. As reflexões ficam a cargo do leitor, e não do narrador ou das personagens.

Influências Norte-Americanas – Ernest Hemingway e Mark Twain

O “brutalismo yankee”, a que se refere Alfredo Bosi,¹⁴² faz-se visível na literatura de Vilela, especialmente em relação a Ernest Hemingway e Mark Twain. Há visíveis apropriações, tanto de técnicas narrativas quanto de modos de pensar oriundos de obras representativas desses dois grandes autores norte-americanos. Há, então, uma clara transposição de modos de escrita e de construção de personagens de acordo com os modelos criados pelos autores americanos.

¹⁴¹ Augusto Massi. “O Demônio do Deslocamento”, in: Luiz Vilela. *Histórias de Família*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 17.

¹⁴² Alfredo Bosi. “Situações e Formas do Conto Brasileiro Atual”, in: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*.

Twain, nas palavras de Hemingway, representa o gérmen de toda a literatura moderna norte-americana, com o livro *The Adventures of Huckleberry Finn*. “Tudo o que se tem escrito na América deve alguma coisa a este livro. Nada havia antes dele. E nada de tão bom depois.”¹⁴³

Mark Twain tem influenciado Vilela diretamente no modo como este trata a infância, em seus contos. Um modo debochado, irreverente, mas ao mesmo tempo inocente. Muitas das personagens de Vilela são meninos que, em sua ingenuidade, vão descobrindo o mundo ao redor. Mostram maldade, ódio, mas de forma ingênua e natural. Também o modo de retratar a linguagem infantil é inspirada em Mark Twain. Torna-se aparente a influência, a partir da leitura de textos de Twain, tais como *The Adventures of Huckleberry Finn* e *Tom Sawyer*.

Huck Finn, o próprio narrador de sua história, é identificado como o autor do livro. Em escrita repleta de erros gramaticais e ortográficos, como cabe a uma criança ou a um jovem com pouca escolaridade, Huck relata passagens de sua vida, cheia de aventuras, partindo de uma infância ingênua, apesar da vontade de se tornar um bandido, ao entrar para o bando de Ben Rogers. Ben baseia-se em relatos de histórias escritas em livros de aventuras, para realizar seus planos de assaltos e seqüestros. As crianças mostram-se engajadas em se tornarem bandidos, mas de uma forma ingênua. Para entrar no bando, os membros devem oferecer a família para ser morta, em caso de desobediência, mas Huck não tem ninguém para oferecer, pois não tem família. Decepcionado, quase começa a chorar.

I was most ready to cry; but all at once I thought of a way, and so I offered them Miss Watson – they could kill her. Everybody said:

¹⁴³ Comentário Introdutório de Herberto Sales, ao livro *Aventuras de Huck*. Trad. Herberto Sales. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

*'Oh, she'll do, she'll do. That's right. Huck can come in.'*¹⁴⁴

No romance de Mark Twain, a criança Huck revela uma evolução psicológica, à medida em que vai-se tornando mais adulta. Já adolescente, mostra um lado preconceituoso, até chegando a desejar denunciar o amigo Jim, por este ser negro e escravo fugitivo. O preconceito racial só não é mais forte que o desejo de mentir, o que impede Huck de entregar Jim.

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

*Then she told me all about the bad place, and I said I wished I was there. She got mad, then, but I didn't mean no harm. All I wanted was to go somewheres; all I wanted was a chance, I warn't particular. She said it was wicked to say what I said; said she wouldn't say it for the whole world; she was going to live so as to go to the good place. Well, I couldn't see no advantage in going where she was going, so I made up my mind I wouldn't try for it. But I never said so, because it would only make trouble, and wouldn't do no good.*¹⁴⁵

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

*Quando tinha oito anos, eu vi o demônio. O padre falou que o demônio aparecia a quem comungasse com pecado mortal. Comunguei com pecado mortal e de noite ele apareceu. Ficou ao lado da cama, me olhando e rindo. Tinha chifres e rabo e fedia enxofre, mas a cada era do padre, o riso era o do padre, a voz era a do padre quando ele falou: meu cordeirinho.*¹⁴⁶

¹⁴⁴ Mark Twain. *The Adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin Books, 1994, p. 11. *Eu estava quase chorando, mas, de repente, tive uma idéia e ofereci-lhes Miss Watson: poderiam matá-la.* Mark Twain. *Huckleberry Finn*. Texto em português de Herberto Salles, p. 17.

¹⁴⁵ Mark Twain. *The Adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin Books, 1994, p. 3. *(Miss Watson) Falava-me a respeito do inferno e eu lhe dizia que tinha vontade de ir para lá. Ela ficava furiosa, ainda que não fosse minha intenção ofendê-la; mas a única coisa que eu queria era mudar de ambiente, ir para outro lugar, não importava qual. Achava errado o que eu dizia; coisas que ela jamais teria coragem de repetir. De modo algum. Queria ir para o céu. Eu, como não fazia a menor questão de ir para onde ela estivesse, resolvi não querer o céu. Nada lhe disse, porém, porque não adiantava.* Mark Twain. *Huckleberry Finn*. Texto em português de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970, pp. 10-11.

¹⁴⁶ Luiz Vilela. “Meus Oito Anos”, in: _____. *No Bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 7.

Também provém de Mark Twain a atmosfera lúgubre, de medo da morte, verificável nos contos infantis de Vilela.

I went up to my room with a piece of candle and put it on the table. Then I set down in a chair by the window and tried to think of something cheerful, but it warn't no use. I felt so lonesome I most wished I was dead. The stars was shining, and the leaves rustled in the woods ever so mournful; and I heard an owl, away off, who-whooping about somebody that was dead, and a whippowill and a dog crying about somebody that was going to die; and the wind was trying to whisper something to me and I couldn't make out what it was, and so it made the cold shivers run over me. Then away out in the woods I heard that kind of a sound that a ghost makes when it wants to tell about something that's on its mind and can't make itself understood, and so can't rest easy in its grave and has to go about that way every night grieving[...] Pretty soon a spider went crawling up my shoulder, and I flipped it off and it lit in the candle; and before I could budge it was all shrivelled up. I didn't need anybody to tell me that that was an awful bad sign and would fetch me some bad luck, so I was scared and most shook the clothes off me. I got up and turned around in my tracks three times and crossed my breast every time; and then I tied up a little lock of my hair with a thread to keep witches away.¹⁴⁷

Ainda no conto “Meus Oito Anos”, verifica-se passagem semelhante ao de Mark Twain. Em ambos os textos, a criança mostra uma atração exercida por elementos lúgubres. O medo aumenta a excitação e a curiosidade.

Gostava do porão. Gostava de ficar ali na penumbra, sob o som abafado de passos nas grossas tábuas do assoalho. Gostava de pensar em escorpiões ocultos detrás dos baús azuis com flores desenhadas na tampa e dos móveis

¹⁴⁷ Mark Twain. *The Adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin Books, 1994, p.4. *Fui para o meu quarto com um toco de vela, que coloquei em cima da mesa. Depois, sentei-me em uma cadeira, junto à janela, e procurei pensar em coisas alegres. Mas não houve jeito. Sentia-me tão sozinho que tive vontade de morrer. As estrelas brilhavam e o vento agitava as folhas das árvores, fazendo um ruído triste. Ouvi uma coruja piando, bem longe, depois um bacurau cantando e um cachorro uivando. Em seguida, veio do mato aquele barulho que um fantasma faz quando quer dizer alguma coisa e não consegue, quando não pode descansar em seu túmulo e passa a noite inteira pensando. Senti-me abatido, acabrunhado, precisando de alguma companhia. Uma aranha começou a andar pelo meu ombro; dei-lhe um tapa, ela caiu sobre a vela e queimou. Não precisava ninguém me dizer que aquilo era um mau sinal, que poderia trazer-me azar. Levantei-me, dei três voltas, fazendo o sinal da cruz no peito três vezes, e amarrei um de meus cabelos com um cordão para afastar o azar. Mas continuei com medo.* Mark Twain. *Huckleberry Finn*. Op. Cit., pp. 11-12.

*fora de uso, empoeirados e cheios de teias de aranha. Gostava do cheiro do porão, que era o cheiro de pessoas que haviam morrido há muito tempo. A porta com o cadeado enorme e pesado: se a trancassem, o porão ficaria escuro como um túmulo.*¹⁴⁸

O modo desprendido e até debochado com que a criança encara a morte está presente em ambos os autores, Twain e Vilela. Muitas vezes, as reações das personagens não combinam com a seriedade que a morte exige.

*There was a place on my ankle that got to itching but I dasn't scratch it; and then my ear begun to itch; and next my back, right between my shoulders. Seemed like I'd die if I couldn't scratch. Well, I've noticed that thing plenty of times since. If you are with the quality, or at a funeral, or trying to go to sleep when you ain't sleepy – if you are anywheres where it won't do for you to scratch, why you will itch all over in upwards of a thousands of a thousands places.*¹⁴⁹

Diferente de Twain, entretanto, as personagens de Vilela chegam a extremos quando se deparam com a morte de outras pessoas. Adultas ou crianças, ilustram bem o que seria a pornografia da morte, com piadas debochadas, demonstrando também a fuga da idéia da morte através do riso. Com o riso, alivia-se o medo que a morte provoca, como se pode observar em “Velórios” e “À Luz do Lampião”, entre outros contos.

Já Ernest Hemingway exerceu forte influência na escrita de Vilela, principalmente em certos tipos de diálogos, os quais, inseridos em contos, são flagrados pelo leitor, que vai desvendando um segredo a partir de pistas contidas nas falas das personagens, que não dizem claramente o que querem. Isso ocorre em situações em que é necessário conversar sobre assuntos

¹⁴⁸ Luiz Vilela. “Meus Oito Anos”, in: _____. *No Bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 11.

¹⁴⁹ Mark Twain. *The Adentures of Hucklebrerry Finn*. London: Penguin Books, 1994, p 6. *Comecei a sentir uma coceira danada no tornozelo, mas não cocei. Depois foi a orelha que começou a coçar, depois as costas. Tive a impressão de que iria morrer, se não me coçasse. Já notei isto: quando a gente está num enterro, ou tentando dormir, sem sono, logo aparece uma coceira atrás da outra, em todas as partes do corpo.* Mark Twain. *Huckleberry Finn*. *Op. cit.*, p. 13.

proibidos, considerados tabus pela sociedade em geral. São problemas relacionados, freqüentemente, à sexualidade. Por implicar uma proibição, e devido ao pudor das personagens em falar explicitamente, elas tentam encontrar uma linguagem figurada, com o uso de certos códigos. Em contos como *“The sea change”* e *“Hills like white elephants”*, pode-se apreender, a partir do diálogo, o assunto sobre o qual as personagens conversam, mas forma-se uma atmosfera de suspense para o leitor, que, até chegar ao final, não tem a certeza de saber exatamente do que se trata a conversa. Esse mistério em torno do assunto é proporcionado pela condição de flagrante em que pessoas são enfocadas sem maiores explicações, em meio a uma conversa, sem a intromissão de um narrador, que possa contextualizar melhor o momento em que se dá o diálogo. Em *“The sea change”*, a conversa gira em torno de um envolvimento sexual da personagem feminina, que é repreendida pelo namorado.

*“I’m sorry,” she said.
“If it was a man----”
“Don’t say that. It wouldn’t be a man. You know that. Don’t you trust me?”
“That’s funny,” he said. “Trust you. That’s really funny.”
[...]
“Let’s not say vice,” she said. “That’s not very polite.”
“Perversion,” he said.
[...]
“What do you want to call it?”
“You don’t have to call it. you don’t have to put any name to it.”
“That’s the name for it.”¹⁵⁰*

Já no conto *“Hills like white elephants”*, Hemingway focaliza outro casal, desta vez numa discussão em que o homem tenta persuadir a namorada a fazer um aborto, mas sem nunca pronunciar esta palavra, assim como, no

¹⁵⁰ Ernest Hemingway. *“The sea change”*, in: *The complete short stories of Ernest Hemingway*. New York: Finca Vigía ed., 1991, pp. 302-305.

conto anterior, não se proferem palavras como lesbianismo ou homossexualidade.

“It’s really an awfully simple operation, Jig,” the man said. “It’s not really an operation at all.”

The girl looked at the table legs rested on.

“I know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.”

The girl did not say anything.

“I’ll go with you and I’ll stay with you all the time. They just let the air in and then it’s all perfectly natural.”¹⁵¹

Luiz Vilela, no conto “Branco sobre vermelho”, retrata a conversa entre duas moças, num restaurante, a respeito de um relacionamento que uma delas tivera com um rapaz. Mafalda, a outra moça, mostra-se irritada, e ao final do conto dá a certeza ao leitor de que ambas possuem um envolvimento amoroso.

