

THIAGO FAGUNDES SILVA

INADEQUADOS E INCOMUNICÁVEIS:
Um passeio pelas ruínas da modernidade nos contos de
Luiz Vilela

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS

Maio de 2015

THIAGO FAGUNDES SILVA

**INADEQUADOS E INCOMUNICÁVEIS:
Um passeio pelas ruínas da modernidade nos contos de
Luiz Vilela**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade
Orientadora: Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio de 2015**

S586i Silva, Thiago Fagundes.
Inadequados e incommunicáveis [manuscrito] : um passeio pelas ruínas da modernidade nos contos de Luiz Vilela / Thiago Fagundes Silva. – Montes Claros, 2015.
123 f.

Bibliografia: f. 119-123.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. Luiz Vilela – 1942. 4. Conto. 5. Inadequação. 6. Incomunicabilidade. I. Santos, Rita de Cássia Silva Dionísio. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título: Um passeio pelas ruínas da modernidade nos contos de Luiz Vilela.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **“INADEQUADOS E INCOMINICÁVEIS: Um passeio pelas ruínas da modernidade nos contos de Luiz Vilela”**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **THIAGO FAGUNDES SILVA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Silva Dionísio Santos – (Unimontes)

Prof.^a Dr.^a Telma Borges da Silva – (Unimontes)

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues – (UFMS)

Professor. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Montes Claros, 17 de junho de 2015.

Aos raros por aí perdidos.

AGRADECIMENTOS

Ao Cristo vivo nos evangelhos, cuja mão tem amparado meu passo hesitante.

Aos meus pais Ronilda e José Carlos, pelo amor que formou meu caráter.

Agradeço à minha família, minha esposa Flávia e nossos gatos Borbinha, Boquinha e Fumaça; à Flávia, pelo companheirismo e pela funda conexão que tem perdurado e irá perdurar; e aos gatos, por ficarem sendo gatos, elegantes e preguiçosos.

Agradeço à Professora Dr.^a Rita de Cássia, que me orientou e teve paciência com meu jeito de me colocar neste projeto.

Ao Professor Dr. Anelito, sempre uma referência, e à Professora Dr.^a Telma, por suas cuidadosas leituras deste trabalho.

Ao Professor Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, pela solicitude em ter se deslocado de tão longe para dialogar comigo e com o meu trabalho acerca dessa nossa paixão em comum, os contos de Luiz Vilela.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que subsidiou esta pesquisa.

O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro-velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que-ninguém-descobre-a-causa, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gângsteres, seus gângsteres ministros, seus partidos de esquerda fascistas, suas mulheres navios-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, anti-cuba, seus capachos do PC, seus bidês de direita, seus cérebros de água choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estética, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seus jardinzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheios de latas de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas de desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero.

Roberto Piva

RESUMO

Luiz Vilela, ainda que tenha se dedicado a outros gêneros, como o romance e a novela, é comumente apontado pela crítica literária como grande expressão do conto brasileiro contemporâneo. Esta dissertação se propôs à análise de sua contística a partir de narrativas selecionadas dos volumes *A cabeça* (2002), *O fim de tudo* (1973), *Tarde da Noite* (1970), *No Bar* (1968) e *Tremor de Terra* (1967). Por meio do método teórico-bibliográfico de análise de textos, intencionamos discutir a verve contística do escritor mineiro em interface com a Teoria do Conto e com a tradição do conto brasileiro, assim como buscamos situar a obra do autor na cena literária da qual emerge, discutindo consistências pós-modernistas de sua produção literária em face desse cenário. Discutimos, também, as temáticas da crítica do progresso, da inadequação do sujeito aos mecanismos niveladores civilizatórios e da incomunicabilidade da experiência humana, questões que acreditamos serem centrais para a compreensão da contística de Vilela. Encontramos, como resultado dessas inquietações, o tensionamento do discurso da modernidade, que se compreende como projeto racionalista utópico calcado na professada fé na ciência e na técnica, bem como, vislumbramos um horizonte pós-utópico que se afirma por sobre as ruínas desse projeto iluminista para o mundo. Essas ruínas, acreditamos, estão representadas no espaço ficcional dos contos do escritor mineiro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade, Luiz Vilela; Conto; Inadequação e Incomunicabilidade.

ABSTRACT

Although he has been dedicated to other genres such as the novel, literary critics commonly note Luiz Vilela as great expression of contemporary Brazilian tale. This dissertation proposed to analysis his poetic of short stories from selected narratives of volumes *A cabeça* (2002), *O fim de tudo* (1973) *Tarde da noite* (1970), *No Bar* (1968) and *Tremor de terra* (1967). Through the theoretical and bibliographic method of analysis of texts, we intend to discuss the verve of this short stories writer in interface with the A Theory of the Short Story and the tradition of Brazilian tale. As we seek to situate the work of the author in the literary scene from which emerges, discussing postmodernist's consistency of his literary production in the face of this scenario. We also discuss the issues of critique of progress, the inadequacy of the subject to civilization leveling mechanisms and failure of communication of human experience. Issues that we believe are central to understanding the short stories of Vilela. We find, as a result of these concerns, the speech tensioning of modernity, which is understandable as a utopian rationalist project underpinned by the professed faith in science and technology. As well, we envision a post-utopian horizon that says over the ruins of this Enlightenment project to the world. These ruins, we believe, are represented in the fictional space of the tales of Luiz Vilela.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Luiz Vilela; Short Story; Inadequacy and Failure of communication.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
CAPÍTULO 1. O FIO DA HISTÓRIA: RUMO A UMA POÉTICA DO CONTO	18
1.1 O passo longo da narrativa curta: da pré-história do conto popular ao conto literário moderno	19
1.2 Poéticas do conto: escritos de Anton Tchekhov e Edgar Allan Poe.....	23
1.3 Afinal, de que se constitui o conto?.....	28
1.4 O conto na literatura brasileira	31
1.5 “Os novos” do conto brasileiro: a Geração Suplemento e o surgimento de Luiz Vilela....	35
CAPÍTULO 2. PARA ALÉM DO LIMIAR DAS UTOPIAS: O CONTO DE LUIZ VILELA	39
2.1 A vária face da contística de Luiz Vilela.....	40
2.2 Que é a Pós-modernidade?	46
2.3 O projeto literário de Luiz Vilela em interface com o cenário pós-utópico/pós-vanguardista das artes	49
2.4 “O fim de tudo”: o conto de Vilela à revelia do progresso.....	52
CAPÍTULO 3. NO REINO DAS INCOMPREENSÕES: OS INADEQUADOS	64
3.1 A opressão da fôrma: da modernidade e a incompreensão dos desviantes do seu espectro... ..	65
3.2 Civilização e mal-estar: entre renúncia e adesão, pequenas mortes e renascimentos provisórios... ..	67
3.3 Por trás dos edifícios: sorvendo o insípido da metrópole moderna... ..	74
3.4 Mais vale um Canguçu do que mil Canarinhos ou a lógica <i>desafectada</i> dos cubículos... ..	80
3.5 Apenas por uma questão de temperamento: os laços familiares e o mundo do trabalho... ..	83

CAPÍTULO 4. A SAÍDA PELA CHAMINÉ: VAZIO, SOLIDÃO E INCOMUNICABILIDADE.....	91
4.1 Da incomunicabilidade humana.....	93
4.2 A era do vazio: a desertificação do ser e do mundo.....	95
4.3 Solidão líquida: da desertificação no campo da intersubjetividade.....	100
4.4 Os pontos cegos de escuta ou a incomunicação.....	105
4.5 A rara comunicação em “Françoise”	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS	121

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Grandes literaturas, não raro, se constroem a partir da exploração de um estranhamento, de uma sensação ou intuição sobre o não pertencimento da subjetividade ao espaço social e à cultura de seu tempo. Tanto no campo da representação nas narrativas quanto na biografia de grandes escritores, o signo desse desvio se impõe com clarividente força.

Não pertencer é ser dissonância no campo harmônico das previsibilidades, é ser expressão de um não alinhamento, de um desajuste imanente. Grandes literatos, do ficcionista alemão Herman Hesse (1877-1962) nos romances *Demien* (1917) e *O lobo da Estepe* (1927), ao poeta português Fernando Pessoa (heterônimo Bernardo Soares) (1888-1935) em *O livro do desassossego* (1982), passando pelo Nobel de literatura sul-africano John Maxwell Coetzee com o seu romance *Desonra* (1999), exploraram temáticas que circulam nesse território da errância. O que poderíamos chamar, de um ponto de vista temático, de inadequação.

A ideia do inadequado pode se configurar de várias formas na literatura, alocando-se tanto no que o texto significa internamente, nas esferas temáticas do acontecimento criativo e desenhando-se nos enfrentamentos através dos quais seus personagens e vozes narrativas se inscrevem, quanto no que o texto reverbera na condição de objeto artístico significativo e inserido em um contexto cultural. Nos dois casos opera-se uma rasura no que está estabelecido como certeza; profanam-se as verdades fundamentais, heranças históricas e predeterminações culturais.

A inadequação prescindirá ou de uma atitude reativa, ou de um desencanto em relação às exterioridades culturais, aos pendores sociais. O que se coloca como inadequado é o que não está compreendido, o que não pôde ser processado e incorporado. Como tudo é linguagem, essa inadequação pode se referir também às categorias do incomunicável, do Solipsismo na comunicação. De toda maneira, esses processos subjazem a um mal-estar na cultura ou, no dizer de Sigmund Freud, de um mal-estar na civilização.

O que se opera como expressão dessa *malaise* resulta das conflagrações que se instalam entre a ordem social e as esferas do individual; dito de outra maneira, trata-se dos ajustamentos subjetivos aos mecanismos niveladores da sociedade, do capital, da família e do mundo administrado, ou seja, dos elementos que corroboram a instituição da modernidade.

Sabe-se que o processo de modernização responde pela institucionalização da máquina burocrática, pela fé absoluta da sociedade no desenvolvimento tecnocientífico, pelas

transformações conflagradas na setorização e especialização no mundo do trabalho, etc. Trata-se de um projeto racionalista para a humanidade, animado pela filosofia das luzes na afirmação do *cogito* cartesiano. No campo artístico, nesse período da modernidade sólida, as Vanguardas aliavam ideologia e revolução, promoviam militância estética, ditando palavras de ordem que, não raro, configuraram-se consonantes com os fascismos que resultaram em tragédias inestimáveis. Trata-se de um período no qual se intencionou eliminar as ambivalências, segundo o diagnóstico do sociólogo polonês Zigmunt Bauman.