- Não me interrompa! – gritou quase a mulher, chamando a atenção de outras mesas, mas ela não pareceu se importar: - Sei muito bem que é isso que vai acontecer, sei tanto quanto me chamo Mafalda; você passará a se encontrar com ele e a me mentir cada vez mais, até que um dia você me deixará.

- Eu nunca te deixarei, Mafalda, você sabe.

[...]

- Não – disse abanando a cabeça, - você tem razão, você não me deixará mesmo...

E olhou a outra de frente:

- Porque se você me deixar eu te mato.¹⁵²

O mesmo recurso é utilizado em outro conto, “Ousadia”, no qual um marido não tem coragem de dizer à mulher que deseja praticar um tipo de sexo que o casal não havia experimentado até então.

¹⁵¹ Idem, “Hills like white elephants”, op. cit., pp. 211-214.

¹⁵² Luiz Vilela, “Branco sobre vermelho”, in: *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Ed. Liberdade, 1973, p. 212.

“Zazá, eu estive pensando...”

“O quê?...”, gemeu a mulher.

Ele virou-se, curvando-se por cima, a mão pousada nos quadris dela e acariciando-os sobre o lençol.

“Precisamos movimentar a nossa vida. Inventar, criar coisas novas. Usar aquilo que ainda temos em nós da juventude: a fome pela novidade, pela variedade. Pelas coisas exóticas.”

[...] “Há até preconceitos sexuais; ou melhor: existem muitos preconceitos sexuais...”; parecia ter lhe voltado o nervosismo de antes, e ele seguidamente passava, com um quê de aflito, a mão na cabeça, ajeitando o cabelo, que era liso e já começava a rarear. “Às vezes existem preconceitos até entre casais; quer dizer: até entre aqueles onde não devia haver nenhum preconceito, onde a intimidade devia ser absoluta; onde devia haver liberdade para fazer o que quisessem, aquilo que bem entendessem; afinal é para isso que a gente casa, para poder fazer essas coisas, para fazer tudo aquilo que o corpo da gente pede.”¹⁵³

Contos como “Suzana”, “A porta está aberta”, “Mosca morta”, entre outros, também apresentam este mesmo recurso ao diálogo sem a intromissão de um narrador que explique os fatos e seu contexto. Nesses textos de Hemingway e em contos de Vilela neles inspirados, observa-se que o flagrante apenas apresenta as palavras e ações das personagens de uma forma que se quer fiel ao acontecimento descrito, não havendo um narrador que faça interpretações ou julgamentos. Fica a cargo do leitor interpretar ou julgar, do modo como preferir.

Para Gilberto Mansur, Luiz Vilela possui um raríssimo dom, “quase hipnótico, de criar uma sensação de intimidade entre ele e o leitor”. Segundo ele, essa proximidade deve-se a uma técnica mágica, capaz de transportar o leitor para dentro da história, passando a respirar o mesmo ar que as personagens.¹⁵⁴

¹⁵³ Idem. “Ousadia”, in: _____. *Tarde da noite*. São Paulo: Ática, 1999, pp. 31-36.

¹⁵⁴ Gilberto Mansur. Prefácio a *Tremor de Terra*. São Paulo: Ática, pp.

De opinião idêntica é Augusto Massi, que nota que, para escapar dos clichês impressos na superfície da conversa, a técnica utilizada por Vilela é de enredar o leitor e “lançá-lo rapidamente no redemoinho dos acontecimentos, deixá-lo rente aos personagens: somos vizinhos, sentamos na mesa mais próxima, ouvimos a conversa do quarto ao lado, estamos nos arredores da situação”.¹⁵⁵

Tanto Augusto Massi quanto Carlos Felipe Moisés atentam para uma técnica que tende à neutralização da voz narrativa, por meio do diálogo. “São histórias construídas quase exclusivamente com diálogos, o que permite ao leitor entrar em contato direto com as personagens – seus caracteres, seus tipos individualizadores, seu estar-no-mundo – , sem a intermediação do narrador. Com isso, a história se liberta da visão parcial do foco narrativo bem demarcado e ganha tantas versões quantas são as vozes / pessoas envolvidas na trama.”¹⁵⁶

Segundo Mendilow, quando o autor onisciente se abstém de introduzir a si mesmo ou seus comentários dentro de sua obra, faz persistir na mente do leitor uma ilusão de presente e imediato. O método dramático, o uso pródigo do diálogo e o ponto de visualização restrito são meios de enganar a razão do leitor e encorajar a sua imaginação, na opinião de Mendilow.¹⁵⁷ A ilusão de presente é proporcionada especialmente pelo uso extenso do diálogo, que produz um efeito semelhante àquele sentido quando se assiste a uma peça de teatro, onde o espectador está de fato presente. Contudo, o método dramático compromete um romance, quando este é escrito predominantemente em diálogo, pois este faz perder sua flexibilidade. Um romance totalmente

¹⁵⁵ Augusto Massi. *Orelha de A Cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹⁵⁶ Carlos Felipe Moisés. “Luiz Vilela, contista”. Prefácio a *Contos*. São Paulo: Nankin Editorial,

¹⁵⁷ Adam Abraham Mendilow. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

dialogado aproxima-se tanto de uma peça de teatro, aponto de perder o seu caráter de romance.

Mendilow aponta duas outras maneiras de preservar o diálogo direto sem sacrificar as vantagens que acompanham a onisciência do autor. São o solilóquio mental em sua forma desenvolvida, e a corrente de consciência.

A Linguagem Coloquial

Vilela utiliza-se de recursos característicos da escrita moderna, para criar efeitos de linguagem natural, coloquial, por vezes reproduzindo o modo de falar de crianças ou, em outras ocasiões, a fala de pessoas das camadas populares, sem muita instrução. Othon M. Garcia enumera alguns desses recursos, em seu livro *Comunicação em Prosa Moderna*.

O primeiro deles é a chamada “frase de arrastão”, na qual as frases se enfileiram na ordem de sucessão dos fatos enunciados sem coesão íntima claramente expressa. Esse processo de estruturação de frase, segundo Garcia, exige pouco esforço mental para a compreensão da inter-relação entre as idéias, servindo para descrever situações muito simples. Garcia afirma que esse tipo de recurso reproduz a realidade da língua falada corrente em nossos dias na boca de imaturos ou de incultos. Trata-se de uma enfiada de orações independentes muito curtas que se vão arrastando umas às outras, tenuemente atadas entre si por um número pouco variado de conectivos coordenativos: *mas, e, aí, mas aí, então, mas então*. No trecho a seguir, um menino é quem narra, no conto “Circo”:

Mas de tarde lá na praça o preto não estava perto e o Perereca passou a mão de novo no elefante, que estava mastigando cana, e dessa vez eu também passei e ele não fez nada, ele era mesmo muito mansinho, só o Marico é que não passou e eu falei: você é medroso, Marico – e ele falou que tinha medo do preto chegar e estrilar com ele, mas não era nada, ele tinha medo é do elefante mesmo, um elefante mansinho daqueles.¹⁵⁸

A gente era apóstolo pra ganhar a rosca que tinha umas passas dentro que eu catava com o dedo e comia antes de comer a rosca que eu nem comia porque o que eu gostava mesmo era as passas que não eram igual às passas compradas em caixinhas e que a gente podia comer à vontade pois eram a mesma coisa mas que eram mais gostosas eram e eu catava com os dedos antes de comer a rosca que eu em comia pois eu não gostava muito de rosca e Mamãe falava você fica catando as passas e a rosca?¹⁵⁹

O segundo exemplo é representado pela frase de ladainha, uma variante da frase de arrastão. Caracteriza-se por uma sucessão de orações coordenadas por “e”, com pouquíssimas subordinadas que não sejam adjetivas introduzidas por “que”. O termo “ladainha” foi utilizado por José Carlos Oliveira, numa crônica a que deu o título de “Ladainha”, denominação que Othon Garcia passou a utilizar para designar tal estilo de frase.

[...] e então riu também e falou que aquela era boa mesmo e o outro falou você já manjou o fim? e ele respondeu claro e os outros da roda olharam para ele com admiração e incredulidade porque não tinham manjado o fim e ele então prestou atenção mas não tinha escutado o começo e quando a piada acabou ele não entendeu e estavam todos morrendo de rir e um perguntou se ele não tinha gostado mas ele falou eu já estava manjando o fim e sorriu e achou que seria bom contar uma piada também mas não lembrava de nenhuma [...]¹⁶⁰

No conto a que pertence o trecho acima, a frase de ladainha possui uma extensão de duas páginas e meia, sem nenhum ponto final, apenas um único, ao fim do conto. A ladainha transmite ao leitor a sensação de falta de ar

¹⁵⁸ Luiz Vilela, “Circo”, in: _____. *No Bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 81.

¹⁵⁹ Luiz Vilela. “Lava-pés”, in: _____. *No Bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 132.

¹⁶⁰ Idem, “Felicidade”, in: _____. *Tarde da Noite*. São Paulo: Ática, 1999, p. 144.

sofrida pelo protagonista, que se sente sufocado pela presença de tantas pessoas em sua casa, na festa surpresa de seu aniversário. O narrador sente-se aliviado, quando consegue refugiar-se, trancando-se no banheiro.

Também há a utilização de frases caóticas, por meio do monólogo e do solilóquio. Trata-se de um tipo de frase que lembra o “depoimento” feito em sofá de psiquiatra, como expressão livre, desinibida, desenfreada, de pensamentos e emoções, sem o crivo da razão. No monólogo interior, o narrador apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas. “O autor ‘larga’ a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença de leitor ou ouvinte. Daí, o seu feitio incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa associação livre de idéias aparentemente desconexas”. Como exemplos da utilização de frases caóticas, têm-se os contos “Eu estava ali deitado”, “Inferno” e “Domingo”, entre outros. Os que se classificam como monólogo são “Eu estava ali deitado” e “Domingo”. O conto “Inferno” tem mais características do chamado solilóquio.

Esse aspecto alógico, incoerente ou difuso é o que distingue o monólogo interior do solilóquio dramático do tipo hamletiano, que é coerente e lógico por presumir a presença de leitor ou ouvinte, a quem indiretamente se dirige. Mas tanto um quanto outro se servem de preferência do discurso direto ou do indireto livre.

A Caracterização das Personagens

De acordo com René Wellek e Austin Warren, a forma mais simples de caracterização das personagens faz-se pelos nomes dados a elas. A alusão a personagens literárias conhecidas constitui um processo de economia de caracterização. Na ficção de Vilela, por exemplo, há o uso de nomes de alusão bíblica, como nos contos “Um rapaz chamado Ismael” e “O violino”. Ismael significa “eu contra todos”, e segundo o livro do *Gênesis*, foi o nome dado ao primeiro filho de Abraão com uma escrava, já que a esposa, Sara, permanecera estéril por muitos anos, concebendo apenas na velhice. Após o nascimento de Isaque, Ismael e sua mãe são expulsos da família de Abraão e abandonados no deserto. No conto de Luiz Vilela, Ismael é um menino de muito talento, que vai trabalhar na redação de um jornal aos dezesseis anos, mostrando-se extremamente competente e promissor, com grandes chances de vir a se tornar um dos jornalistas mais importantes do país. No entanto, depois de algum tempo de trabalho, Ismael rebela-se contra o jornal, que, segundo ele, publica mentiras, quando teria a obrigação social de dizer sempre a verdade a seus leitores, e abandona o emprego.

No conto “O violino”, faz-se alusão a outra personagem bíblica, Lázaro, que encontrava-se morto e fora ressuscitado por Jesus Cristo. No conto de Vilela, tia Lázara é uma senhora que tem a costura como única atividade, até que um dia o sobrinho descobre, no sótão, um violino que pertencera a ela. Tia Lázara então restabelece o contato com a música, que havia abandonado por muitos anos, experimentando uma espécie de ressurreição. Neste conto, porém, a volta à vida é efêmera, pois a música não é valorizada pelos membros da comunidade em que vive tia Lázara. Após o desapontamento devido à falta de interesse da platéia para com a sua apresentação na cidade, Lázara pára de tocar, definitivamente, retornando à sua rotina de costureira. O sobrinho, indignado, conclui:

“Acabara tudo. A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara, ela estava morta de novo, minha tia estava morta.”¹⁶¹

Vilela é exímio em retratar personagens anônimas, perdidas no meio da multidão das grandes cidades. Para identificá-las, caracteriza-as por meio de um detalhe de seu aspecto físico, de vestimenta, local em que se encontra, ou profissão. Nos contos “O suicida” e “A cabeça”, em que se retratam aglomerações de pessoas, é fácil perceber este tipo de caracterização. No primeiro, o público, que espera a consumação de um suicídio de alguém que supostamente pularia do alto de um edifício, é identificado pelo narrador por suas características, como “o magrinho de gravata”, “um cara já mais velho, vendedor de bilhete da loteria”, “uma gorducha com cara de solteirona”, que, após uma primeira identificação, nas referências posteriores já são denominadas mais simplificadamente, como “o magrinho”, “o velho” “a gorducha”, etc.

No conto “A cabeça”, há o mesmo processo de caracterização, numa situação parecida, de aglomeração de curiosos em torno de uma cabeça de mulher deixada jogada no meio da rua, numa manhã de domingo. Os curiosos são “um homem de terno e gravata”, “o crioulo”, “um baixote”, “o barbicha”, entre outros.

De forma semelhante à caracterização de anônimos, Vilela também é mestre em descrever personagens em ambientes de trabalho, onde a aproximação entre elas não é tão grande, restringindo-se à convivência profissional, no local de serviço. Este tipo de identificação também mostra uma desumanização das relações pessoais quando em ambientes profissionais.

¹⁶¹ Luiz Vilela. “O violino”, in: _____. *Tremor de terra*. São Paulo: Ática, 1980, p. 52.

O distanciamento entre os colegas de serviço pode ser observado em contos como “Um dia igual aos outros” e “O caixa”, bem como no romance *O Inferno é Aqui Mesmo*. Nessas narrativas, retratam-se pessoas com manias e problemas com o tédio do trabalho, o que acaba provocando a indiferença em relação aos seus colegas. O conto “Um dia igual aos outros” é narrado em primeira pessoa, por uma personagem que retrata em seu diário o cotidiano da repartição em que trabalha há pouco tempo. Seus colegas de escritório são de estilos bem diversos, desde João, que é simpático e bem falante, até tipos que fogem à normalidade, como Romão, que pensa ser uma locomotiva, agindo assim por ter guiado locomotivas durante muito tempo. Outro funcionário, Canarinho, tem mania de chorar baixinho no mictório. Haroldo, que é psicólogo, gosta de diagnosticar as pessoas, é intelectual e frio.

As personagens protagonistas de Vilela são, em sua maioria, homens, com poucas exceções, como nos contos “Solidão”, “A moça” e “Meus anjos”. Além disso, há uma tipologia caracterizadora das personagens, de acordo com aspectos físicos ou comportamentais, que se repetem ao longo de diferentes contos. Por exemplo, as personagens gordas são apreciadoras dos prazeres da vida, principalmente da boa comida, e também são apegadas à vida, que deve ser vivida, apesar de eventuais sofrimentos. Há exemplos nos contos “Nó na garganta”, “A feijoada”, “Sofia”, “Pai e filho”.

Em outra categoria, estão as personagens circunspectas, caladas, que acabam demonstrando um caráter demasiadamente rígido, como nos contos “Lembrança” e “Um rapaz chamado Ismael”. Devido à exagerada retidão de conduta, essas personagens terminam sucumbindo, por não poderem suportar as injustiças do mundo. No primeiro conto, um menino relata as lembranças que tem do avô, sempre muito limpo, calado, sem nunca incomodar ninguém, e que tinha suportado muitas agruras na vida. Um dia, porém, acaba

cometendo suicídio, enterrando uma faca no peito. As personagens que desejam aproveitar a vida não são condenadas moralmente, pois a busca pelo prazer é instintiva e natural. Entretanto, se uma personagem deseja poupar as outras pessoas, para não incomodá-las, por exemplo, acaba arcando com as conseqüências, advindas em seu próprio malefício.

Uma tipologia dos indivíduos conforme o seu caráter é exposta por Ernest Hemingway, em seu primeiro romance, *A Farewell to Arms*, em que se lamenta o fato de, no mundo, as pessoas muito boas, muito delicadas ou muito corajosas acabarem sofrendo bem mais que as outras, que não são.

*If people bring so much to this world the world has to kill them to break them, so of course it kills them. The world breaks every one and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry.*¹⁶²

Jean Pouillon afirma que o conto é uma simples narrativa na qual o primeiro lugar cabe à ação; por certo, a psicologia não fica forçosamente ausente.

O que se convencionou chamar de “herói”, ou o ser humano individual, extraordinário, que se destaca dos demais, não possui lugar no mundo cotidiano. Segundo Rosenthal, quase sempre as personagens do romance moderno são figuras típicas, provenientes de uma grande massa humana, pois o indivíduo, aquele que se caracteriza por qualidades especiais, raramente merece a atenção do escritor.

Uma das conseqüências diretas da adoção de uma postura derrotista, por parte das personagens, é a posição de isolamento em relação ao grupo a que

¹⁶² Ernest Hemingway. *A farewell to arms*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1935, p.193.

pertence, seja de trabalho ou de proximidade espacial. Assim, as personagens preferem não atuar, não agir, permanecendo numa posição mais contemplativa, individualista.

Trata-se do fenômeno diagnosticado por Osman Lins, ao estudar a obra de Lima Barreto, em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*.¹⁶³ Ao analisar as personagens do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Lins conclui que elas, de modo geral, relacionam-se pouco e esporadicamente com as demais, nunca chegando a perturbar ou a modificar os destinos alheios.

*As figuras do romance surgem e desaparecem, morre a mãe de Isaías Caminha, morre o cronista Floc, enlouquece Lobo por causa da Gramática, fatos políticos ou individuais abalam a cidade, mas o narrador em nada interfere.*¹⁶⁴

Lins enfatiza o corte existente entre Isaías e as demais personagens. Não há amor nem aventura neste romance, já que amor e aventura implicam em envolvimento com outros seres. As conversas giram em torno de temas gerais, formando diálogos sem função dramática.

*[...] as personagens nunca se entrelaçam. Contíguos e sós, integram esta composição anômala e um tanto monstruosa, onde as várias unidades, isoladas – ignorantes ainda da própria solidão – , apenas se deslocam, modificando o conjunto, sem que haja acréscimo ou perdas espirituais nos seus deslocamentos. Lima Barreto inaugura na ficção brasileira, sem dar-se conta disto, segundo tudo indica, o tema da incomunicabilidade, tão caro à arte contemporânea, surgindo como um antecipador, um anunciador do nosso tempo e das nossas criações.*¹⁶⁵

Da mesma forma, pode-se dizer que as personagens de Vilela permanecem fechadas em si mesmas num mundo onde as comunicações

¹⁶³ Osman Lins. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 34.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 34-35.

foram cortadas. Fábio Lucas considera que os contos de Vilela “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.”¹⁶⁶

O Romance

Nos últimos tempos, dominou a idéia de que o romance está condenado a desaparecer, comenta Fábio Lucas, afirmando que não se pode negar a crise por que passa o gênero, principalmente porque os elementos principais do romance clássico – o enredo, a personagem, o tempo, o espaço sofreram modificação radical. “Mas o simples fato de a ficção estar passando no mundo inteiro, por uma desagregação de seus valores tradicionais não significa de modo algum, a vizinhança de sua morte”,¹⁶⁷ afirma Lucas, revelando que não seria propriamente o gênero romance que estaria em crise, mas que a ficção em geral estaria em desagregação, passando por um processo de transformação de seus valores tradicionais, compostos por enredo, personagem, tempo e espaço. Lucas afirma que, no Brasil, a renovação tem sido forte, com os novos autores continuando a manter o gênero no ponto em que se encontrava após as experiências partidas do Modernismo. Lucas cita romancistas como Guimarães Rosa, Otávio de Faria, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Marques Rebelo, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Adonias Filho e outros, como exemplos de que o romance no Brasil está bem representado e de que continua sendo praticado.

¹⁶⁶ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 127.

¹⁶⁷ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 37.

De acordo com Dionísio de Oliveira Toledo, o romance tradicional, só se realiza, atualmente, nos países em desenvolvimento, como no caso de *Cem Anos de Solidão*, ou *Quarup*, no Brasil. Toledo considera a chamada crise do romance apenas a configuração amorfa que este toma atualmente, constituindo a ficção psicológica moderna.¹⁶⁸ O romance atual, então, corresponderia ao que Sartre denominou *nouveau-roman*, ou anti-romance. Roland Barthes anuncia a ruptura da escritura burguesa, a morte da literatura e o surgimento de uma nova escritura, provisoriamente com o nome que lhe foi atribuído pelo grupo *Tel Quel* – texto.

O romancista deve descrever algo como acontecido, e não, como o dramaturgo, como acontecendo atualmente, no instante da leitura. Mesmo assim, para ter sucesso, deve evocar um sentimento de presença e presente nas mentes de seus leitores. “De algum modo tem de persuadi-los àquela ‘suspensão da voluntária da descrença’ que fará da ficção [...] não *factum* – trabalhada por um artesanato apreciável, mas *fictum* – enganosa, ilusória, algo que cega o leitor para a sua existência como um meio que intervém entre ele e a sua imediata percepção da realidade. Ela deve dar-lhe a sensação direta de estar sendo, vendo e se fazendo no aqui e agora do mundo de ficção em que está vivendo de momento; ou, o que vem a ser a mesma coisa, ela deve fazê-lo esquecer-se de si e do autor do romance”.¹⁶⁹

Pode-se dizer que o desejo de conhecimento de uma personagem, proporcionado pelo romance, não se realiza no romance de Vilela. Seus romances representam formas semelhantes a contos longos, cujas personagens, mesmo principais, não causam impressão profunda. Após a leitura, nenhuma delas permanece na mente do leitor. O romance tem como

¹⁶⁸ Dionísio de Oliveira Toledo. Prefácio a A.A. Mendilow. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

¹⁶⁹ A.A. Mendilow. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

característica principal o relevo dado à personagem, ao passo que o conto centra-se na ação. Seu romance é uma tentativa de expressar a irrelevância do ser humano no mundo contemporâneo, confirmando sua banalização. Não há um herói que sobressaia. Todos são anônimos, como as personagens do conto. O recurso do diálogo não proporciona um conhecimento integral da personagem. Na leitura de um romance, busca-se obter uma impressão de inteireza, de conhecimento de um mundo, que na realidade nos escapa, como bem explica E. M. Forster. Da mesma forma, a personagem nos proporciona um conhecimento integral; ela se mostra inteiramente, satisfazendo nosso desejo de apreensão das características de uma personagem ou pessoa, o que nunca será possível na vida real.¹⁷⁰ Percy Lubbock faz sua restrição ao modo dramático, firmando que “não se trata de uma forma a que a ficção, de um modo geral, possa aspirar. [...] Está fora de cogitações, naturalmente, onde quer que o fardo principal da história recaia em alguma consciência particular, no estudo de uma alma, no desenvolvimento de um caráter, na história cambiante de um temperamento; o tema, nesse caso, seria desnecessariamente prejudicado e sufocado pela dramatização levada a seus limites máximos. Está igualmente fora de cogitações onde a história for demasiado extensa, demasiado ampla, para ser tratado cenicamente, sem nenhuma oportunidade de uma visão geral e panorâmica”.¹⁷¹

Para Lubbock, a melhor forma literária é aquela que tira melhor proveito do tema. O livro bem feito, segundo ele, é aquele em que tema e

¹⁷⁰ O desejo humano de compreensão integral das personagens reflete-se, também, na popularidade com que são recebidos os chamados *reality shows* da televisão, os quais, embora não proporcionando uma perscrutação integral da psicologia dos indivíduos, permitem uma visão de todas as suas ações.

¹⁷¹ Percy Lubbock. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1976, p. 157.

forma coincidem, não se distinguindo um do outro – “o livro em que toda a matéria é usada na forma; em que a forma expressa toda a matéria”.¹⁷²

A arte na ficção só começa quando o romancista pensa na história como uma material para ser *mostrado*, exibido de maneira que se conte sozinho. Este é um dos grandes méritos de Luiz Vilela, em seus contos, com o uso pródigo do diálogo, mas que se torna um empecilho para a boa realização de seus romances. O diálogo dá-nos a impressão de estarmos colocados em face de determinada cena, de certa ocasião, de uma hora escolhida na vida das personagens que acompanhamos. Num exemplo de boa utilização do modo dramático, Lubbock observa que “o leitor só precisa ver e ouvir, estar presente enquanto as horas passam; e o autor coloca-o ali, nessa conformidade, diante dos fatos visíveis e audíveis do caso, deixando que estes lhe contem a história”.¹⁷³

O romancista reproduz as palavras proferidas pelas personagens, o diálogo, mas é evidente que precisa interpor a própria narrativa para explicar-nos como foi que as pessoas apareceram, onde estavam e o que faziam. Se não oferecer mais que o diálogo, estará escrevendo uma peça. Nesse ponto, Vilela aproxima-se do conto de Maupassant, em que se conta a história como se a tivesse surpreendido em pleno desenvolvimento e mencionasse os seus pormenores à medida que ocorressem. “Este, sem dúvida, nos ‘conta’ coisas, mas coisas tão imediatas, tão perceptíveis, que não percebemos o mecanismo de sua narrativa, por cujo intermédio ela chega até nós. Até parece que a história se conta sozinha”.¹⁷⁴ Mas sabemos que este é apenas um efeito criado pela técnica, que torna imperceptível a presença do autor naquela cena. “Ele está atrás de nós, fora de nossa vista, fora de nossa mente; é a história que nos

¹⁷² Idem, p. 33.