Segundo a percepção de Giorgio Agamben, pertence verdadeiramente à contemporaneidade quem a ela não pode inteiramente se adequar; Sigmund Freud, por sua vez, entende nessa inadequação da individualidade às forças reguladoras do processo civilizatório uma das causas fundamentais de sua não realização. Essa temática da inadequação da individualidade aos mecanismos niveladores da civilização/modernidade é um dos vetores da leitura de Luiz Vilela que se propôs neste trabalho. Percebemos que a personagem de Luiz Vilela é perpassada pelo signo dessa inadequação, o que se traduz na sensação de mal-estar e de não pertencimento ao meio no qual se inserem, seja na família, no trabalho, na espacialidade metropolitana, etc. O que se vislumbra nessas narrativas é uma crítica loquaz das forças tentaculares de primam pelo nivelamento, pelo assujeitamento das subjetividades, categorizando-as na pulsão organizadora do mundo moderno ou silenciando-as quando não se prestam ao reparo.

Um outro ponto chave de nossa leitura se refere à incomunicação, questão que aqui se entende como um problema ontológico, mas que se agrava ao passo apressado de um mundo cada vez mais tecnocrático. A ficção de Vilela é eivada de diálogos — e esta é precisamente a tônica da reflexão crítica sobre sua obra, sua incrível capacidade de criar diálogos verossímeis — no entanto, através desses diálogos em seus textos, o que se evidencia é o olhar da literatura do escritor mineiro acerca da precariedade da comunicação nas relações humanas, relações essas estabelecidas sobre a mesma lógica da *desafecção* que se agudizou com os processos de desenraizamento da experiência comunitária, o que se dá com a modernização. Assim, na dessubstancialização ideológica do mundo que se encena num estado de coisas pós-utópico a que pôde se chamar de pós-modernidade, a ruína das personagens de Vilela acaba por se desenhar no naufrágio de seu gesto comunicante, seus personagens esbarram no muro cada vez mais agigantado da *troca impossível*. Essa questão da incomunicabilidade tem sido repensada por filósofos e literatos desde os pré-socráticos aos contemporâneos. No conto de Luiz Vilela, esse tema emerge com clarividência reveladora a partir do paradoxo da

incomunicação na era da comunicação apreensível no contexto histórico-cultural a que sua obra pertence e com o qual ela dialoga.

Luiz Vilela nasceu na cidade de Ituiutaba em Minas Gerais, em 31 de dezembro de 1942. Seu pai fora engenheiro agrônomo e sua mãe, normalista. O contato primeiro do escritor com a literatura remete a sua infância no interior de Minas Gerais e a sua casa, onde havia livros até no galinheiro, conforme o autor costuma contar em suas entrevistas. Já em Belo Horizonte, formou-se em Filosofia na antiga U.M.G, atual UFMG, cursando a faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

Durante os anos de acadêmico, publicou contos na “página dos novos” do *Suplemento Dominical do Estado de Minas* e venceu, por duas vezes, um concurso de contos do *Correio de Minas*. Aos 21, junto com outros escritores estreados, criou a revista *Estória*, só de contos, e o jornal literário *Texto*. A primeira publicação obteve alcance internacional, apesar de custeada pelos próprios escritores.

Em 1967, Vilela publica também às próprias custas uma edição modesta de *Tremor de Terra*, apenas mil exemplares, o que fora suficiente para que o autor desbancasse, com esse seu livro de estreia, escritores consagrados, no maior prêmio literário do país naquele momento, o Prêmio Nacional de Ficção. Com a reedição do seu primeiro livro por uma grande editora carioca, Luiz Vilela tornou-se conhecido nacionalmente, obtendo entusiasmada recepção de críticos como Antonio Candido e de nomes importantes do jornalismo.

No ano de 1968, o autor publica uma coletânea de contos, *No bar*; em 1970, *Tarde da noite*, seu terceiro livro de contos veio a público. 1971 foi o ano em que Vilela se aventurou na escrita de seu primeiro romance *Os Novos*. Em 1973 e 1979, respectivamente, publicou os livros de contos *O fim de tudo* e *Lindas pernas*. Seguiram-se o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979) e a novela *O choro no travesseiro* (1979). A partir daí, o autor publicaria ainda: *Entre Amigos* (romance) que saiu em 1983; *Graça* (romance) em 1989; *Te amo sobre todas as coisas* (novela) em 1994; *A cabeça* (contos) em 2002; *Boris e Dóris* (novela) em 2006; *Perdição* (romance) de 2011 e *Você Verá* (contos) de 2013. Foram publicadas também diversas antologias dos contos de Luiz Vilela entre os anos de 1978 e 2005. Traduzido para diversas línguas, como alemão, espanhol, tcheco, italiano, inglês, polonês e francês, Luiz Vilela teve ainda suas narrativas adaptadas para TV, teatro e cinema.

Neste momento, a academia se volta para a obra do escritor mineiro. Mais de uma dezena de pesquisas estão em desenvolvimento sobre a ficção de Luiz Vilela em programas de pós-graduação, entre trabalhos de mestrado, doutorado e de pós-doutorado. Na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, há o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela (GPLV),

sob a coordenação do Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, autor da tese *Faces do conto de Luiz Vilela*, defendida em 2006.

Em nossa investigação da contística de Luiz Vilela, iniciamos por analisar as narrativas curtas e suas propriedades literárias. No primeiro capítulo, intitulado “O fio da história: rumo a uma poética do conto”, analisamos a trajetória do conto, de seus primórdios na cultura popular antiga até a sua consolidação como gênero literário, já na era moderna. Para tal, partimos da expressão seminal do conto prevista nas narrativas de tradição oral, presentes tanto na cultura oriental e na cultura grega quanto na cultura judaico-cristã.

Conforme verificamos, foi o *Decameron* de Giovanni Boccaccio que, na região da Toscana, na Itália, constituiu-se passo decisivo para o surgimento do conto como “forma artística”, sendo essa obra de grande importância para o estabelecimento do conto moderno posteriormente praticado por escritores como Voltaire, Maupassant, Flaubert, Balzac, Charles Dickens, etc.

Nesse mesmo capítulo, refletimos sobre a importância dos contistas Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov e suas contribuições metalinguísticas que se definiram como poéticas do conto moderno. Contribuições essas que deram origem a escolas diversas de contistas e cuja influência remonta ainda aos escritores contemporâneos. Também no primeiro capítulo desta dissertação, analisamos a tradição do conto brasileiro, cuidando de seus primeiros representantes e passando pela produção contística e pelos escritos sobre o conto de Machado de Assis e Mário de Andrade. Para esse estudo, lançamos mão de leituras de Massaud Moisés, William Somerset Maugham, Ítalo Calvino, Alfredo Bosi, Mário de Andrade, Julio Cortázar, Nádya Battella Gotlib, Jaime Prado Gouvêia, André Jolles, Edgar Allan Poe, Hélio Pólvora, Silviano Santiago, Michèle Simonsen, Anton Tchekhov e Gilberto Mendonça Telles.

No segundo capítulo deste trabalho, denominado “Para além do limiar das utopias: o conto de Luiz Vilela”, investigamos a recepção crítica do escritor mineiro, bem como de que maneira sua obra dialoga com a cena literária da qual emergiu nos idos do final dos anos 1960. Nesse diapasão, interessou-nos compreender a significação da contística de Vilela, em interface com as reverberações longínquas do modernismo canônico, para pensarmos de que maneira essa literatura do autor atualiza a contística nacional, tendo em vista o horizonte pós-utópico e pós-vanguardista que se vislumbra nesse contexto. Buscando desbravar caminhos para a percepção da vária face da contística de Luiz Vilela, passamos a limpo, também, nesse capítulo, a geração de escritores que se denominou “Os novos”, ou “Geração Suplemento”, na qual sua obra afirma-se como um dos principais destaques.

Verificamos, nesse cenário que amalgama os primeiros trabalhos do escritor mineiro, uma profusão de rumos no que se refere à estética literária, a ausência de qualquer síntese totalizadora. Dessa maneira, há que se considerar as reiteradas consistências pós-utópicas e pós-vanguardistas verificáveis no pós-modernismo literário, lugar de onde não mais se enunciam palavras de ordem e manifestos. Dessa forma, lemos no conto de Luiz Vilela uma multiplicidade de possibilidades estéticas que se podem definir em linha com esse momento, o que o crítico Gilberto Mansur chamou de múltipla personalidade literária de Luiz Vilela.

Por fim, analisamos os contos “Preocupações de uma velhinha” e “Os sobreviventes”, de *Tarde da noite* (1970); assim como “O fim de tudo” e “As neves de Outrora”, do volume *O fim de tudo* (1973). Nessa seção do capítulo, procuramos estabelecer um diálogo entre essas narrativas de Vilela e alguns textos do filósofo alemão Walter Benjamin, conversa pontuada pela visão crítica acerca do progresso, que se pode extrair tanto desses contos quanto do pensamento do Benjamin. Para esse capítulo, utilizamo-nos também das leituras críticas de Wander Melo Miranda, Gilberto Mansur, Assis Brasil, Ricardo Ianace, Fábio Lucas, Carlos Felipe Moisés, Antonio Candido e Humberto Werneck.

O terceiro capítulo, que se intitulou “No reino das incompreensões, os inadequados na ficção de Luiz Vilela”, analisamos as narrativas “A cabeça”, de *A cabeça* (2002), “A volta do campeão” de *O fim de tudo* (1973), “Não quero nem saber” presente em *O fim de tudo* (1973), “O violino” de *Tremor de terra* (1967), “O suicida” e “Amor” presentes em *Tarde da noite* (1970) e “Um dia igual aos outros” de *Tremor de terra* (1967). Nesses textos, verificamos a configuração da temática da inadequação das subjetividades destoantes em face dos mecanismos niveladores da civilização/modernidade. Discutimos também, nesses contos, o dado da experiência metropolitana, dos hiperespaços, na perspectiva da inadequação do aparelhamento sensorial das subjetividades representadas ao agigantado corpo amorfo a que a metrópole moderna representa. Essa disparidade acaba por gerar nas personagens o mal-estar da experiência do vazio, da sensação de não pertencimento. Para isso, amparamo-nos em pensadores como Zigmunt Bauman, Georg Simmel e Octavio Ianni, Jessé Souza, e Sigmund Freud.