¹⁷³ Idem, p. 50.

¹⁷⁴ Idem, p. 75.

ocupa, a cena que se movimenta diante de nós, nada mais”.¹⁷⁵ O autor precisa fornecer a sua opinião, mas pode tratá-la como se essa opinião também fosse um fragmento da ação. Surge o drama puro 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.

Na opinião de Lubbock, o romance que não é uma representação dramática, não sendo portanto cênico, sempre se inclina para a descrição e para a reflexão da mente de alguém. Entretanto, o drama não deixa de ser o elemento de maior realce para o romancista, e o ato de utilizá-lo prodigamente onde não é necessário significa diminuir-lhe a força onde é essencial.

Lubbock salienta que a história dramática não é apenas cênica, é também limitada ao que os olhos vêem e os ouvidos ouvem.

*No drama rígido desse tipo não há, naturalmente, admissão do leitor na mente privada de nenhuma personagem; seus pensamentos e motivos são transmutados em ação. A um assunto trabalhado até esse ponto de objetividade dá-se, indiscutivelmente, peso, compacidade e autoridade na mais alta escala; é como uma peça de modelagem, que se ergue no espaço claro e projeta sua sombra. É a forma mais acabada que a ficção pode assumir.*¹⁷⁶

Entretanto, no romance moderno, segundo Rosenthal, o narrador desaparecera como figura objetivamente presente, ou como comentarista que ocasionalmente interfere na narrativa, e ultimamente os romancistas procuram excluí-lo com frequência cada vez maior. Outras vezes, constroem variações constantes de perspectiva, que solapam a sua função. Já não se faz necessária a presença de um narrador, apesar de permanecerem as formas de relatos e de narrativas.

¹⁷⁵ Idem, p. 75.

¹⁷⁶ Idem, p. 156.

A Pornografia da Morte e os Contos de Luiz Vilela

*A compaixão e o medo não se suscitam na arte
irônica: refletem-se da arte para o leitor.
Northrop Frye*

*Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é
edificar como se fosse pedra a areia...
Jorge Luis Borges*

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 de 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.

Como mostra Philippe Ariès, é estreita a relação entre bem viver e bem morrer. Somente vivendo com o pensamento na morte, isto é, consciente de que se irá morrer um dia, é que se pode aproveitar bem a vida. Em alguns contos, a vida é valorizada a partir da consciência que a personagem tem de que um dia irá morrer. Por isso, há a adesão ao *carpe diem*, ou seja, aproveitar ao máximo o tempo em que se está vivo, praticando ações que tragam prazer e alegria.

No conto “Sofia”, a personagem que dá título à narrativa é uma comerciante de origem estrangeira, que possui um mercadinho, em que os meninos do bairro de vez em quando ajudam a limpar tomates. O narrador é

um desses meninos, cujo grupo costuma assustar Sofia fazendo aparecerem de repente ratos, lagartixas, sapos, entre outras molecagens. Sofia um dia adoece e acaba morrendo. Como era gorda, contava-se na cidade que morreria de tanto comer.

*Contavam que o médico mandava ela fazer regime e ela não obedecia; ela dizia: - Sofia morre, mas morre de barriga cheia.”*¹⁷⁷

A personagem é assustadiça com as brincadeiras dos meninos. Quando eles a assombravam com vozes estranhas, escondidos sobre o telhado, ou quando deixavam um sapo morto no balcão, Sofia quase desmaiava de susto. Entre outros elementos reunidos no conto, a personagem mostra um temor da morte e uma sabedoria, já que este é seu nome, Sofia, que faz com que aproveite a vida da forma como lhe dá prazer, ou seja, comendo. Apesar do risco de complicações da saúde pela alimentação mal conduzida, Sofia prefere assumir o risco para não se entregar ao desânimo e sobressair, por algum tempo, à morte.

No conto “Nosso fabuloso tio”, o narrador é sobrinho de um homem que sabia desfrutar os prazeres da vida, sem se importar se isso causava danos aos outros. Batia em sua mulher, chegando a ameaçar matá-la com um tiro. Em consequência dos maus tratos, Titia, segundo conta o sobrinho, envelhecera antes do tempo, perdendo qualquer traço de beleza da mocidade. O tio nunca deixara de fumar ou de beber, inclusive na velhice, mesmo tendo fortes ataques de tosse em razão do cigarro de palha.

Não admitia que uma pessoa que gostasse de uma determinada coisa, deixasse de fazê-la fosse por que causa fosse.

¹⁷⁷ Luiz Vilela. “Sofia”, in: *No bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 57.

Titia, por outro lado, vivia sempre “como se estivesse de luto”, reclusa e doente. Quando ela estava já desenganada pelos médicos, podendo morrer a qualquer momento, eis que Titio, pela primeira vez na vida, leva-a para dançar num baile. Esta atitude emociona a todos quantos conheciam a história do casal, a quem Titio respondia: “Hoje é o carnaval da velha, pelo menos um dia ela vai saber o que é viver.”

De fato, aquela noite ela soube o que é viver. Mas quando ele dizia aquilo, não estava de modo algum pensando que se ela não vivera mais não fora por culpa dela, mas por culpa dele. Não, isso ele nunca pensaria. Em matéria de compreender os outros ou de ser justo com as pessoas, não havia ninguém como ele: sua cegueira era exemplar. Cometia as piores injustiças com a cara mais limpa do mundo. É que essas coisas não existiam para ele. Uma injustiça, para ele não era uma injustiça, era algo como um espirro ou um bocejo, uma coisa que acontece simplesmente. Para ele, só existia a vida: a vida com suas mulheres, suas bebidas, suas matas e rios para caçar e pescar. O resto era conversa fiada. Foi assim até a morte. Quando, pouco antes de morrer, perguntaram a ele se queria alguma coisa, ele respondeu: “Viver.”¹⁷⁸

Em outro conto, “Pai e filho”, o desejo de desabafar a dor do luto pela perda do filho por vezes se mistura ao medo da morte, revelando também, como no conto anteriormente citado, um apego à vida. Esse apego pode ser confundido, até mesmo, com certa frieza em relação à morte de outra pessoa. No conto, Rubens visita o amigo, Geraldo, que teve o filho morto pela polícia, sob acusação de terrorismo. Geraldo conta em detalhes os acontecimentos que antecederam a morte, bem como o modo pelo qual a família foi informada da morte, isto é, pelos jornais. De vez em quando mostra tristeza profunda, chegando a chorar. Fica-se questionando se fora um bom pai, e tem consciência de que não tinha muito diálogo com o filho. No entanto, Geraldo

¹⁷⁸ Luiz Vilela. “Nosso fabuloso tio”, in: *No bar*. São Paulo, Ática, 1984, p. 119.

demonstra autocontrole e preocupação consigo mesmo, com sua saúde e bem-estar.

Ficamos um momento em silêncio. Ele apagou o cigarro no cinzeiro.
- *Esse é o primeiro cigarro que eu fumo em uma semana – me disse, sorrindo.*
- *Por culpa minha – eu falei.*
- *Não, não tem importância; de vez em quando eu fumo um; tenho até um maço aí comigo. O médico pediu apenas que eu diminuísse. Precaução; você sabe, um cara gordo como eu, se a gente não toma cuidado... Não quero morrer cedo não.*¹⁷⁹

A Criança e a Morte

São vários os exemplos de personagens infantis que presenciam uma morte, revelando reações instintivas, já que foram pouco contaminadas pelas convenções sociais.¹⁸⁰

No conto “Meus oito anos”, o menino, por ciúmes do papagaio cearense, que “conversa com os outros e trepa no dedo dos outros”, mas não conversa com ele e nem trepa no seu dedo, em sua fantasia de ser Tarzan, com o estilingue, atira pedradas no papagaio, que na sua fantasia é o “gavião terrível” . O menino mostra toda a sua crueldade e frieza no assassinato da ave.

Tarzan pega o estilingue e ele tomba da cerca, batendo as asas. Outra pedrada no outro olho. Cego, arrasta-se no chão e dá com a tela de arame, a que se agarra agitando as asas e dando bicadas. Outra pedrada e ele

¹⁷⁹ Luiz Vilela. “Pai e filho”, in: *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973, pp. 134-135.

¹⁸⁰ De acordo com Edgar Morin, a consciência da morte não é inata, mas sim adquirida por uma consciência que compreende o real. Segundo ele, a morte humana é uma aquisição do indivíduo, concordando com Voltaire, para quem o homem aprende que tem de morrer somente “por experiência”. In: Edgar Morin. *O Homem e a Morte*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, s.d.

*revoluteia no chão, misturando terra e sangue. Aquieta-se e nem se move quando outra pedrada lhe atinge o lombo. Abre o bico e vai emborcando a cabeça para dentro. O vento, que balança as folhas da goiabeira, arrepia sua penugem azul, e formigas passeiam no bico sujo de sangue.*¹⁸¹

No mesmo conto, ainda o menino de oito anos diverte-se orgulhoso por receber uma carta de amor de Zizica, a menina gorda e de voz rouca, dizendo que iria tomar formicida caso ele não correspondesse ao seu amor. Mas, como Zizica não se suicidara, e começasse a namorar o vizinho, a situação reverterase: o menino é que passa a achá-la bonita, e sofre por ser desprezado por ela.

*Comecei a olhar para ela: ela virava a cabeça para não me ver. Mandei dizer que estava de mal dela: ela mandou dizer que achava até graça. Fiquei uma noite inteira sem dormir, para ela ver meu rosto de sofrimento: dormi dentro de aula e fiquei de castigo. Andava de roupa suja e cabelo desgrenhado, para ela ter dó de mim: ela cuspiu de nojo. Escrevi-lhe uma carta dizendo que, se ela não gostasse de mim, eu a dar um tiro no ouvido.*¹⁸²

Tanto o assassinato quanto o suicídio são sentidos como naturais pelo menino. Além disso, o ódio suscita o desejo de morte àqueles que o desagradam, inclusive a própria mãe.

*Um dia entrei no quarto e ela estava arrumando a mala. Falou que estava cansada de pelear comigo e ia viajar e me deixar com Vovó para acabar de me criar. Tive tanto ódio dela que rezei para que um caminhão a pegasse na rua e a matasse. Ela arrumou a mala e carregou para a sala. Eu queria não chorar, fiz tudo para não chorar, mas quando ela telefonou chamando o táxi, meu corpo arreventou num choro desesperado. Ela me abraçou, disse que estava brincando, que tudo aquilo era fingimento, que não ia me deixar, nunca deixaria seu menininho, e me pediu para esquecer. Eu esqueci. Mas não podia esquecer que desejara ver ela morta.*¹⁸³

¹⁸¹ Luiz Vilela. “Meus oito anos” in: _____. *No bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 8.

¹⁸² Idem, *ibidem*, p. 9.

¹⁸³ Idem, *ibidem*, p. 10.

Num outro episódio, o menino defronta-se com a fatalidade da morte do colega Paulinho, e descobre que crianças também morrem. Ao fazer esta constatação, manifesta-se pela primeira vez o temor em relação à morte.

*Morreu, vestiram-no de branco, puseram num caixão e enterraram-no. O menino que batia nos outros e ia crescer e ser engenheiro como o pai era agora um túmulo entre uma porção de túmulos no silêncio do cemitério. De noite sonhei que eu é que tinha morrido e estava na escuridão da sepultura e bichos comiam meus olhos. Acordei gritando: não quero morrer! não quero morrer!*¹⁸⁴

Apesar do choque pela constatação da mortalidade, o menino tem prazer em brincar com o medo que sente da morte, e fazendo com que outras pessoas também o sintam.

*Gostava do cheiro do porão, que era o cheiro de pessoas que haviam morrido há muito tempo. A porta com o cadeado enorme e pesado: se a trancassem, o porão ficaria escuro como um túmulo. Escutando os passos no assoalho, eu esperava Laila. Brincávamos de médico. Ela deitava de bruço sobre a cama estragada e pedia para eu dar injeção – na coxa. Seringa era um pedaço de pau fino e pontudo: eu enterrava a ponta em sua carne até que ela gritava de dor. A doente morreu e quis ser velada. Fechou os olhos e cruzou as mãos sobre o peito. Busquei flores no jardim e enfeitei-a. Acendi um toco de vela e pus ao lado. Saí e encostei a porta. Enquanto trancava o cadeado, ouvi o grito que me fez arrepiar como um grito de alma do outro mundo.*¹⁸⁵

Durante uma operação na garganta, o menino desespera-se, e pede proteção à mãe, que o acalma. A cirurgia corre bem. Porém, mais uma vez

¹⁸⁴ Idem, ibidem, p. 11. De acordo com Edgar Morin, embora a criança não tenha experiência da decomposição do cadáver, ela conhece cedo as angústias e obsessões da morte. Citando S. Morgenstern, relata o caso de uma menina de quatro anos que, ao ser informada de que todos os seres vivos iriam morrer, desesperara-se tanto, que não parara de chorar por vinte e quatro horas. Apenas acalmara-se ao ser persuadida pela mãe de que ela, a menina, não morreria. Edgar Morin. *O Homem e a Morte*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, s.d.

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p. 11.

entra em contato com a morte, vendo-a de perto, ao escutar gemidos no quarto vizinho:

*No quarto vizinho um gemido triste e monótono como o gemido de um cachorrinho doente. Um moço pobre, doença de Chagas, um mês de vida no máximo – conta o médico para Mamãe. Manda eu abrir a boca: está ótimo, já pode mandar buscar um sorvete, se ele agüentar. Sorri e desaparece. Pela porta aberta escuto ele no quarto vizinho: como é, bichão, e essa gemedeira? é assim que você quer sarar logo e voltar pra roça?*¹⁸⁶

O menino já presencia então o procedimento de ocultação da morte pelos médicos. O paciente com doença de Chagas, apesar de ter somente um mês de vida, recebe o encorajamento do médico, fazendo-o crer que haverá melhoras e que não morrerá. Ele é então destituído do direito de saber que vai morrer.

Em outro conto, “Andorinha”, um menino um pouco mais velho, entediado num dia de domingo, sem ter o que fazer para se divertir, resolve brincar de acertar pássaros com seu estilingue. Mau atirador, dominado pelo nervosismo, erra os tiros, espantando as andorinhas pousadas em bando num fio, perto do poste. Nunca tinha acertado um passarinho, e por isso invejava Zé Santos, que sabia feitiços para acertá-los. Posicionando-se num local bem próximo a seis andorinhas, consegue derrubar uma, que despenca rente ao poste. Cauteloso, já que a ave poderia ainda estar viva, prepara outras pedras, enquanto se aproxima para ver. Pôde vê-la de perto, encolhida no chão, mas não tinha mais ânsia de acertá-la, por estar em posição tão fácil de ser golpeada. Notando que ela não se movia, descobre que a havia ferido gravemente. Sente-se culpado por ter eliminado um ser vivo.

¹⁸⁶ Idem, ibidem, p. 12.

Percebeu o medo no olhinho que piscava, sentiu-se poderoso e cruel diante da insignificância e fragilidade do pássaro. Estava ali, sem fuga, sem vôo, sem distância, sem erro, o que seria seu primeiro pássaro – por que não dava logo a pedrada mortal? Por que não o matava?

Agachando-se, estendeu a mão devagar para não assustá-la, e então segurou-a: ela não se debateu; e antes que abrisse os dedos para olhar, sentiu a umidade e compreendeu que era sangue: a pedra havia acertado de cheio. E então teve raiva; raiva de si mesmo, do domingo, e do que fizera; teve raiva de sua astúcia, sua espera, sua alegria, e agora sua impotência: sabia que a andorinha ia morrer, sabia que ela ia morrer e que ele não podia fazer nada.¹⁸⁷

No conto “Lembrança”, ao ser surpreendido com o suicídio do avô, o menino descreve suas impressões, e a imagem mais forte é a do sangue, em grande quantidade, e que manchara tudo ao redor do avô, sugerindo que uma morte desse tipo jamais seria esquecida, assim como a camisa manchada nunca mais ficaria branca, mesmo que lavada inúmeras vezes.

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 ele 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.

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.¹⁸⁸

Outro exemplo de reação natural da criança exposta à morte é relatado no conto “Avô”. Aqui, o neto expressa a repulsa que sente pelo corpo do avô, ainda em vida, mas doente e com aparência repugnante.

¹⁸⁷ Luiz Vilela, “Andorinha”, in: _____. *No bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 39.

¹⁸⁸ Idem, “Lembrança”, in: _____. *Tarde da noite*. São Paulo: Ática, 1999, p. 8.

*Sentia quase nojo daquela mão branca e mole acariciando a sua: meu neto, meu neto. O mau hálito do avô: sofria do estômago. Sofria também do coração, dos intestinos, do fígado, uma porção de doenças, a mesinha do quarto sempre cheia de remédios, ampolas de injeção, cheiro de álcool, urinol no chão.*¹⁸⁹

O avô está prestes a morrer, e passa a dormir constantemente. Quando se dá a morte, há a comoção da família, o desespero dos filhos, e a preparação do funeral.

*Cheiro de flores e de velas queimando: cheiro de defunto. Em cima da mesa, sob a colcha rendada, os pés pontudos, a saliência das mãos cruzadas sobre o peito, a cabeça – a mãe descobriu-a para ele ver: a cara amarela e seca e dura do avô morto.*¹⁹⁰

O menino beija a testa do avô, a exemplo de sua mãe, uma “testa amarela e fria”.

*O gosto daquele beijo amarelo e frio, o gosto do morto em seus lábios: chegou rente à janela e cuspiu.*¹⁹¹

O horror da morte se expressa na imaginação do menino, que vislumbra o despertar do morto dentro do caixão, já enterrado no túmulo.

*Fechado, encerrado, trancado para sempre, não poderá fugir: quando todos tiverem deixado o cemitério, no silêncio do túmulo, debaixo da terra, o morto abrirá os olhos e encontrará a escuridão completa, a falta de ar, a cabeça erguendo-se e dando na tampa do caixão, olhos arregalados de aflição e desespero, gritos sufocados, mãos que batem e arranham e sangram.*¹⁹²

¹⁸⁹ Idem, “Avô”, in: _____. *No bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 44.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 47.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 52.

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 52.

No trajeto de volta, do cemitério para casa, o menino percebe que a vida retornara ao normal, sendo aquele “um dia como os outros”, e que nada parara ou se modificara. Já em casa, o pai tenta fazer com que tudo corra normalmente, como um dia qualquer, procurando não falar na morte, para manter o filho afastado do acontecimento. Para isso, procura resgatar a rotina, mantendo as atividades cotidianas, como o banho e o jantar, apesar da ausência da mãe do menino, que está na casa dos seus irmãos, tios do menino. Após o jantar, este sente um mal-estar, a repugnância do contato que se dera com a morte.¹⁹³

*Ele cuspiu. Esfregou a mão com força nos lábios, cuspiu de novo, tornou a cuspir. Sentia a garganta se emborcando para dentro e emendando com o estômago. Segurando-se ao muro, ele vomitou.*¹⁹⁴

O Corpo Inutilizado

Em dois contos, em especial, pode-se observar um problema relacionado à inutilização do corpo, ainda em vida, o que acaba causando sérios impasses por parte das pessoas ao redor, entre familiares e conhecidos. São eles “Rua da amargura” e “Nó na garganta”.

¹⁹³ O chamado *homo faber* já utilizava a sepultura, revelando uma preocupação pelos mortos e pela morte. O surgimento de sepulturas indica a passagem do estado de “natureza” para o estado de homem, segundo Morin. Foi verificado que não existe nenhum grupo arcaico que abandone seus mortos sem ritos. O estado de luto, após o funeral, corresponde a perturbações funerárias em decorrência do horror da decomposição do cadáver. São várias as formas de procedimentos em relação aos mortos, para se evitar a decomposição, que é tida como contagiosa. Há os recursos da cremação e do endocanibalismo, para se apressar a decomposição; o embalsamamento, para evitá-la; o transporte do corpo para outro local, longe dos vivos, para afastar o fenômeno da decomposição, que é vista como impura e contagiosa. Há os recursos da cremação e do endocanibalismo, para se apressar a decomposição; o embalsamamento, para evitá-la, o transporte do corpo para outro local, longe dos vivos, para afastar o fenômeno da decomposição, que é vista como impura e contagiosa. In: Edgar Morin. *O Homem e a Morte*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, s.d.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 54.

No primeiro deles, dois irmãos, estando ameaçados de despejo do cômodo em que têm juntos uma oficina, por falta de pagamento de aluguel, dirigem-se à casa da irmã, para pedir ajuda. Esta, que trabalha como costureira, está em condições um pouco melhores, o que permite que compre os remédios necessários para cuidar do pai, inválido, em estado de coma. Os irmãos, João e Zezinho, propõem então a Maria, a irmã, que retirem os dentes de ouro do pai doente, para vendê-los e poderem pagar a dívida. A irmã, indignada com a proposta, rebela-se contra a idéia e expulsa os dois de casa. Desapontados, eles vão embora, e, no caminho, um deles pára em frente a um bar, e só volta para sua casa já de noite. Lá, encontra a sua mulher esperando-o na sala, com o bebê no colo, chorando.

- *Por que você demorou tanto assim?*
- *Problemas.*
- *E o osso?*
- *Que osso?*
- *O osso que eu te pedi pra comprar pra sopa!*
- *Ele levou a mão à testa: esquecera, inteiramente.*
- *E agora?- a mulher perguntou, a criança chorando cada vez mais alto.*
- *Agora?*
- *Como que eu vou fazer a sopa pro neném?*
- *Por que em vez de fazer a sopa pro neném você não faz uma sopa com o neném?*¹⁹⁵

O ato de usurpação do corpo do pai equivale a, de certo modo, matá-lo mais um pouco, retirando-se partes deste, no caso os dentes de ouro. O uso de um material recolhido de um ser quase morto, ou matando-o, torna possível o aproveitamento deste material para garantir algum ganho aos familiares que sobrevivem. Zezinho e João alertam para o perigo de, caso o pai seja enterrado com os valiosos dentes, ser roubado no próprio túmulo, por bandidos. Maria, então, enfatiza que seria melhor para o pai ser roubado pelos ladrões do que

¹⁹⁵ Idem, “Rua da Amargura”, in: *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 121-122.

pelos próprios filhos. Em desespero, um dos irmãos, ao chegar em casa, acaba por falar o que não deve, maldizendo o destino do próprio bebê. O desabafo do homem, que, para descarregar na esposa o seu rancor, profere palavras hostis em relação ao filho, sem querer, desvela um sentimento mais forte, de desejo de canibalismo. Fazer uma sopa com o bebê equivaleria a consumir, como alimento, o próprio filho, o que auxiliaria na manutenção da vida de quem o consumisse. Da mesma forma, o aproveitamento de partes do corpo do pai corresponderia ao canibalismo, já que essas partes seriam consumidas para manter a sobrevivência dos descendentes.

No conto “Nó na garganta”, Carmo é arrastado pelo insistente amigo, Luciano, a ir visitar sua filha, Tininha, que sofrera um grave acidente de carro, em que morreram duas pessoas. Carmo teme reencontrar a moça, hoje com quinze anos, que está numa cadeira de rodas e com sérias deformações pelo corpo. O mal-estar é gerado principalmente pelo fato de Carmo ter conhecido Tininha na praia, quando ela tinha apenas doze anos, mostrando-se exuberante em sua beleza adolescente.

Luciano, o pai, tem razão ao atribuir a sobrevivência da filha a uma grande força pessoal, já que apesar de inúmeras cirurgias, ela suportara firme, sem nem mesmo reclamar. A moça mostra ter um apego à vida, herdado do pai, que também demonstra apreciar os prazeres proporcionados pelo sabor de um bom café, que toma com o amigo no estabelecimento que considera o melhor café da cidade. É gordo, e não se abate pelo pior dos infortúnios. Carmo chega a suspeitar de alguma intenção oculta por trás do interesse tão exagerado em levá-lo para ver Tininha. Eles haviam-se encontrado apenas uma única vez, na praia, há três anos, não tendo tido contato desde então. A referência aos gastos com o tratamento da filha poderia deixar Carmo desconfiado com relação a algum pedido de dinheiro. Além disso, Luciano

refere-se à filha como “sua namoradina”, ao falar com o amigo. O interesse em ajuda financeira, apenas sugerido pelo conto, mostra mais uma vez que, para Luciano, a vida vale qualquer sacrifício ou ato ilícito.

“Quê que você não faz por uma filha? Quê! Até roubar. Você também não faria isso se fosse sua filha?”

Eu sacudi a cabeça, embora eu não tivesse filha, e nem fosse casado.

“Qualquer um faria”, ele disse recomeçando a andar; “qualquer um.”