No capítulo “A saída pela chaminé: vazio, solidão e incomunicabilidade”, voltamos o olhar para os contos “A cabeça” e “Freiras em férias” integrantes do volume *A cabeça* de 2002, “O monstro” de *O fim de tudo* (1973), “Num sábado” e “Françoise” do volume *Tarde da Noite* (1970), “No bar” de *No bar* (1968) e “Solidão”, de *Tremor de terra* (1967). Abordamos nessas narrativas, o tratamento dado por Luiz Vilela às temáticas da dessubstancialização ideológica do mundo contemporâneo e seus ecos na dimensão

intersubjetiva das personagens que nele se inserem, revelando as problemáticas da solidão, da desafeção e da incomunicabilidade como sintomas da *Era do vazio*. Acabamos por constatar, nos contos analisados, uma prevalência da incomunicação nas relações familiares, matrimoniais, nos relacionamentos amorosos, o que evidencia a fragilidade dos vínculos instituídos na perspectiva do que é racionalmente orientado. Dessa maneira, em Luiz Vilela, acreditamos, apenas o que se distancia do horizonte das normatizações representa possibilidade de verdadeira liberação do sujeito, na sua relação com a *otredad*, rompendo assim a barreira do Solipsismo instituído na cultura. Para suporte teórico dessa análise, ancoramo-nos principalmente no pensamento dos teóricos Ciro Marcondes Filho, Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, e Merleau-Ponty.

Intencionou-se, com este trabalho, ter contribuído com a profusa reflexão acadêmica que se empreende atualmente sobre a literatura de Luiz Vilela, fornecendo, principalmente, uma leitura de sua contística baseada no esforço reflexivo que se voltou para o escopo temático dessas narrativas. Buscamos na crítica literária, na psicanálise, nas ciências sociais e na filosofia o amparo teórico que nos possibilitasse a elaboração de um percurso de análise por entre os caminhos e descaminhos da experiência da leitura de Vilela. O fizemos, acreditando serem os temas da inadequação do sujeito em face dos mecanismos niveladores civilizatórios e da incomunicabilidade da experiência humana, coordenadas proíficas que nos possibilitariam contemplar a beleza das ruínas que se desenham no texto do escritor mineiro.

Capítulo 1

O FIO DA HISTÓRIA: Rumo a uma poética do conto

1.1 O passo longo da narrativa curta: da pré-história do conto popular ao conto literário moderno

Desde os mais remotos tempos, o ato de contar figura entre os elementos gregários basilares vem cumprindo importante papel no campo da vida simbólica dos homens. Ainda que a modernidade e suas implicações no território das relações interpessoais tenham reduzido a margens seu alcance, até os nossos dias, o conto popular desempenhou esse seu papel de tecer a teia do folclore verbal. A partir dessa compreensão, pôde-se pensar o conto, em sua expressão ancestral popular, como forma narrativa embrionária, apresentadas suas propriedades como relato e como dado ficcional no jogo da linguagem oral e da escrita literária.

A definição atual da palavra *conto* abriga as acepções que o vocábulo obteve ao longo dos séculos: na antiguidade, na Idade Média e por último; na Modernidade, já como gênero estabelecido de prosa de ficção. No *Dicionário Aurélio* (2010) a palavra “conto” enumera os significados:

1) cômputo, número; 2) Lus. Mil escuros; 3) Obsol. Contos de réis; 4) Narração falada ou escrita; 5) Narrativa pouco extensa, concisa, e que contém unidade dramática, concentrando-se a ação num único ponto de interesse; 6) Conto da carochinha; 7) Engodo, embuste; 8) V. mentira. (HOLANDA, 2010, p. 71).

Michèle Simonsen analisa o universo das narrativas populares em estudo intitulado *O conto popular*. Segundo a autora francesa, em sua pré-história, o conto popular, isto é: “conto que se diz e transmite oralmente” já se diferenciava das outras narrativas com as quais coexistia pela sua natureza ficcional, ao passo que, no Mito, na Gesta, na Lenda e até mesmo na Anedota concebiam-se atitude de verdade; essas formas narrativas e os “acontecimentos fabulosos que elas narravam eram tidos como verídicos”. (SIMONSEN, 1987, p. 5-6).

Como se observou, a definição atual da palavra apresentada pelo *Dicionário Aurélio* ainda conserva essa conotação de história inventada, adquirindo significação, até mesmo, de caso mentiroso. Todavia, durante o percurso de ressignificações que se impuseram ao vocábulo ao longo dos séculos, pode-se destacar que, conforme demonstra o crítico Massaud Moisés em seu livro intitulado *A Criação Literária*, na Idade Média, a partir da derivação “computare” a palavra *conto* aglutinara significados como “enumeração de objetos”, passando com o tempo à “resenha ou descrição de acontecimentos”, “relato”, “relato de coisas

verdadeiras” (MOISÉS, 1967, p. 29, p. 30). Dessa forma, enquanto *relato*, temos o conto e seus desdobramentos semânticos dimensionando-se no território do verdadeiro. Isso se deve ao fato de que na Idade Média, as novelas de cavalaria, que eram narrativas curtas daquele período, apresentavam-se como conteúdo moralizante, doutrinador, sendo dimensionadas também no território da tradição oral.

Todavia, a importância do gênero *conto* para o campo literário remonta à apreensão da consistência ficcional que nele predomina, desde as suas primeiras manifestações em tempos remotos, daí se poder afirmar que o conto seja, “do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance” (MOISÉS, 1967, p. 37).

Sobre as origens do conto popular, entretanto, há várias hipóteses para essa difícil questão. Entre as muitas correntes teóricas e autores que se empenharam nesse sentido, destacamos a teoria *indo-europeia* ou *mítica*, defendida pelo linguista, orientalista e mitólogo alemão Max Muller, segundo o qual os contos são resultantes de mitos cosmológicos arianos, e têm o seu nascedouro se encenando na era pré-histórica da Índia. Em contrapartida, a teoria *etnográfica*, defendida por Andrew Lang, na Inglaterra, postula a hipótese da profusão do conto em vários locais do globo concomitantemente. Ademais, o teórico inglês propõe ainda que os contos não se prestariam a motivos de símbolos, sendo substratos de práticas arcaicas reais como canibalismo, xamanismo e magia. (SIMONSEN, 1987, p. 37).

Apesar de não ser possível precisar o momento inaugural da produção de contos, a História engendra registros dessas narrativas desde a antiguidade. Do antigo Egito, mais precisamente do período raméssida, compreendido entre 1295-1069 a. C, emerge o conto *Os Dois Irmãos*, cuja autoria se desconhece. Na *Bíblia*, há histórias que também se poderiam caracterizar como contos populares, a exemplo da narrativa que se processa no Livro de Judite. Apócrifo do *Antigo Testamento*, a história da heroína bela e virtuosa que embriaga, seduz e degola o comandante Holofernes, chefe do exército inimigo, é tida como fictícia por sua inconsistência histórica e interpretada como uma alegoria; tanto essa narrativa, quanto outras do *Antigo* e do *Novo Testamento* poderiam ser consideradas manifestações contísticas. Sobre os começos do conto nos textos bíblicos, Massaud Moisés, em sua análise do gênero *conto* em *A criação Literária* ressalta:

Alguns estudiosos acreditam que o aparecimento do conto teria ocorrido alguns milhares de anos antes de Cristo. Apontam o conflito de Caim e Abel como um exemplar do gênero na Bíblia, ainda consideram como tal os episódios de Salomé, Rute, Judite, Susana, do Rabi Akiva, a parábola do

filho pródigo, a ressurreição de Lázaro, a história da Mãe Judia. (MOISES, 1967, p. 33).

Como se observa, na era clássica, no âmbito da cultura greco-latina, há obras que, de acordo com o autor, também se dimensionam no campo do conto. Para o ensaísta, historiador e crítico literário, os episódios entre Afrodite e Mercúrio, na *Odisseia* de Homero, bem como a trama que se desenlaça entre Orfeu e Eurídice, no poema narrativo *Metamorfoses* de Ovídio, entre outras ocorrências, configuram-se contos. Da Índia antiga e do oriente, na esteira do conto, estão as estórias contidas na *Pantchatantra* (século VI a. C.)¹, bem como os contos das *Mil e umas noites* tais como: “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”; “Simbad, o Marujo”; “Ali-Babá e os Quarenta Ladrões”; “Mercador de Bagdá”, entre outras narrativas. (MOISÉS, 1967).

Já na Idade Média, surgiriam narrativas breves que, posteriormente, foram caracterizadas como prototípicas do que viria a ser o conto literário moderno. Esses textos denominavam-se novelas e eram compostos aos moldes do *Decameron* de Boccaccio. Pedra de toque para que se produzissem diversas obras na região da Toscana e, posteriormente, na Espanha, sob a forma de *narrativas enquadradas* ou *narrativas-moldura*, a coletânea de Boccaccio representou um passo importante para consolidação do conto como forma literária. Sobre essas coletâneas de novelas *enquadradas*, André Jolles, em trabalho intitulado *Formas Simples* pontua que estão elas “todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas” (JOLLES, 1976, p.189).

Entre os anos 1348 e 1353, o *Decameron* de Giovanni Boccaccio foi composto. Trata-se de dez novelas que versam sobre temas terrenos e ligeiramente anticlericais. Na esteira de Boccaccio vieram as *Canterbury tales* (1386), ou como foram traduzidos para o português: *Os Contos da Cantuária*, de autoria do escritor e filósofo Geoffrey Chaucer, obra que se apresenta, também, nos moldes das *narrativas enquadradas*. As setenta e duas novelas contidas no *L’Heptaméron*, escritas pela Condessa Margarida de Angoulême, no ano de 1558, também constituem legado da influência de Giovanni Boccaccio. Narra-se, nessa obra, histórias de nobres que, isolados pela tempestade, intentam entreter-se uns aos outros com contos de lascívia e infidelidades.

Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do Conto*, assevera que Boccaccio classificou seus textos como “histórias, relatos, parábolas, fábulas”. A autora afirma ainda que “este conjunto de formas menores por vezes é chamado épica menor, para diferenciá-las das grandes

¹ Trata-se de uma das mais antigas coleções de fábulas do mundo; escritas em sânscrito, são atribuídas ao escritor indiano Vishnú Sharma.

epopeias, como *Os Lusíadas*, de Camões” (GOTLIB, 2006, p.15), haja vista que até o século XVIII não havia consolidadas teorizações sobre os gêneros literários em prosa, uma vez que “a ‘poética’ reunia em si a lírica, a épica e o drama” (MOISÉS, 1967, p. 20). Dessa forma, ainda imperava nos idos do século XIV uma indefinição acerca dos gêneros de prosa literária, subalternos que eram considerados. Todavia, a *Novela Toscana* já se afirmava, segundo André Jolles, como forma artística. (JOLLES, 1976, p. 188).

André Jolles caracteriza as fábulas e os contos maravilhosos como formas simples, categoria que reúne as narrativas em que se faz apenas importante que se preserve o *fundo* e não necessariamente a formado texto; essas são, como estruturas de linguagem, fluidas, abertas e constantemente renováveis. Já as formas artísticas, para Jolles, se distinguem pela necessidade de que haja um poeta que as realize. Portanto, para o crítico,

formas artísticas são as formas literárias que sejam precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem, mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível. (JOLLES, 1976, p.153).

Na Espanha, Miguel de Cervantes publica no ano de 1621 suas *Novelas Ejemplares*, ao passo que o dramaturgo e poeta Lope de Vega compõe coletâneas intituladas *Novelas e Novelas cortas*, também aos moldes da *novela toscana*. A amplitude da relevância das *novelas* de Boccaccio se estenderia até o século XIX, tendo servido a obra como arcabouço para uma das primeiras teorizações na ceara do conto, empreendidas pelo poeta e crítico alemão Friedrich Schlegel em seu *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*, que fora publicado em 1801. Ademais, as narrativas curtas do autor da *Toscana* serviriam ainda aos estudos do filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov, que escreveu a *Grammaire du Décaméron* (1969), obra chave para a consolidação do campo dos estudos narratológicos.

Durante os séculos XVII e XVIII abundam obras que representam realidades narrativas de natureza diversa da *novela toscana*: trata-se dos contos maravilhosos. Nesse campo, destacam-se *Os Contos da mãe Gansa* (1697) de Charles Perrault, que seriam reavivados nas coletas realizadas pelos irmãos Grimm durante o período do romantismo nacionalista alemão, já no século seguinte. No caso desses contos maravilhosos, como vimos, trata-se de *formas simples*. De acordo com André Jolles, “Jacob Grimm percebeu no conto um ‘fundo’ que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras”. (JOLLES, *apud* GOTLIB, 2006, p.19).

No século XVIII, a profícua produção literária de Voltaire abarcou também contos, a exemplo das narrativas intituladas *Ingênuo*, *Micrômegas*, *Zadig* e *Cândido*. Avoluma-se o panteão dos grandes prosadores que se lançariam à produção de contos nos séculos XVIII e XIX. Em língua francesa, destacam-se autores como Guy de Maupassant (1850-1893), Gustav Flaubert (1821-1880) e Honoré de Balzac (1799-1850), sendo que o primeiro acabou também por ajudar a definir o gênero, com contos que se tornariam seus trabalhos de maior relevo. Entre os mais de trezentos contos que o poeta e prosador francês Guy de Maupassant produziu, destacam-se *Boule de Suif*² e *La Maison Tellier*³.

Nesse mesmo período, na Inglaterra vitoriana, ressaltam-se os contos dos escritores Arthur Conan Doyle (1859-1930) e Charles Dickens (1812-1870); em Portugal, Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Eça de Queiroz (1845-1900) dedicaram-se também à composição de célebres contos. No Brasil, os *Papéis Avulsos* (1882) de Joaquim Maria Machado de Assis afirmam-se como grande acontecimento literário da contística nacional. Obra publicada no mesmo período que um de seus romances capitais, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Papéis Avulsos* reúne 13 contos do “Bruxo do Cosme Velho”.

1.2 Poéticas do conto: escritos de Anton Tchekhov e Edgar Allan Poe

Foi no século XIX que o conto efetivamente floresceu como gênero estabelecido de prosa literária, encontrando expressões de sua poética em diversos autores consagrados da Literatura. Ademais, houve, nesse século, os primeiros impulsos no sentido de uma teorização do gênero, do estabelecimento de uma poética do conto. Isso se dá a partir de obras do poeta, ficcionista e editor estadunidense Edgar Allan A. Poe (1809-1849) e do escritor e médico russo Anton Pavlovich Tchekhov (1860-1904).

Edgar Allan Poe responde por uma das produções mais emblemáticas da literatura universal, sendo considerado o inventor das narrativas policiais (romance policial). Poe é também reputado como pai do conto moderno por ter apontado as diretrizes estéticas para a escrita das *short stories*⁴.

² A novela teve tradução e adaptação para o português por Paulo Mendes Campos, com título *Bola de Sebo*.

³ A *Pensão Tellier* foi o título recebido em sua tradução para o português, assinada por Vidal de Oliveira.

⁴ Gilberto Mendonça Telles assinala a variedade de denominações do gênero conto nos diferentes idiomas: “Em outras línguas, a diferença é marcante, a ponto de existirem dois termos, como no alemão [Novelle e Erzählung, para o literário; e Märchen para o oral], no inglês [Short-story e Fairy-tale], no francês [Nouvellee Conte], no italiano [Novellee Racconto] e no espanhol [Novela-corta e cuento]. O português, entretanto, mistura num só vocábulo as duas vertentes: ao dizer conto, está apontado para o escrito, para o oral e ao mesmo tempo para as

Foi em textos, como o conjunto de resenhas publicadas no ano 1842 sobre a obra *Twice-Told tales*⁵, do seu contemporâneo o escritor Nathaniel Hawthorne (1804-1864); bem como no ensaio intitulado *Filosofia da composição*, publicado em 1846, que Edgar Allan Poe expôs suas ideias sobre como os contos deveriam ser escritos. Esse conjunto de textos acabaria por se converter em uma teoria do conto constantemente reverenciada por escritores e críticos, conforme arremata Gilberto Mendonça Teles, em artigo intitulado “Para uma poética do conto brasileiro”: “Se a *teoria* do conto oral provém dos escritores alemães do século XVIII, a do conto escrito é realmente bem nova e surgiu em 1843 com a resenha de Edgar A. Poe sobre o livro *Twice-Told Tales*, de Hawthorne” (TELES 2002, p.167).

Nessa mesma direção afirmou o ficcionista e crítico literário inglês W. Somerset Maugham, em ensaio intitulado “O conto”; que, segundo o autor inglês, as resenhas de Edgar Allan Poe dizem tudo que há para se dizer sobre o assunto. (MAUGHAM, 1964, p. 114).

Publicadas na revista literária *Graham's Magazine*, periódico do qual E. A. Poe fora editor, de 1841 a 1842, as críticas empreendidas em *Review of Twice Told Tales* (1843) notabilizam, principalmente, a preocupação de Edgar Allan Poe com os efeitos que o conto deveria causar na alma do leitor. Nesse conjunto de resenhas, E. A. Poe apresenta o conto em suas propriedades peculiares, conferindo sua brevidade (*extensão*), a propriedade sintética que proporcionaria ao leitor, na “leitura de uma única assentada”, uma experiência com o texto literário que prescinde de determinados efeitos específicos de recepção, próprios do conto.

O “sequestro do leitor”, no dizer de Edgar Allan Poe, efetiva-se através do projeto de levar a cabo a “unidade de efeito” ou “unidade de impressão” através do conto breve. Nesse processo, o leitor fica sob os efeitos da leitura da obra, arrebatado pela tensão da narrativa, enquanto o autor, por sua vez, tem em suas mãos a tarefa de realizar seu projeto literário, conforme se pode observar:

No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção. (POE, In: KIEFER, 2004, s. p.).

Nesse excerto, nota-se o relevo que o conto adquire para o autor de *Crimes da Rua Morgue*; sem a limitação das interrupções que se impõem à leitura de um romance, a narrativa

duas formas simultaneamente, uma vez que no Brasil o conto está sempre fluando entre o escrito e o oral, como na obra mais atual de Guimarães Rosa” (TELLES, 2002, p.166).

⁵ *Resenha sobre Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. Bestiário, Porto Alegre, v.1, n. 6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html> Acesso em: 21 de março de 2014.

curta revela-se gênero privilegiado para a inscrição do gênio literário que a concebe, conforme se verifica no fragmento:

Sempre consideramos que o conto (usamos esta palavra em sua forma popularmente aceita) fornecesse a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau. Possui vantagens peculiares sobre o romance. É, obviamente, uma área muito mais refinada que o ensaio. Chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia. (POE, In: KIEFER, 2004, s. p.).

O valor que Edgar Allan Poe atribui à intencionalidade absoluta do autor na arquitetura da composição se reafirma: “Em toda composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido” (POE, In: KIEFER, 2004, p. 5). Dessa maneira, cada elemento que aparece no texto, como detalhes do cenário onde a narrativa se processa, a gestualidade dos personagens e os diálogos descritos, ou os objetos que, porventura forem incluídos no plano da narrativa, devem ter por perspectiva o plano de fundo da ação narrada, apontando para um objetivo no horizonte do texto. Esse plano de convergência, para o qual todos os dados ali colocados apontam, materializa-se no desfecho (*denouement*) da história. Para Edgar Allan Poe, a culminância dos fatos narrados passa a um lugar de importância e centralidade na composição, para onde cada peça da engrenagem narrativa deverá convergir drasticamente, como demonstra em *A filosofia da composição*:

[...] 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 inferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou casualidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção. (POE, 2008, p. 64).

Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do conto*, sugere uma possível influência da própria obra ficcional de Poe na elaboração de sua poética do conto. Segundo a autora,

estaria Poe se referindo ao tipo de conto de que era mestre, ao conto de terror? Suas considerações parecem ser de ordem geral, para todo conto. Convém salientar, no entanto, que no conto de terror e no conto policial o efeito singular tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do suspense perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final. (GOTLIB, 2006, p. 37).