Luciano falara o negócio do roubo com tanta convicção que fiquei pensando se não haveria de fato alguma coisa a esse respeito.¹⁹⁶

O rapaz tenta escapar ao encontro, inventando alguma desculpa, mas não consegue e é levado pelo amigo à desagradável e quase insuportável visita. Para Carmo, a sensualidade da garota seria incompatível com o estado de debilidade física causado pelo acidente. Ao notar que os ferimentos, as cirurgias, e todas as deformações não foram capazes de eliminar a sensualidade de Tininha, Carmo imagina que o sofrimento da moça seja incalculável, por esta ter perdido o requisito essencial para a realização amorosa e sexual, ou seja, a beleza e a integridade física. Mesmo com o corpo destruído, Tininha aparenta estar resguardada em seu desejo sexual, aos olhos de Carmo, que vislumbra seus seios, intactos apesar do acidente.

Seus pés, eu observava de relance, em meias brancas, pendiam moles e inertes como os pés de uma boneca de pano – as pernas não deviam ter mais nenhum movimento. Observei também – sentindo uma espécie de remorso ao fazer isso – os seus seios, que apareciam na blusa leve: como eles tinham crescido, como estavam cheios – como deviam estar maravilhosos. Estavam ali, mostrando-se orgulhosos e desafiantes, indiferentes àquele corpo arruinado e sem ação, como se nada tivessem a ver com ele, jovens e frescos, certamente sedentos de serem tocados, beijados, amados; agressivos na roupa como se tentassem de alguma forma escapar à prisão a que os condenava o restante do corpo. Ela devia sofrer, pensei àquela hora;

¹⁹⁶ Luiz Vilela, “Nó na garganta”, in: _____. Lindas Pernas, p. 102.

*devia sofrer bem mais do que eu imaginava, ou mesmo do que seu pai imaginava.*¹⁹⁷

Ao ser convidado para um jantar no dia seguinte, Carmo sente novo mal-estar, pois não tem intenção de voltar à casa de Luciano. Ao deixar a casa, tem uma necessidade de esquecer aquele problema, aquele fato que para ele era repugnante.

*Desci a escada, cheguei à rua e fui andando de volta. Era a hora do rush e eu deixava que o barulho dos motores e das buzinas entrasse em meus ouvidos e enchesse minha cabeça e me impedisse de pensar em qualquer coisa.*¹⁹⁸

O conto mostra o horror à morte, representada pelo corpo mutilado e deformado, mas que ainda conserva uma vida, ou sub-vida. Este horror à morte, mais uma vez, manifesta-se pelo horror à perda da individualidade. Tininha, destituída de sua beleza, sofrera a perda de um traço característico, pessoal, que possuía antes do acidente. Perdera sua individualidade, o que a impossibilita de ser vista como um ser humano integral por Carmo, já que o corpo é o fator preponderante num relacionamento amoroso ou sexual.

A Morte Simbólica

No conto “Eu estava ali deitado”, um menino, cujos pais estão prestes a se separar, sente um sofrimento identificado ao das roseiras no jardim, fustigadas pelo vento. O clima frio também é sugerido pelas roupas de lã. O menino, Carlos, está deitado, de sapatos, sem ser repreendido pela mãe, como

¹⁹⁷ Luiz Vilela. “Nó na garganta”, in: _____. *Lindas pernas*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979, p. 104.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 105.

de costume, quando ele se deita sem tirar os sapatos. Tem os braços colados ao corpo, as pernas juntas, enquanto seus pais almoçam em silêncio, silêncio apenas interrompido quando falam da separação. Deitado na posição de um defunto, olhando as roseiras frágeis e assustadas, tenta em vão fugir à realidade da separação dos pais, procurando desviar o pensamento para outras coisas.

fechei os olhos e contei até quinhentos e recordei os nomes de todas as capitais do Brasil e da Europa e recordei os nomes de dezenas de rios e dezenas de montanhas e deitei de bruço e deitei o lado direito e deitei do lado esquerdo e deitei de bruço outra vez e pus o travesseiro em cima da cabeça e pus o travesseiro debaixo da cabeça e apertei a cabeça contra a parede e apertei ainda mais a cabeça contra a parede e apertei tanto a cabeça contra a parede que ela doeu e então virei de costas outra vez e enfiei as mãos nos bolsos coleí os braços ao corpo juntei as pernas abri os olhos e estava de novo olhando através da vidraça as roseiras frágeis e assustadas fustigadas pelo vento que zunia lá fora e nas venezianas de meu quarto.¹⁹⁹

“À Luz do Lampião”

Três contos, em especial, são representativos das idéias até agora expostas, seja acerca da história da morte, seja em relação ao riso associado à morte. São eles: “Françoise”, “Velório” e “À Luz do Lampião”.

O conto gira em torno de uma reunião familiar, em que também estão presentes alguns amigos dos donos da casa, que fica numa fazenda. Enquanto aguardam pela preparação do jantar, conversam, contando casos de acidentes ocorridos nas proximidades da fazenda. A narração de casos perpetua uma tradição antiga, da qual se origina o conto oral, que se desenvolveu, originando o conto escrito. A reunião familiar, incluindo também outras

¹⁹⁹ Luiz Vilela. “Eu estava ali deitado”, in: _____. *No bar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 15.

peças conhecidas, que contam e ouvem casos, iluminados pela luz do lampião, lembra o surgimento do conto de tradição oral, que era uma narrativa transmitida através de gerações, entre pessoas reunidas ao redor do fogo, segundo afirmam os historiadores do conto.

As personagens vão sendo apresentadas conforme o desenvolvimento da conversa. Simultaneamente, procede-se à descrição do espaço da casa, de acordo com a disposição das personagens no cenário. Dá-se, aí, o enfoque do aspecto visual do espaço, que é reforçada pela coloração, em que predomina um contraste entre claridade e escuridão. A luz do lampião dá ao rosto de Eurico, gerente da fazenda e dono da casa, uma coloração avermelhada. Da mesma forma, o aspecto físico do interior da casa é apresentado conforme se visualiza o local em que estão acomodadas as personagens:

O velho olhou ao redor e foi sentar-se no comprido banco de madeira, encostado à parede de pau-a-pique da varanda, onde os dois irmãos estavam: o mais novo chegou-se um pouco para o lado – simples gesto de delicadeza, já que havia ali bastante espaço.²⁰⁰

Aliado ao “simples gesto de delicadeza”, nota-se também que as personagens sorriem, demonstrando cordialidade. O cumprimento de João Tomás, o “velho”, ao chegar, é acompanhado de um toque no chapéu. Prosseguindo com a descrição do local, que se dá ao mesmo tempo em que surgem as personagens, percebem-se as demonstrações de cordialidade, expressas por meio de sorrisos:

O irmão mais velho, que era o administrador da fazenda, trocou um sorriso com Zé Cuité, um empregado, que estava numa cadeira afastada da mesa. Eurico, o gerente da fazenda e dono da casa, percebeu o sorriso dos dois e, meio sorrindo também, olhou para o velho.²⁰¹

²⁰⁰ Luiz Vilela, “À Luz do Lampião”, in: *Chuva e Outros Contos*, p.91..

²⁰¹ Idem, p. 91.

Os sorrisos, captados pelo narrador como simples detalhes desprezíveis, aparentemente desprezíveis, na verdade sugerem um cuidado pormenorizado, por parte do contista, na criação da narrativa, pois, como já foi referido anteriormente, esses gestos representam não apenas ações fortuitas, mas revelam o interior das personagens. O sorriso, no caso, pode representar um sentimento de amizade, bem como de vergonha, ou descontração. Como diz Lubbock, uma história dramática não é apenas cênica, pois também se limita ao que os olhos vêem e os ouvidos vêem. O que Lubbock denomina de drama rígido, em que predomina o diálogo, não há admissão do leitor na mente privada das personagens. Seus pensamentos e motivos são transmudados em ação. Lubbock considera este tipo de construção a forma mais acabada que a ficção pode assumir.²⁰²

Assim, o narrador, como uma câmara cinematográfica, que vai focalizando personagem por personagem, também acaba mostrando o local em que se encontram.

*A mulher de Eurico tinha parado à porta da cozinha. A cozinha ficava um pouco acima do nível do solo. A mulher estava de lado, segurando uma vasilha, entre a claridade do lampião e a luz mais fraca de uma lamparina lá dentro. Ela sorria.*²⁰³

A intervenção do narrador também é importante, em pequenos trechos, nos quais se faz necessária a apresentação das personagens, ou para informar o leitor de algum aspecto importante, imperceptível por meio do mero diálogo:

*- João Tomás! – falou alto, porque o velho era meio surdo: - Nós estávamos falando aqui do caso do avião!*²⁰⁴

²⁰² P. Lubbock, *op. cit.*, p. 156.

²⁰³ “À Luz do Lampião”, p. 92.

²⁰⁴ *Idem*, p. 92.

O narrador informa o leitor a respeito da surdez do velho, reforçando o aspecto ao mostrar Eurico falando alto. Entretanto, é mais forte o recurso de mostrar as reações das personagens, por meio de suas manifestações externas:

- *Avião?... – o velho ergueu as sobrancelhas, virando um pouco a cabeça: escutava melhor de um lado.*
- *Aquele avião que passou aqui! O do desastre!*
- *Ah... – o velho sorriu, e depois baixou os olhos com vergonha.*²⁰⁵

No decorrer da conversa, os sorrisos vão se misturando às feições mais sérias, mostrando um sentimento de perplexidade diante dos acontecimentos comentados.

- *O senhor pensou que era paturi? – perguntou Eurico meio sério, meio rindo.*
- *Eu pensei, uai – disse o velho, rindo suavemente. - Eu vi aquele negócio lá no céu, andando pra toda banda e fazendo proeza; aí eu pensei que era paturi...*
- *Os outros todos riram, dessa vez abertamente.*²⁰⁶

Os relatos não são nada agradáveis, pois narram tragédias ocorridas com pessoas atingidas pela queda do avião.²⁰⁷ Os participantes da conversa têm consciência da gravidade do acidente. Primeiro, contam o caso do pedreiro que fora derrubado de uma construção, segundo eles, “só com o barulho”.

²⁰⁵ Idem, p. 92.

²⁰⁶ Idem, p. 92.

²⁰⁷ José L. de S. Maranhão, como Ariès, verifica o deslocamento do tabu da sexualidade, que passa a ser então a morte, tomando como exemplo a popularidade dos filmes de terror e o culto da violência nas produções cinematográficas. Acrescenta que a “pornografia da morte” causa excitação. Além disso, constata que muitos médicos e enfermeiros escolheram essas profissões para conhecerem a fundo suas próprias ansiedades e sentimentos acima da média a respeito da morte. Destaca a “atitude contrafóbica”, frente ao fenômeno da morte, que provoca um medo muito intenso, ao qual algumas pessoas reagem defensivamente, aproximando-se dele com uma curiosidade mórbida.

- É – disse Zé; - é fato. O sujeito esta lá, hospitalizado, em estado grave. É um pedreiro; ele estava num desses andaimes, e aí o avião passou com aquele barulho, e ele caiu lá de cima. É um prédio alto, não sei quanto [sic] andares.²⁰⁸

Enquanto contam detalhes do acidente, as personagens demonstram estar aterrorizadas, sobretudo a mulher, que entra e sai da cozinha, onde prepara o jantar, para ouvir melhor a conversa, e o velho, que nem mesmo ouve, absorto em seus pensamentos.

*- Tinha mesmo – falou a mulher, aparecendo de novo na porta. – Ele vinha lá de cima, mas vinha que vinha reto, e quando chegava quase no rio, levantava de novo. Eu ficava arrepiada; Nossa Senhora...
- Dava mesmo pra pensar que era paturi... – Eurico falou, olhando para o velho, que se mantinha alheio à conversa, de braços cruzados e olhos no chão, recolhido em seus pensamentos.²⁰⁹*

Após o momento de terror, a conversa muda de tom, quando a perplexidade passa a se misturar à zombaria²¹⁰. O riso estaria associado, então, a uma tentativa de suplantar o terror causado pela conversa. Assim, as personagens passam a tratar as histórias contadas como se fossem piadas.

*-Diz que a cabeça dele também foi parar longe – falou a mulher, lá da porta.
- Foi – confirmou Zé; - ela foi parar num cerrado. Só acharam ela três dias depois: já estava tudo comido de formiga.
-Formiga cabeçuda?... – perguntou o irmão mais novo.*

²⁰⁸ Idem, p. 93.

²⁰⁹ Idem, p. 95.