Evidencia-se na obra do escritor estadunidense seu interesse pelo insólito, pelos temas que pendem entre o grotesco e o arabesco, predileção sobre a qual ele próprio se justifica no prefácio de suas *Tales of the grotesque and arabesque*⁶, afirmando não se tratar de germanismo, como o acusavam seus detratores, mas, antes, de um interesse latente pelo estado de horror intrínseco à alma humana, captado do âmago de sua fonte. Esse dado evidencia-se à luz da leitura de narrativas de sua safra, como “O gato preto”, “O retrato oval”, “William Wilson” ou “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo”; nelas se inscreve o território do Fantástico⁷. Essas linhas de força de sua literatura se projetam para além dos domínios do *plot* literário, ressoando em caminhos teóricos que o autor aponta para o gênero conto. Evidencia-se em Poe, conforme sugere Nádia Battella Gotlib, uma profusa correspondência entre sua produção literária e sua produção metalinguística; somente juntos esses dois elementos constituirão uma poética do autor, de acordo com Gilberto Mendonça Teles. Para o crítico goiano,

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

O médico, dramaturgo e contista russo Anton Pavlovitch Tchekhov publicou alguns dos contos mais influentes para as gerações de escritores que se seguiriam; entre muitos, destacam-se os exemplares “A morte do funcionário” (1883) e “A estepe” (1888). Ao contrário de Edgar Allan Poe, Tchekhov jamais utilizou, em suas narrativas, de acontecimentos da ordem do sobrenatural, ou mesmo de fatos muito marcadamente intensos; suas histórias se atinham ao banal, constituíam-se de uma tentativa de apreensão da verdade. Em seus contos, o escritor russo mais se concentrou em estabelecer certo clima do que se preocupou em pontuar o clímax dos enredos. O *denouement* em Edgar Allan Poe se distancia

⁶ Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm2>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

⁷ A palavra “fantástico”, do latim: phantasticus; do grego: phantastikós, significa o que se torna visível ou tem origem na imaginação e na fantasia. Em literatura, o termo se contrapõe ao realismo literário ou atualiza-o, no instante em que transgride suas leis da causalidade. Opera-se, nos contos fantásticos, uma ruptura com as representações aceitáveis do real, ficando em seu lugar, a atmosfera do sobrenatural, do insólito. A partir dos romantismos alemão e inglês, as estéticas do horror e do grotesco surgem como expressões do exotismo em voga nesse período; nos séculos XVIII e XIX além de Edgar Allan Poe, escritores como o inglês E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e Guy de Maupassant escreveram narrativas de terror caracterizadas como fantásticas.

dos finais lacunares e pouco enfáticos das narrativas de Tchekhov; nelas, nada da ordem do extraordinário costumava se materializar.

Da vasta correspondência de Tchekhov a familiares, amigos e a sua esposa Olga Knipper, surgem as reflexões do autor sobre o conto. Tais ideias acabaram por se tornar, também, muito importantes no percurso de desenvolvimento desse gênero literário. Nesses escritos, percebe-se a assinalada preferência de Tchekhov por temas do cotidiano, pelo banal frustrante da vida; acreditava ele que essa seria a matéria-prima que constituiria objeto maior de interesse dos leitores, os quais “[...] não vão ao Polo Norte para se esquivar de icebergs”, e sim “Vão a escritórios, brigam com suas mulheres e tomam sopa de couve”. (MAUGHAM, 1964, p. 127).

O redimensionamento que se opera na poética de Anton Tchekhov e que se afirma nesse seu epistolário é o do lugar de centralidade que se atribui às “coisas não importantes” em literatura. Uma das depositárias do legado ficcional de Tchekhov, a escritora inglesa Virgínia Wolf, disse sobre o autor russo: “é o analítico mais sutil das relações humanas. Quando lemos estas *histórias sobre quase-nada*, o nosso horizonte estende-se e ganhamos um espantoso sentido de liberdade”⁸. Esse movimento no texto rumo a uma caracterização da realidade cotidiana se ancora, para Tchekhov, na competência técnica do ficcionista, segundo se apercebe em sua famigerada afirmação: “Pode-se escrever até sobre borra de café e impressionar o leitor através de truques [...]” (TCHEKHOV, *apud* ANGELIDES, 1995, p. 64).

Para além do campo temático, a estruturação das narrativas em Tchekhov também se delimita numa perspectiva de distanciamento da tradição do conto que vigorou a partir de Maupassant e Edgar Allan Poe. Ademais, a maneira clássica de narrar, cujo primado remonta à *Poética* de Aristóteles, que é a forma da linearidade e da harmonia, pontuada pela progressão coerente dos fatos, encontra no conto de Tchekhov uma contundente desestabilização, conforme analisa o contista Hélio Pólvora, em artigo intitulado “Tchekhov: uma poética do conto e do drama”,

aparecem nitidamente insinuados (em seus contos) os seus conceitos de história curta: a falta de enredo definido, no sentido de acontecimentos ou fatos sequenciais, a diluição das três partes ou blocos – princípio, meio e fim – característicos do conto maupassantiano, e, sobretudo, o impressionismo, a

⁸ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/anton-pavlovitch-tchekhov/>>. Acesso em: 25 de abril, 2014.

sutileza da tintura psicológica que ele vai espargindo com mão leve e, no entanto, com um surpreendente poder de luminescência. (PÓLVORA, p. 345, 1996).

Com efeito, tais características da poética do escritor russo se evidenciam, também, como expressão de suas crenças pessoais; em carta endereçada ao também escritor Ivan Cheglov, Tchekhov assevera: “[...] vamos dizer honestamente que nada neste mundo é claro. Só os tolos ou os charlatões sabem e compreendem tudo” (TCHEKHOV, *apud* MALCOM, 2005, p. 27). Esse dado corrobora a apreensão da consistência por vezes lacunar das narrativas curtas tchecovianas, bem como se relaciona a sua crença particular em face do papel do leitor junto à obra literária: “Quando eu escrevo confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio vai acrescentar os elementos subjetivos que faltam ao conto (carta 62)” (TCHEKHOV, *apud* ANGELIDES, 1995, p. 217-218).

1.3 Afinal, de que se constitui o conto?

É necessário, todavia, que se esclareça que tanto Tchekhov quanto Edgar Allan Poe não respondem pela criação de uma Teoria do Conto que, como sistema, encerre esse gênero narrativo em uma forma literária muito fixa. Entretanto, ainda admitindo certa imprecisão do que se possa definir dentro do domínio do conto, muitos escritores, críticos literários e teóricos da literatura levaram adiante a questão do mapeamento dos elementos composicionais do conto breve. Nessa perspectiva, Michele Simonsen assevera: “Em literatura, o emprego dessa palavra nunca obedeceu a um uso fixo, e o conto não constituiu para a consciência crítica um gênero preciso, do qual se analisam os elementos constitutivos sem lhes codificar a produção” (SIMONSEN, 1987, p. 1). O escritor modernista brasileiro Mário de Andrade foi mais adiante nesse tópico, chegando a observar: “O que é conto? Alguns dos escritores do inquérito se têm preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 2012, p. 8).

Todavia, apesar da assinalada amplidão que a palavra *conto* abarca dentro do campo das possibilidades estéticas e estruturais em prosa literária, muitos autores destacaram, principalmente na brevidade, seu elemento constitutivo de maior relevância. Machado de Assis, prefaciando suas *Várias Histórias*, compilação de contos datada de 1896,

despojadamente afirmou: “há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”. (ASSIS, 1985, p.13).

Essa delimitação estrutural dos contos, sua brevidade, exigirá do contista um apurado poder de síntese. Na escrita de contos se determina que se trabalhe numa perspectiva de compressão da dinâmica tempo/espço na narrativa; assim, não há tolerância para com elementos excedentes. Partindo dessa compreensão, o escritor argentino Julio Cortázar em *Valise de Cronópio*, afirmou que os contos são “síntese viva” ou “vida sintetizada” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Segundo o crítico, poeta e ficcionista argentino, “o contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado, seu único recurso é trabalhar em profundidade [...]”. (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Conforme observa o autor, o ideal de profundidade que se busca na composição dos contos se equaciona mediante a restrição de espaço que se dará na narrativa. Como um fotógrafo, o contista deverá capturar, dentro de seu campo reduzido de representação, a consistência significativa que se possa estender para além do texto (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Com efeito, ainda que a narrativa curta tenha por tema algum assunto ordinário, ela deverá ser lida e concebida tendo em vista esses processos de ampliações semânticas. À vista disso, o tratamento que se dará ao *material significativo* no conto converter-se-á na chave para o entendimento de suas particularidades como objeto artístico, como assinala Julio Cortázar:

Dizíamos que o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Alfredo Bosi, em “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo”, texto que integra o livro *O conto brasileiro contemporâneo* (2006), reforça esse caráter do conto como elemento significativo, em face de suas propriedades representativas: “Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no curso, o contista é um pescador de memórias singulares, cheias de significação” (BOSI, 2006, p. 9).

Em “O conto moderno no Brasil”, Assis Brasil reverbera o juízo do crítico Araripe Júnior, que esteve longe de ser um grande entusiasta dos contos. Uma das grandes expressões críticas da Escola do Recife, o crítico destacou a consistência falhada das narrativas curtas que circulavam na cena literária de seu tempo, caracterizando-as como romances abortados:

Os livros de contos que circulam nas livrarias, na maior parte, não passam de começos de romances abortados, de aspectos físicos ou morais, deslocados de livros por fazer, marinhas ou paisagens, perfis, páginas dispersas, que estão muito longe de realizar o tipo completo dessa espécie de literatura. Nesse caso, acham-se quase todos os contos que foram dados à estampa, durante o ano transato, no Brasil. (ARARIPE JÚNIOR, *apud* BRASIL, 1975, p. 47).

Na esteira do que se faz implícito na afirmação de Araripe Júnior, a completude do projeto literário contístico se dará somente em face de sua emancipação total dos esquemas estruturais do romance, da novela e da crônica. Sobre as especificidades do gênero conto em relação aos outros gêneros narrativos modernos, Massaud Moisés aduz: “a narrativa passível de ampliar-se ou adaptar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto, ainda que o seu autor a considere, impropriamente, como tal” (MOISES, 1967, p. 37). Ilustrando essa assertiva, o autor assinala ainda sobre o conto “Boule de Suif”, de Maupassant: “de modo algum se deixaria converter num romance ou novela: a história que aí se conta é completa, fechada como um ovo” (MOISÉS, 1967, p. 36). Nessa direção aponta Julio Cortázar, reafirmando o ideal de esfericidade do conto: “pois a imagem da esfera lhe dá a ideia de perfeição autárquica” (CORTÁZAR *apud* LUCAS, 1989, p. 112).