²¹⁰ Para Freud, o humor permite atingir o prazer, suplantando a dor ou qualquer mal, psíquico ou moral. O humor impede o desencadeamento do afeto penoso, permite economizar um desgaste afetivo, e é nisso que reside o prazer que ele propicia. “O prazer do humor nasce então, não saberíamos dizer de outra forma, à custa do desencadear de desespero que não se produziu; ele resulta da economia de um desgaste afetivo.” O humor é, assim, um processo de defesa que impede o desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor. A pessoa que ri se poupa, de alguma forma, e ela ri por isso, ao passo que ao homem triste se enfraquece. Segundo Minois, essas conclusões coincidem, em parte, com recentes estudos psicofisiológicos sobre o caráter benéfico do riso sobre a saúde.

- Diz que ele ainda estava com o cigarro na boca – falou a mulher.²¹¹

O escarnecimento continua com o comentário de que se realizara o enterro da cabeça.

- “A família de fulano de tal convida os parentes e as pessoas amigos desta cidade para acompanharem o sepultamento de sua cabeça hoje às...” – continuou o irmão mais novo, diante da cara de riso dos outros.²¹²

A mulher, que já havia se mostrado envergonhada quando os outros zombaram dela, por ter falado sobre o cigarro, ainda uma vez mostra-se horrorizada com a piada feita pelo rapaz.

- Minha Santa Maria... – disse a mulher, desaparecendo outra vez.

Ao contarem o caso do acidente de automóvel, em que morrera uma família inteira, surge novamente uma curiosidade mórbida, um terror que causa prazer. O medo se faz presente, então na descrição da paisagem da fazenda, ao término do conto.

O velho fumava, olhando para a luz do lampião, que projetava sombras nas paredes da varanda. Ao redor da casa a noite se estendia silenciosa e vasta sob o céu escuro de agosto. Havia no ar um cheiro acre de capim seco.

A atmosfera de medo e escuridão, do início do conto, é retomada, por meio de aspectos visuais, como a luz do lampião, as sombras projetadas na parede, e a escuridão da noite. Tal escuridão do céu associa-se ao cheiro acre de capim seco, ambos evocadores de uma atmosfera de morte.

²¹¹ Idem, p. 95.

²¹² Idem, p. 96.

Terminada a narração de casos, a perplexidade toma conta das pessoas, que jantam silenciosas.

*A mulher veio da cozinha com um forro e arrumou a mesa, observada pelos homens, que estavam agora em silêncio. E em silêncio eles continuaram, mesmo depois de sentarem-se à mesa e começarem a comer.*²¹³

“Françoise”

O conto “Françoise” é narrado a partir do ponto de vista do protagonista, que espera pelo ônibus numa rodoviária. O narrador-observador alude à sua falta de perspicácia, logo no início do conto, referindo-se à limitação da visão que possui, já que tem acesso apenas à aparência das coisas. Essa limitação é comum nos contos de Vilela. Neste, em particular, o leitor vai sendo apresentado apenas aos fatos presenciados pelo narrador, à medida que vão acontecendo, embora seja uma história contada, acontecida, como comenta Hélio Pólvora. Em “Françoise”, o narrador em primeira pessoa é participante do conto, porém relata apenas o que vê, ou o que intui a partir da observação dos gestos, falas e movimentos das personagens, sem perscrutar o seu interior. Age como se fosse uma câmera, que mostra ao leitor aquilo que vê.

[...] Assim, quando veio se aproximando um rapaz simpático, sem malas e sem ar de viajante também, sorri ligeiramente por dentro, contente com minha perspicácia de observador. Mas a moça, que estava parada a poucos

²¹³ Idem, p. 101.

*passos de mim, olhando um ônibus que acabara de chegar, não se moveu – e o rapaz passou direto. Genial minha perspicácia.*²¹⁴

Neste conto, também se verifica o recurso bem empregado pelo contista, de fazer as intenções das personagens transmitirem-se por meio das ações. Sorrisos, olhares e momentos de silêncio são significativos.

*Ela veio devagar, jogando um pouco os pés como se brincasse com eles, parecendo querer e não querer se aproximar de mim. Perguntou se podia sentar-se ali. Eu disse que sim, “claro”.*²¹⁵

Os motivos utilizados no conto convergem todos para criar um mesmo efeito. Assim, é referido o nome da cidade “Lindóia”, bem como a canção de mesmo nome, sendo que esta fornece um aspecto auditivo, musical, ao conto. Lindóia remete, ainda, ao poema “A morte de Lindóia”.

O narrador vai conhecendo a história de Françoise durante a conversa, na qual ela relata que sua mãe, bem como seu pai, já morreram, e que só resta um irmão, Beto, e um tio, de parentes. A garota Françoise revela, aos poucos, ter um forte poder de imaginação. Quer compartilhar seus delírios imaginativos com o narrador. Comenta que sabe identificar o sexo das frutas, entre macho e fêmea.

*Se você tivesse uma fruta aqui, eu ia te perguntar para ver se você também tem imaginação. Meu tio acha que isso é bobo. Ele acha que eu e o Beto somos uns bobos. Ele diz que tem pena de nós.*²¹⁶

Apenas ao final do conto, o narrador-protagonista descobre que toda a história relatada por Françoise não passa de lembrança do irmão Beto, que na

²¹⁴ “Françoise”, in: Luiz Vilela. *Tarde da Noite*. São Paulo: Ática, 1999, p. 78.

²¹⁵ Idem, p. 79.

²¹⁶ “Françoise”, p. 83.

verdade já morrerá. A garota não aceita a morte do irmão, e por isso inventa a história de que ele está vivo, e que apenas está viajando, e vai voltar. A história é revelada pelo tio da moça.

“Morreu há quase um ano já. Um desastre. Ela ficou abalada, Françoise. Os nervos. Ficou meio perturbada. No começo foi muito pior, eu não sabia o que fazer com ela, como fazer. Mas depois ela mesma foi melhorando sozinha, por si mesma. Ela inventou essa história de que ele está viajando – ela falou sobre isso? Ela mesma que inventou e acredita que é verdade. Não é admirável? Eu deixei. Foi assim que ela melhorou. Hoje ela já está boa; quer dizer: está assim, mas acho que não demora a acabar de ficar boa. Vai assim aos poucos.”²¹⁷

Neste conto, a imaginação preenche o vazio deixado pela perda do irmão, e ao mesmo tempo, revela-se a recusa da idéia de morte, o que causa sérios transtornos psíquicos.²¹⁸

“Velório”

²¹⁷ Idem, p. 89.

²¹⁸ O conto ilustra um ponto crucial da dinâmica da supressão do luto na contemporaneidade, estudado por Geoffrey Gorer, que consiste no alerta para as conseqüências funestas da recusa do luto. Durante esse período, o enlutado “tem mais necessidade da assistência da sociedade do que em qualquer outro momento de sua vida, desde sua infância e primeira juventude, e, entretanto, é agora que nossa sociedade retira-lhe qualquer tipo de ajuda e recusa-lhe sua assistência. O preço dessa falta, em termos de miséria, solidão, desespero e morbidez, é muito elevado. A proibição do luto leva o sobrevivente a aturdir-se com o trabalho ou, ao contrário, a atingir o limite da loucura, a fingir que vive na companhia do defunto, como se este ainda estivesse presente ou, ainda, a colocar-se em seu lugar, a imitar seus gestos, palavras e manias e, por vezes, em plena neurose, a simular os sintomas da doença que o matou. [...] A indulgência da sociedade aparece de modo surpreendente numa novela de Mark Twain em que todos os amigos do defunto aceitam, complacentes, alimentar a ilusão da viúva que não aceitou a morte e, a cada aniversário, imagina e representa o impossível retorno. No contexto atual, os homens se recusam a representar uma comédia tão doentia. Onde os rudes heróis de Mark Twain testemunhavam ternura e indulgência, a sociedade moderna não vê senão morbidez constrangedora e vergonhosa, ou doença mental a ser tratada. Perguntamo-nos então, assim como Gorer, se uma grande parte da patologia social de hoje não teria sua origem na expulsão da morte da vida quotidiana, com a interdição do luto e do direito de chorar os mortos.”

No conto “Velório”, apresentam-se algumas características dos rituais funerários na sociedade brasileira. Amigos do recém falecido Valico reúnem-se para o velório, ajudando nas providências a serem tomadas para o enterro. O tom de pilhéria é utilizado no conto, dando um ar irreverente ao momento que deveria ser solene. Mesmo no momento em que os amigos tentam ser respeitosos com a memória de Valico, acabam se excedendo, pelo uso de uma linguagem obscena. O velório torna-se uma espécie de reunião informal, em que os amigos comem, bebem, jogam cartas, enquanto esperam pelo enterro, adiado para a manhã seguinte, devido ao atraso na entrega do caixão. O narrador, um dos protagonistas, vai apresentado a história a partir do seu ponto de vista. Aos poucos, com a demora do caixão, os amigos vão revelando pouca preocupação com Valico. Apenas cumprem uma obrigação de estarem presentes no velório.

- E agora? – falou Bastião.

- Agora? – falou Lolô. – Agora é ir embora e o enterro que se dane, pra mim já basta!

- Ele virou as costas e foi mesmo embora, ninguém tentou segurá-lo, afinal era aquilo que todo mundo ali estava com vontade de fazer.²¹⁹

As personagens não atribuem à morte um valor significativo.

[...] Deixamos ele lá roncando e fomos pra copa. Já eram dez horas, ninguém mais aparecia, e trancamos a porta da sala. Pra não verem que tinha gente apagamos a luz da sala, e Nassim e o morto ficaram lá no escuro, cada um dormindo um sono diferente.²²⁰

O dia do velório passa a ser um dia comum, igual aos outros, e por isso busca-se diversão e bebida.

²¹⁹ Luiz Vilela. “Velório”, in: _____. *Tremor de Terra*. São Paulo: Ática, 1980, p. 67.

²²⁰ Idem, *ibidem*, p. 69.

- *Manda brasa aí – falou penca. – O papaizinho aqui está com sede e com fome.*

- *Será que não tem importância? – falei.*

Penca:

- *Importância por quê? Diabo, a gente está fazendo favor e ainda é obrigado a passar fome? Nada disso, traz aí.*²²¹

Os amigos acabam pegando no sono, de tão bêbados, e perdem a hora do enterro, que ocorrera sem eles. A bebedeira, da qual participam os amigos, representa a neutralização do funeral, que deveria ser a razão da reunião. O comparecimento ao velório indica apenas o cumprimento de uma obrigação, e a ajuda que os amigos oferecem é considerada um favor, pelo qual esperam reconhecimento. O luto não é praticado, portanto, já que os rapazes preferem se divertir, em vez de se solidarizar com a família de Valico, ou tentar, por ocasião da morte, refletir sobre as próprias vidas.

²²¹ Idem, ibidem, p. 70.

Conclusão

O estudo da questão da morte na contemporaneidade torna-se fundamental para se compreender a sociedade atual. A morte foi, desde sempre, o fator indispensável para se vislumbrar a real dimensão do ser humano. A obra literária, como crônica do tempo atual, tem mostrado uma face importante da modernidade, antes dos estudos sociológicos ou históricos. A literatura, então, revela-se, mais uma vez, ser o instrumento de conhecimento, de reflexão primordial do ser humano, mais verdadeiro que qualquer tipo de estudo científico. Esta, afinal, é a função da literatura, ensinar aos homens aquilo que nenhuma ciência é capaz, pois só ela revela o ser humano em sua essência.

Fábio Lucas lembra que a obra de arte exerce uma função de instrumento de conhecimento, de aprofundamento no mundo real. “Ela não constitui um epifenômeno, mas um processo formador com efeito direto sobre a psicologia individual e sobre a organização social. Cria nova visão do mundo, do mesmo modo como a crítica é capaz de criar uma visão particular da obra”.²²²

*A êsse respeito, cremos que a principal tarefa do crítico na sociedade contemporânea consiste em cooperar para o restabelecimento do Humanismo que compense os fatores de desagregação social e de alienação pessoal. O crítico fixa um padrão de gosto, ao ligar a opinião pública à obra de arte. Apresenta-se como mediador do refinamento estético. Torna-se criador ao liberar determinada estrutura da obra, mostra-se como artífice da metalinguagem. Está em condições de refundir os elos quebrados entre a criação e o conhecimento, a arte e a ciência, o mito e o conceito. Desde Aristóteles tem sido notado que os maiores críticos têm seu trabalho como parte de uma articulada visão do mundo.*²²³

²²² Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 15.

²²³ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 15.

Dessa forma, importantes obras para o conhecimento da situação da sociedade moderna são, entre outras, as aqui comentadas *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, e *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi. Como foi exposto, essas obras apresentam um caráter profético, anunciando o que viria a acontecer e se exacerbar na sociedade contemporânea, em sua crescente desumanização, e conseqüente recalçamento da morte, já que o ser humano passa a ser coisificado.