Como se vê, se ajustarmos o escopo por sobre o caso do conto poderemos observar um horizonte metodológico que se perfaz, tendo em perspectiva certas demandas específicas. Esse olhar direcionado ao conto torna possível que se chegue a uma definição de suas propriedades. Levando adiante o conceito de *unidade de sentido* no conto, previsto em Edgar Allan Poe, Massaud Moisés assevera que

o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente. (MOISÉS, 1967 p. 40).

Também o crítico Fábio Lucas, no seu ensaio “O conto no Brasil moderno: 1922-1982”, analisa o conto à luz da poética do gênero em Edgar Allan Poe. Segundo o autor, o conto à Poe nos remete a uma compreensão da narrativa curta como “anedota concebida de tal modo que a cena final governe o andamento de todo o relato” (LUCAS, 1989, p. 110). Dessa forma, o crítico brasileiro contrapõe o modelo de Poe ao modelo que se preconcebe em Tchekhov que, por sua vez, fora levado adiante por autores como “Pirandello, Joyce, Kafka e Katherine Mansfield, [...] algo que no Brasil lembrará a sensibilidade de percepção de Clarice Lispector” (LUCAS, 1989, p.111). Tchekhov foi o precursor do conto como atmosfera (LUCAS, 1989, p.110); esse estilo de narrativa normalmente é ambientado em cenários estáticos, íntimos, fechados, assim como os sketches⁹: “O termo sketch passa a se referir à narrativa descritiva, estática, representando um estado: como é ou está alguém ou alguma coisa, com personagens não envolvidas em cadeia de eventos; são retratos ou quadros ou caracteres soltos” (GOTLIB, 2006, p. 16). Os contos alocados nesse enquadramento elegem comumente o drama psicológico, a aventura moral em detrimento da ação real; estes que se esquadrinham nos contos à Poe são direcionados ao desfecho da narrativa.

1.4 O conto na literatura brasileira

No Brasil, o conto se inscreve sob o signo de uma exitosa tradição, elegendo-se efetivamente, a partir de suas primeiras manifestações de relevo, ainda no século XIX, como gênero privilegiado da criação literária nacional. O crítico Fábio Lucas afirma que esse triunfo da narrativa curta no país teve como marco inaugural *A noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. (LUCAS, 1989, p.113).

Dos sete contos que compõem o livro do escritor romântico, enunciam-se histórias lisérgicas contadas pelos personagens Solfieri, Bertram, Claudius, Gennaro e Johann. Reunidos em uma soturna taverna, enquanto se embriagam, eles compartilham histórias que são o verdadeiro substrato do ideário ultrarromântico em voga na época. Fábio Lucas destacou na obra do bardo romântico o *enquadramento* das narrativas; segundo o crítico, a obra se caracteriza por “estabelecer uma unidade de personagens, de tema ou de atmosfera, formada por agregados narrativos de relativa autonomia” (LUCAS, 1989, p.114).

⁹ Conceito cunhado pelo contista nova-iorquino Washington Irving (1783-1859).

Outra grande pulsão modernizadora da contística nacional são as quase duzentas narrativas curtas de autoria de Machado de Assis. Da vertente realista da obra do autor carioca às narrativas que compuseram seu “fabulário exemplar” (LUCAS, 1989, p.128), a obra machadiana responde pela modernização da prosa literária nacional. Segundo Fabio Lucas,

[...] o autor reclama a coparticipação do leitor para completar o sentido que ele maneiramente sugere. No encurtamento da distância entre o emissor e o destinatário da mensagem narrativa, portanto, entre a narrativa e a leitura, é que situamos o traço de modernidade no grande contista. (LUCAS, 1989, p. 115).

O advento da imprensa no Brasil se dá tardiamente, no ano de 1808, com a chegada da família real e a conseqüente criação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 10 de Setembro daquele ano. Anteriormente, toda e qualquer produção editorial, como jornais, livros e panfletos, era proibida na América Portuguesa.

Com a instituição da imprensa, o espaço do jornal passou a servir como plataforma para os contos, que chegariam, pois, ao reduzido público leitor da época. Muitas das narrativas reunidas em *Papéis Avulsos* (1882) chegaram a ser publicadas por Machado de Assis em jornais e periódicos literários, anteriormente à edição da obra em livro. O autor publicou vários contos em revistas, inclusive sob pseudônimos; como Manassés, o bruxo publicou as narrativas “A Chinela Turca” e o “O Sainete” nas revistas *A Época* (1975) e *Ilustração Brasileira* (Rio, 1876-1878).

Urupês, livro de estreia de Monteiro Lobato, converteu-se em outro grande acontecimento criativo no campo do conto brasileiro, não apenas por seu valor estético-literário, mas por seu grande alcance junto ao público leitor em um país que, no ano de 1918, contava com pouco mais de trinta livrarias (LUCAS, 1989, p.116). Ademais, por meio da estreia de Lobato com esse livro de contos, o país ganharia no autor um grande editor de livros, que ampliou o pobre cenário do ramo editorial naquela época, por meio da criação da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato.

Com o florescimento do ramo editorial no país e o surgimento de um número modesto de revistas literárias, o conto passa a ser mais difundido, dada a adequação da concisão do conto ao espaço reduzido disponível nas publicações. Em ensaio denominado “Contos e contistas” texto que integra o livro *O empalhador de passarinho*, o escritor modernista Mário de Andrade comenta essa adequação do conto breve à revista:

O leitor de livros, si (sic) não é todo o público que lê revistas, é provavelmente um leitor de revistas também. Ora, o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio das revistas que o romance. Se pode afirmar, preliminarmente, que qualquer trabalho, não apresentando uma importância técnica infalível a que tenhamos de recorrer fatalmente, deve ser publicado de uma só vez. O romance, publicado aos pedaços mensais pelas revistas, é um psicológico desacerto, que diminui de metade os seus leitores possíveis. O conto, não; a revista é o seu lugar. Poder-se-ia mesmo definir o conto “um romance de revista”. É mesmo uma forte pena que ele tenha nascido das intrigas da conversação, anteriores às revistas e por certo coletâneas dos nossos primeiros pais porque, si (sic) assim não fosse, o conto nasceria fatalmente dos mensários, comprovando toda essa minha engenhosa teorização. (ANDRADE, 2012, p. 9).

O início do século passado foi pontuado pela efervescência das artes na Europa através dos movimentos de vanguarda. Artistas revolucionários enunciavam com a entonação inflamada dos manifestos as novas perspectivas para o fazer artístico. A cosmogonia que se encenou nesse período amalgama o Brasil na antropofagização dos nossos modernistas de 1922 dos programas futuristas, surrealistas e cubistas. O conto passaria a assimilar esse tom revolucionário em sua estética, conforme aduz Fabio Lucas em “O conto no Brasil moderno: 1922–1982”:

Verifica-se, no texto moderno brasileiro, uma revolução no conto, revelada na organização dos motivos livres, nos índices, nos filosofemas, nos dizeres poéticos, com que a prosa se despede do corte realista da ficção, abandonando a documentação do referente para ater-se ao realismo do discurso. (LUCAS, 1989, p. 138-139).

Assim como na transgressão da forma que se opera no soneto, que a partir do modernismo tem sua estrutura fixa implodida, no conto modernista se passa a transgredir a fixidez documental do *plot* literário. As narrativas curtas adquirem, a partir dessa contaminação pelo ideário modernista, consistências menos lineares. Nesse sentido, Assis Brasil em “A nova literatura III – O conto” afirma que a partir dessa “abolição – parcial ou total – do enredo, do descritivo narrativo linear, o conto foi se libertando das outras narrativas de ficção e adquirindo sua própria forma”. (BRASIL, 1975, p. 30).

Na geração de 1930 é o romance que toma a cena. Nesse enquadramento historiográfico despontam romancistas como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. De maneira geral, o romance regionalista nordestino ou neorrealista é o substrato da onipresente influência marxista naquela década. Nesse período, *Vidas Secas* (1938) do antimodernista Graciliano Ramos apresenta-se como exemplar do que Fabio Lucas denominou híbrido entre romance e conto, fazendo o meio de campo na tradição dessa fôrma literária que, segundo

Lucas (1989), se iniciou em *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, e se desdobrou em *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado. (LUCAS, 1989, p.120).

Na “geração de 45”, o conto Brasileiro encontra duas grandes linhas de força nas literaturas de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Clarice Lispector estreara na literatura quando ainda contava dezessete anos, com a publicação do romance *Perto do Coração Selvagem* (1943). Além de outros destacados romances como *A maçã no escuro* (1961) e *A paixão segundo G. H* (1964), Clarice escreveu diversos livros de contos, a exemplo de *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *A imitação da rosa* (1973), *A via crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite* (1974) e *A bela e a fera* (1979). Clarice Lispector responde por uma produção singular na qual epifanias e miudezas do cotidiano se entrecortam. Em sua prosa, percebe-se fundo apelo existencial que se perfaz mediante a experiência do banal cotidiano. Em Clarice, a ruptura que se opera em relação ao linear classicizante da narrativa convencional se dá no plano semântico, uma vez que, na dimensão do trato com a palavra, a autora movimentou seu texto em um sentido fluido, pouco dado a experimentações radicais.

Ricardo Iannace (2001), em *A leitora Clarice Lispector*, comenta os pontos de contato entre as literaturas de Clarice Lispector e de Anton Tchekhov: “[...] não há como negar que as personagens femininas de Clarice em certa medida assemelham-se às de Tchekhov, visto que muitas delas sonham com a liberdade à margem da relação conjugal.” (IANNACE, 2001, p. 27). O epistolário de Anton Tchekhov e as resenhas críticas de Edgar Allan Poe representam elementos exemplares para caminhos possíveis à escrita do conto moderno; Clarice Lispector alinha-se na fileira dos adeptos da poética prevista no escritor russo, conforme comenta Regina Dalcastagnè em trabalho intitulado “Renovação e permanência o conto brasileiro da última década”:

Cada um deles gerou uma legião de descendentes e, embora nunca se possa falar de tradições estanques, ainda hoje é possível dividir as histórias curtas nestas duas correntes principais. Os novos contistas brasileiros, talvez pela influência gigantesca de Clarice Lispector, se alinham quase todos do lado de Tchekhov. Há aqui, também, a atração de uma falsa facilidade. À primeira vista, a mera construção de um clima, calcado no cotidiano, muitas vezes na esfera da intimidade, parece menos arriscado do que produzir uma narrativa com clímax surpreendente. Mas isto é uma ilusão. O material com o qual Tchekhov ou Katherine Mansfield produziram suas obras-primas frequentemente resvala, nas mãos de artesãos menos capazes, para o banal e o vazio. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8).

João Guimarães Rosa se afirmou como um dos grandes realizadores do conto brasileiro. Em seu último livro *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), o escritor mineiro reúne quarenta narrativas curtas, nesse livro há “quatro prefácios que são como os evangelhos do Conto, as partes fundamentais de uma Poética do Conto.” (TELES, 2002, p.174).

A prosa roseana opera um redimensionamento do universo mítico/místico do sertão mineiro. Realocando a temática regionalista, já explorada pela geração anterior, para um campo de significações bem mais amplo, Guimarães Rosa promove em sua literatura um espaço de invenção poética que se constitui da simbiose entre experiência do intelectual conhecedor das línguas e a sabedoria popular em seu modo peculiar de verbalização. De acordo com Fábio Lucas,

o que inicialmente parecia a continuidade de uma temática regionalista, (de forte tradição no País (no caso presente, o conto de fundo rural e o folclórico), constitui na verdade o marco de uma revolução literária, a elaboração de novo discurso poético, baseado na criação verbal em torno da mitologia interiorana. [...] Guimarães Rosa promove a difícil aliança do relato popular com a mais refinada tradição literária, num jogo permanente de criação, de variedade linguística e semântica, de rebarbarização da linguagem e de exploração de resíduos ancestrais da mente humana, no seu relacionamento com as entidades naturais. (LUCAS, 1989, p. 128).

Levando em conta os caminhos aparentemente opostos que as concepções apresentadas referentes às teorias do conto de Edgar Allan Poe e Tchekhov, a contística roseana se apresenta, no plano da narrativa, mais de acordo com a linearidade que se prenuncia no primeiro autor, uma vez que, nos contos de Guimarães Rosa, evidencia-se a convergência dos elementos da narrativa para o desfecho: plano de fuga para onde cada elemento terá de convergir. Assim, como numa anedota, o conto de Guimarães Rosa “requer uma apurada conjugação de causas e efeitos com o objetivo de contar a formação de uma cena dramática e o seu conseqüente desenlace.” (LUCAS, 1989, p.108).

1.5 “Os novos” do conto brasileiro: a Geração Suplemento e o surgimento de Luiz Vilela

Ainda em Minas Gerais, um importante escritor de contos acabou também se constituindo peça-chave para o desenvolvimento da literatura no estado. Trata-se de Murilo Rubião, ficcionista mineiro que se dedicou inteiramente aos contos, autor de célebres narrativas insólitas na linha do real maravilhoso, tais como “O pirotécnico Zacarias”, “Teleco,

o coelhinho” e “O ex-mágico da taberna minhota”, Rubião publicou apenas 32 histórias. Perfeccionista que era, o autor passou a vida inteira reelaborando-as.

De acordo com Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa” – do livro *A educação pela noite e outros ensaios*, Rubião foi um dos escritores brasileiros a explorar a dimensão do insólito e do absurdo (CANDIDO, 1989). Antes do contista mineiro, nessa ceara em nossa literatura houve apenas os apólogos e parábolas de Machado de Assis, além de casos isolados de cunho lírico e caráter cômico em explorações do insólito absurdo, como “um poeta popular do começo do século XIX, o Sapateiro Silva; ou, no decênio de 1840, a ‘poesia pantagruélica’ de alguns românticos boêmios” (CANDIDO, 1989, p. 207). Graças a sua carreira no funcionalismo público, o autor pôde tanto extrair as temáticas kafkianas que se acham em seus contos — ambos os autores abordaram a temática da angústia humana em face de um mundo administrado — quanto dar importante contribuição prática para a nova geração de escritores mineiros: foi ele o responsável pela fundação do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, lançado em 3 de Setembro de 1966.

O jornalista e escritor Humberto Werneck (1992) observa em sua obra intitulada *O Desatino da Rapaziada - jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*, que Rubião “aproveitou a sábia lição de Mário de Andrade aos rapazes de *A Revista*, em 1925, recomendando misturar autores novos e consagrados” (WERNECK, 1992, p.179); no periódico, publicaram “Os Novos”¹⁰ Luiz Vilela, Ivan Ângelo, Sérgio Sant’Anna e Jaime Prado Gouvêa ao lado dos consagrados da estatura de um Murilo Mendes e de um Guimarães Rosa.

Dada a efervescência proporcionada pela grande repercussão do periódico nesse período em que esteve sob o comando de Murilo Rubião, os escritores mineiros que orbitaram na redação do *Suplemento Literário de Minas Gerais*¹¹, nos idos desses anos de 1960, acabaram por receber o rótulo de “Geração Suplemento”. Luiz Vilela, apontado por Humberto Werneck como “a figura mais importante dessa geração” (WERNECK, 1992, p. 180-181), esteve também envolvido em outras publicações nesse período; colaborou com a *Página dos Novos*, editada no jornal *Estado de Minas* pelo poeta Affonso Ávila e lançou a revista *Estória* em parceria com o também estreante escritor Sérgio Sant’Anna; publicação que teve fôlego de seis edições e repercussão internacional.

¹⁰ Por essa denominação também ficou conhecida essa geração de escritores na qual Luiz Vilela se insere. Além do mais, esse foi o título dado ao primeiro romance de autor, obra que retratou as agruras literárias, políticas e existenciais de sua geração.

¹¹ Nas próximas vezes em que nos referirmos ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, usaremos a abreviação *SLMG*.

Durante os governos dos militares, foram poucos os livros de ficção vetados ou recolhidos pela censura nos anos 1960/1970. O *SLMG*, no entanto, chegou a sofrer com a censura na provinciana capital mineira:

Uma edição dupla dedicada ao conto brasileiro, organizada por Ângelo Oswaldo, foi estourar nas mãos de seu sucessor, o ficcionista Mário Garcia de Paiva: oito páginas, nada menos da metade do segundo número, foram censuradas. Para complicar a situação, por essa época, 1973, um órgão da imprensa marrom de Belo Horizonte abriu campanha contra o suplemento, apresentado como “antro de comunistas e homossexuais” (WERNECK, 1992, p. 183).

Apesar dos esforços, os detratores locais não conseguiram tolher a amplitude do alcance da publicação, que se mantém firme até os dias atuais.

Para Fábio Lucas “[...] na década de 60 em diante, o número de contistas se tornou uma legião.” (LUCAS, 1989, p. 144). Claro que o *boom* do conto desse período não ficou restrito às montanhas de Minas, como analisa o escritor Jaime Prado Gouvêia:

No Rio Grande do Sul, nessa mesma época, floresceu uma bela geração de escritores, com idades correspondentes à nossa, da qual destaco Sérgio Faraco e Caio Fernando Abreu. Lançamos, em 1971, uma antologia de contistas novos, “Contos Gerais”, quase ao mesmo tempo em que os gaúchos lançaram sua “Roda de Fogo”. Pode ser que em outras partes do país tenham surgido outros, digamos assim, movimentos literários, mas foi esse do Rio Grande que me chamou a atenção. (GOUVÊIA, *apud* MAROCA, 2009, p. 128).

Os anos de 1970 foram de particular efervescência editorial; nessa década o conto brasileiro teve um auge de produção com a profusão de revistas especializadas, antologias e concursos literários. Em “Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década”, Regina Dalcastagnè afirma que apenas no ano de 1979, 250 milhões de livros foram editados (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 4).

Nesse cenário, revistas de contos, como a carioca *Ficção* (1976-1979), segundo a autora, chegou à tiragem de quinze mil exemplares. Nos decênios de 1970/1980, no território do conto, destacaram-se autores como Rubem Fonseca, Raduan Nassar, Otto Lara Rezende, Sérgio Faraco, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Ignácio Loyola Brandão, Edilberto Coutinho, Autran Dourado, entre outros. Nas tendências do conto contemporâneo, entre as décadas de 1990 e 2000, destaca-se, pelo radicalismo formal, o microconto, substrato da era dos *cyberespaços* e da cultura dos 140 caracteres. Em antologia intitulada *Cem menores*

contos brasileiros do século (Ateliê Editorial, 2004), o escritor pernambucano Marcelino Freire compilou cem micronarrativas de autores estabelecidos da nossa literatura, como Dalton Trevisan, Millôr Fernandes, Manoel de Barros, Modesto Carone, Adriana Falcão e Sérgio Sant'Anna.

Conforme se demonstra, o conto afirma-se como uma auspiciosa forma narrativa que, tanto pela multiplicidade de suas possibilidades estético-estruturais quanto pela sua exitosa tradição que remonta à antiguidade, fornece ao ficcionista, artífice que trabalhará em seus domínios, terreno fértil para o labor literário.

Capítulo 2

PARA ALÉM DO LIMIAR DAS UTOPIAS: O CONTO DE LUIZ VILELA

2.1 A vária face da contística de Luiz Vilela

Luiz Vilela é comumente apontado como uma das maiores expressões do conto brasileiro contemporâneo, ainda que tenha escrito romances e novelas de grande repercussão como *Boris e Dóris* (Novela); *Os novos* (romance) e *O inferno é aqui mesmo* (romance). O ficcionista ituiutabano, ao longo de sua carreira, mostrou-se “seguro na arte do essencial”, dando a “impressão de ser um contista nato, extremamente talentoso para o gênero”. (LUCAS, 1989, p. 135). Em *Conto brasileiro contemporâneo*, o jornalista e crítico Antônio Hohlfeldt coloca a obra de Luiz Vilela ao lado de nomes como Domingos Pellegrini Junior e Edilberto Coutinho, no que ele chamou de conto sócio-documental, reiterando “a possibilidade de uso do material ficcional como matéria prima para reflexão sociológica” (HOHLFELDT, 1981, p.185) nos contos do escritor mineiro. Já o crítico Fábio Lucas em “O Caráter Social da Literatura Brasileira” assinala a profunda significação filosófica da ficção de Luiz Vilela (LUCAS, 1970, p.127). Estes três vetores apontados pelos críticos: a verve contística do escritor, bem como a significação filosófica e as reflexões sociológicas que a obra de Luiz Vilela suscita são dados essenciais para se pensar a literatura do ficcionista ituiutabano.