Entre os brasileiros, foram destacados, entre outros autores, Érico Veríssimo, em sua crônica de viagem *A Volta do Gato Preto* e Rodrigo de Melo Franco, com seu livro de contos intitulado *Velórios*. São obras que trazem uma visão tipicamente brasileira do ritual funerário. A dissertação centra-se, entretanto, nos contos de Luiz Vilela, que se relacionam com o fenômeno da morte na contemporaneidade. Torna-se importante o estudo da representação da morte por um escritor moderno, realista, por este apresentar aspectos peculiares à nossa sociedade atual, traçando uma espécie de diagnóstico da morte na contemporaneidade brasileira. Com uma proliferação de escritores na atualidade, em sua maioria de caráter comercial e de baixa qualidade, verifica-se um valor na obra de Luiz Vilela, por este apresentar temas relevantes em seus contos.

Segundo Fábio Lucas, após as últimas ressonâncias do Modernismo, sucedem-se gerações e gerações de escritores, procurando fixar um novo marco na literatura brasileira.

*O relativismo estético do Modernismo talvez tenha retirado aos jovens o que combater e superar. As inovações são escassas, o gosto pela literatura caiu de certa forma, ou não acompanha a evolução observada em outros campos do pensamento. Nada de novo excita o ambiente em termos coletivos, dir-se-ia que vivemos uma fase de estagnação intelectual.*²²⁴

²²⁴ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 34.

*Enquanto procura encontrar o caminho de suas manifestações autônomas, a cultura brasileira não se tem desligado das influências internacionais, nesta época eletrônica e espacial das comunicações instantâneas, da mas media e do temor da catástrofe final.*²²⁵

As questões levantadas por Fábio Lucas são de importância capital para a compreensão da má qualidade das obras escritas pelos autores atuais. No caso de Luiz Vilela, cuja obra predominou durante as décadas de 70 e 80, revela uma queda de qualidade nas obras mais recentes, talvez pelo fato de escrever romances comerciais. Mas a sua obra anterior apresenta riqueza temática, numa reflexão filosófica que seduz o leitor mais exigente.

Infelizmente, são poucos os bons autores, atualmente. Em sua maioria, preocupam-se apenas com o aspecto estético, mas são vazios em seus temas, e não têm valor reflexivo. Mas a função da literatura e da arte deve ser resgatada, a partir da elaboração de obras que permitam a reflexão, a análise da sociedade, como bem comenta Anatol Rosenfeld, citando Thomas Mann. Para que haja integração entre o artista e a sociedade, o primeiro deve retomar o desejo de interferir nos rumos da segunda.

*Não se afastem da sociedade; o lugar do intelectual não é em Pasárgada; integrem-se no coletivo – Thomas Mann parece perguntar, cento e vinte anos mais tarde ao seu venerado mestre: Integrar sim, mas em que sociedade? Nesta sociedade conflagrada por guerras, produtora em série de alienados? Nesta sociedade em decadência, fragmentada e anormal, que parece ser a pista de loucos?*²²⁶

Anatol Rosenfeld cita uma passagem do *Fausto*, segundo o crítico, compositor genial, que, antes de sucumbir à loucura, exclama:

²²⁵ Fábio Lucas. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 46.

²²⁶ Anatol Rosenfeld. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 27.

*A arte deve ser salva, salva de seu isolamento solene – salva de sua companhia solitária com uma elite cultivada chamada público, elite que logo também deixará de existir, sim, que já não existe, de modo que a arte ficará completamente só, sozinha para agonizar, a não ser que encontre o caminho para o povo, isto é, para os homens.*²²⁷

Anatol Rosenfeld comenta a novela *Morte em Veneza*, na qual se faz, segundo ele, uma crítica à posição do intelectual:

*É evidente que Thomas Mann se identifica até certo ponto com o autor da sua novela, analisando assim e dando-se conta da sua própria posição e da perigosa posição do intelectual na nossa sociedade, mas particularmente do intelectual alemão que vive enclausurado no laboratório real ou irreal das suas pesquisas e dos seus pensamentos, sem contato com a vida e sem possibilidade de influir nos destinos do seu país. Tipo de intelectual que, entregue às suas tarefas transcendentais, se esquece do século. O resultado é morte, morte de ambos os lados: morte em Veneza e morte na contemplação mística das idéias platônicas; de outro lado, dissolução de uma sociedade totalmente entregue à gravitação oca do poder, totalmente esvaziada de valores espirituais.*²²⁸

Segundo Octavio Paz, os males que afligem as sociedades modernas são políticos e econômicos, mas também morais e espirituais.

A reforma política e social das democracias liberais capitalistas deve ser acompanhada de uma reforma não menos urgente do pensamento contemporâneo. Kant fez a crítica da razão pura e da razão prática; precisamos hoje de outro Kant que faça a crítica da razão científica. [...] O diálogo entre a ciência, a filosofia e a poesia poderia ser o prelúdio da reconstrução da unidade da cultura e também da ressurreição do

²²⁷ Thomas Mann. *Fausto*. Citação de Anatol Rosenfeld. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 27.

²²⁸ Anatol Rosenfeld. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 24.

Anatol Rosenfeld comenta a questão da alienação: *De outro lado, a alienação, o individualismo extremo, o escapismo romântico, a divagação ao excesso, a entrega a uma meditação sem eira nem beira, o jogo estético sem responsabilidade, a desligação do tempo ocidental em que cada minuto tem sessenta segundos. Representativo para essa atitude parece-lhe um vício muito alemão, muito caro também a ele mesmo: a embriaguez da música e a dissolução no doce Nirvana do comércio puramente espiritual e estético. [...] Os grandes símbolos para esse mundo do excesso, da irresponsabilidade e do quietismo teórico ou estético são a doença e a morte.* *Op. Cit.*, pp. 22-23.

*indivíduo, que tem sido a pedra de fundação e o manancial de nossa civilização.*²²⁹

Portanto, para Paz, a literatura deve recuperar a capacidade de inventar utopias, pois somente dessa forma é que será possível transformas as sociedades.

*A utopia é a outra cara da crítica e só uma idade crítica pode ser inventora de utopias: o buraco deixado pelas demolições do espírito crítico é sempre ocupado pelas construções utópicas. As utopias são os sonhos da razão. Sonhos ativos que se transformam em revoluções e reformas. A proeminência das utopias é outro traço original e característico da Idade Moderna.*²³⁰

Deve-se, também, à crítica universitária a responsabilidade de avaliar as obras literárias, mas primando pela escolha de seus temas, que devem ter importância para a sociedade.

*O recente auge da indústria universitária da crítica converteu os modestos morros de lixo deixados pela literatura em verdadeiros himalaia de dejetos.*²³¹

Concluindo, a ficção de Luiz Vilela corresponde, em grande parte, à transposição de recursos formais utilizados pelos escritores norte-americanos, em especial Ernest Hemingway e Mark Twain. Os temas são brasileiros, na medida em que retratam o Brasil no momento pós-1964, cujo povo perde seus valores e sua identidade, configurando a “literatura da derrota”. O tema da morte, já distanciado do imaginário das pessoas, é apresentado ao leitor de Vilela em flagrantes crus e cruéis da realidade. A sociedade está refletida

²²⁹ Octavio Paz. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001, p. 179.

²³⁰ Octavio Paz. *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 36.

²³¹ Octavio Paz. *A Outra Voz*. São Paulo; Siciliano, 1993, p.85.

como num espelho. As pessoas nem notam, mas sentem prazer em olhar os destroços de acidentes nas estradas, causando até tumulto e congestionamento. O recalçamento da morte permite que sejam egoístas e individualistas, não se importando com cruéis injustiças que fazem a outros. Não é o conhecimento da morte que provoca o mal, mas o seu desconhecimento ou a sua negação.

Bibliografia

De Luiz Vilela

Tremor de Terra. 7. ed. São Paulo: Ática, 1980.

No Bar. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

Tarde da Noite. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

Os Novos. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

O Fim de Tudo. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973.

Lindas Pernas. São Paulo: Livraria Cultura, 1979.

O Inferno é Aqui Mesmo. 2.ed. São Paulo: Ática, 1979.

O Choro no Travesseiro. 9. ed. São Paulo: Atual, 1994.

Entre Amigos. São Paulo: Ática, 1983.

Graça. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Te Amo Sobre Todas as Coisas. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

A Cabeça. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Coletâneas de contos

Os Melhores Contos. 2. ed. São Paulo: Global, 1997.

O Violino e Outros Contos. São Paulo: Ática, 2000.

Contos. 2. ed. São Paulo: Nankin editorial, 2001.

Histórias de Família. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

Chuva e Outros Contos. São Paulo: Editora do Brasil, 2001.

Boa de Garfo e Outros Contos. São Paulo: Saraiva, 2000.

Contos da Infância e da Adolescência. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

Uma Seleção de Contos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

Sete Histórias. São Paulo: Global, 2000.

Sobre Luiz Vilela

ASSIS BRASIL, Francisco de. *A Nova Literatura. v. III – O Conto*. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília: INL, 1973.

FRANCO, Renato. “Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70”, in: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

LINHARES, Temístocles. *22 Diálogos Sobre o Conto Brasileiro Atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O Diálogo da Compaixão na Obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

MARTINS, Wilson. “Música de câmara”. Prefácio a VILELA, Luiz. *Os Melhores Contos de Luiz Vilela*. São Paulo: Global, 1997.

MASSI, Augusto. “O demônio do deslocamento”. Prefácio a VILELA, Luiz. *Histórias de Família*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Luiz Vilela, contista”. Prefácio a VILELA, Luiz. *Contos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

PÓLVORA, Hélio. “Luiz Vilela”, in: _____. *A Força da Ficção*. Petrópolis, Vozes, 1971.

RAMA, Angel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Maria Luiza. “Confissão em contraponto”, in: _____. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Forense–Universitária, 1974.

RESENDE, Vânia Maria. “O sadismo na infância”, in: _____. *O Menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Teoria e História Literária

ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. “A Poética do Espaço”, in: *Os Pensadores: Henri Bergson e Gaston Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BONHEIM, Helmut. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. New Hampshire: Boydell & Brewer Ltd., 1982.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Viviana *et alii*. *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O Universo do Romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, s. d.

CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A Queiroz, 2000.

_____. *et alii*. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *et alii*. *A Crônica: O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *Hemingway: Tempo, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

_____. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

CHKLOVSKI, V. *et alii*. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1976.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao Estudo Crítico da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1994.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1988.

- GUIMARÃES, Airton *et alii*. *Contos da Terra do Conto*. Apres. Nádía Battella Gotlib. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- HOUAISS, Antonio. *Crítica Avulsa*. Salvador: Universidade da Bahia, 1960.
- JAFFE, Adrian H.; SCOTT, Virgil. *Studies in the Short Story*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- JIMENEZ, Marc. *Para Ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.
- LIMA, Herman. *Variações Sobre o Conto*. Rio de Janeiro: MEC – Serviço de Documentação, 1952.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *O Conto*. Salvador: Livraria Progresso / Universidade da Bahia, 1958.
- LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Ed. da Univ. de São Paulo, 1976.
- LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- _____. *Crepúsculo dos Símbolos: Reflexões sobre o Livro no Brasil*. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- _____. *Horizontes da Crítica*. Movimento-Perspectiva, 1965.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- MENDILLOW, Adam Abraham. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- _____. *A Criação Literária; Prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.
- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. *A Outra Voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 4. ed., 2001.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. Série Debates, v. 259. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo Fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1975.
- ROTKER, Susana. *La Invención de la Crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

VILLON, François. *Poemas de François Villon*. Edição Bilíngüe, com tradução para o português de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René; WARREN, Austin. 5. ed. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Publicações Europa-América, s. d.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global, 1998.

Morte e Riso

ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *História da Morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

BURGESS, Anthony. *Ernest Hemingway*. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EPICTETO. *Máximas e Reflexões*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s. d.

- ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos*, seguido de, *Envelhecer e Morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio; Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, s. d.
- MANNONI, Maud. *O Nomeável e o Inominável: A Última Palavra da Vida*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é Morte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARTINS, José de Souza. *A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mem-Martins: Publicações Europa-América, s.d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Obras Literárias em Torno da Morte

- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Velórios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

TOLSTOI, Leon. *A Morte de Ivan Ilitch*. Trad. Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Trad. Herbert Caro. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Morte em Veneza*.

VERÍSSIMO, Érico. *A Volta do Gato Preto*. Porto Alegre: Globo, 1948.

Outros

HEMINGWAY, Ernest. *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Finca Vigia ed., 1991.

_____. *A Farewell to Arms*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin books, 1935.

TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York, Penguin Books, 1994.

_____. *Aventuras de Tom Sawyer*. Texto em português de Carlos Heitor Cony. Ilustrações de Teixeira Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

_____. *Aventuras de Huck (Huckleberry Finn)*. Texto de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.