Percebemos, no conto de Luiz Vilela, uma variada gama de procedimentos estilísticos, o que remonta à cena literária de onde sua literatura emerge. Nesse contexto das décadas de 1960/1970, como se demonstrou, a narrativa curta já dispõe de uma longa tradição na historiografia literária, tanto de grandes contistas, quanto de teóricos do conto. Na década de 1960 não havia, para as várias turmas de escritores que estreavam, um programa de arte único, movimentos de vanguarda e discursos utópicos configuravam-se crepusculares. A partir desse período, a produção literária nacional se descentraliza ainda mais, estética e geograficamente; dos quatro cantos do país despontam autores para o cenário nacional. Luiz Vilela, em entrevista, analisa esse período no qual entrou em cena, ganhando com seu primeiro livro de contos, *Tremor de Terra*, aos 24 anos, o mais importante prêmio da literatura brasileira, o Prêmio Nacional de Ficção:

[...] me considero um escritor dos anos 60. Existia todo um clima de liberdade e era isso que vivíamos na nossa literatura. Não seguíamos tendências, modelos, era cada um na sua, como dizia a gíria da época. E essa diversidade foi a nossa força. Isto é visível na revista *Estória*. Ninguém se parece com ninguém. A palavra mercado não existia. Era criação pura. Nós pagávamos para publicar. A ditadura não afetou a minha criação. Continuei

escrevendo no mesmo ritmo, claro que refletindo todas essas mudanças. (VILELA, *apud* RODRIGUES, 2006, s.p.).

Essa multiplicidade de caminhos tomados pelos escritores da geração de Luiz Vilela remonta a um espaço/lugar histórico cultural onde há a disponibilidade de uma constelação de referências disponíveis à formação de escritores, como analisa Wander Mello Miranda, em ensaio intitulado “Narrativa brasileira na pós-modernidade”:

Para se refletir sobre a narrativa brasileira das últimas décadas, é necessário o confronto com um repertório múltiplo de fatos históricos, culturais e literários, cuja mobilidade requer que se descarte, desde logo, qualquer pretensão de síntese totalizadora. Num contexto marcado pelo fim dos relatos hegemônicos e dos grandes sistemas ideológicos, a produção textual contemporânea pauta-se por uma prática descentrada e multidirecional, que não se reduz a uma coordenada exclusiva, nem se encerra na unicidade da “obra completa” moderna (...). (MIRANDA, 2000, p. 177).

A cena literária brasileira desse período é plural. A contística de Luiz Vilela nela se insere, refletindo essa multiplicidade, apropriando-se das inúmeras possibilidades estéticas dimensionadas no âmbito do conto moderno. A prosa límpida do autor e seu inigualável tino para os diálogos são os traços mais marcantes de sua personalidade literária. Fábio Lucas localiza na prosa simples de Luiz Vilela traços de uma herança do conto moderno. Segundo o crítico,

na verdade, a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo, tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos. O trabalho inicial foi o da paródia, ou seja, abandonou-se a função analógica que leva à estilização, entregou-se à função inversa (que impõe a paródia), revertendo o sentido da fórmula consagrada e inserindo-a num contexto oposto. A prosa límpida de um Dalton Trevisan, de um Ruben Fonseca, de um Luiz Vilela, é fruto de um longo percurso. (LUCAS, 1989, p. 177).

A escrita de Luiz Vilela, de fato, caracteriza-se pela concisão e pelo pouco ornamento estilístico, o que se tornou uma marca de seu estilo, como analisou também o crítico Antonio Candido, que em “A nova narrativa”, posicionou-se sobre a escrita de Vilela e sua ligação com esse legado de naturalidade coloquial. Assim como Fábio Lucas, o crítico carioca atribui a limpidez da prosa de Luiz Vilela à herança da revolução modernista:

Muitos autores mantêm uma linha que se poderia chamar de mais tradicional, sem dizer com isso que seja convencional, pois na verdade

operam dentro dela com audácia no tema, na violação dos usos literários, na procura de uma naturalidade coloquial que vem sendo buscada desde o Modernismo dos anos 20 e que agora parece instalar-se de fato na prática geral da literatura. Pode-se mencionar neste rumo, a obra discreta de Luiz Vilela, escritor bastante fecundo que estreou em 1967 com um volume de contos. (CANDIDO, 1989, p. 211).

Prefaciando a sétima edição de 1980 do livro de estreia de Luiz Vilela, *Tremor de Terra*, o contista e jornalista Gilberto Mansur analisa: “Esse seu dom de captar o cotidiano – precisamente através do diálogo, que pratica com perfeição – é apenas um dos lados da múltipla personalidade literária de Luiz Vilela.” (MANSUR, In: VILELA, 1980, p. 4).

A incomunicabilidade da experiência humana; o achatamento das subjetividades em face dos pendores sociais; os vilipêndios vários da convivência; a crise das instituições; o desamparo ideológico do homem contemporâneo; a loucura e a solidão, todas essas temáticas configuram-se elementos-chave para a compreensão do espaço literário em Luiz Vilela. Na quadrofonia que reverbera entre as figurações da experiência metropolitana e da vida pacata das pequenas cidades e entre a exploração memorialística da infância e a aguda representação dos dramas da velhice nessa espacialidade narrativa, emergem personagens cujas vozes se ouvem, resolutas. Na opinião de Carlos Felipe Moisés, em ensaio intitulado “Luiz Vilela, contista”,

[...] 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. (MOISÉS, 2002, s. p.).

Parecem, eles, os personagens, constituírem-se de substância orgânica, materializam-se para o leitor, efeito que, de acordo com Gilberto Mansur em seu prefácio do livro *Tremor de Terra*, reflete a capacidade de Vilela de “construir com absoluta verossimilhança uma cena qualquer do cotidiano” (MANSUR, In: VILELA, 1980, p. 4).

Fábio Lucas destaca ainda a predileção do autor por “temas poéticos”, faceta da obra de Luiz Vilela, cuja expressão máxima encontra-se no conto “Françoise”. (LUCAS, 1989, p. 120). Premiado no I Concurso Nacional de Contos do Paraná (1968), o conto rendeu uma bela adaptação para o cinema, no filme de curta metragem¹² do cineasta Rafael Conde; na película, a atriz Débora Falabella traduz a gestualidade e o ar poético da personagem do conto, a mais bela criação de Luiz Vilela.

¹² (Curta homônimo, 2001, 35 mm, 22 min., cor).

No espaço ficcional em Luiz Vilela, os mecanismos do diálogo e do monólogo indireto projetam vozes que, de vez em quando, se fazem mediadas por uma figura modesta em sua literatura, mineira por excelência: o narrador. Em grande parte dos contos do escritor mineiro, a narração é preterida em favor da inscrição dos diálogos; conta-se uma história através da própria cadência do fato, o ritmo na narrativa se pontua pelo tom de conversa. Dessa maneira, percebe-se uma profusão de pontos de vista. No conto “Amor”, que integra seu terceiro volume lançado de contos *Tarde da Noite*, por exemplo, pouco se narra; nele, há a prevalência do diálogo e dos silêncios figurados em reticências, silêncios que se prolongam e hesitações na fala: expressão do receio da incompreensão do outro. Não podendo se comunicar, as personagens se exasperam com a inacessibilidade de suas interioridades, o diálogo entre o casal evidencia o desentendimento e a incomunicação. Com a despedida, no desfecho da narrativa, experimentam o embaraço e a tristeza da descoberta de terem se distanciado irremediavelmente um do outro. O nó na garganta e o mal-estar retratado no conto prenunciam um rompimento doloroso, esgotamento do amor: “De repente tudo perdido, não há mais palavras nem gestos, só um espaço escuro sufocando a garganta [...] Ele ficou vendo o ônibus se distanciar na avenida, o rosto abatido, pensado porque o amor era tão difícil” (VILELA, 1999, p. 61).

Sobre o conto de Luiz Vilela, Assis Brasil comenta: “Não é um escritor apenas restrito a ação episódica, seus trabalhos têm um lastro de pensamento, têm um valor, sem o qual nenhuma arte poderá ficar.” (BRASIL, 1975 p.120). Esse lastro de pensamento que transcende o episódico no conto de Vilela o dimensiona comparativamente em face da fotografia; tanto o contista, quanto o fotógrafo trabalham com linguagens que partem do fragmento recortado da realidade a que se pode chamar de “acontecimento significativo” a fim de amplificá-lo, desvelando uma reflexão para além do que é retratado, conforme postulou Julio Cortázar em *Valise de Cronópio*:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento

que sejam significativos, que não só valham por si mesmos. (CORTAZAR, 1993 p. 151).

Em suas “Teses sobre o conto”, Ricardo Piglia afirma que “a história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 89). A máxima do escritor argentino recai sobre a ficção de Luiz Vilela com naturalidade, dado que dimensiona sua literatura na esteira da “versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de Dublinenses” (PIGLIA, 2004, p. 91). Assim como ocorre em algumas narrativas de Luiz Vilela, essa categoria de escritores “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada” (PIGLIA, 2004, p. 91). Dessa forma, no conto “Num sábado”, que integra o segundo livro de Vilela, *Tarde da Noite*, publicado no ano de 1970, enuncia-se: “Foi num sábado. Quero dizer que se não fosse num sábado talvez não tivesse acontecido. Porque sábado é um dia violento. Um dia em que as pessoas se sentem muito alegres ou muito tristes. Ele se sentiu muito triste.” (VILELA, 1999 p. 76).

Trata-se de uma narrativa sobre o suicídio, em que a palavra suicídio sequer é mencionada. Ao final do conto, o narrador apenas sugere o fim da história daquele homem: “Se ele estivesse saído, se logo depois de vestir o terno ele tivesse batido a porta e saído, talvez acabasse vendo as coisas de um modo menos sombrio e não tivesse feito o que fez. Mas ele não saiu.” (VILELA, 1999, p. 76).

Luiz Vilela se vale da técnica adequada para cada demanda significativa em seu labor literário. Usualmente, seus contos seguem estruturas lineares; o artifício da pontuação varia de acordo com a intenção. O experimentalismo formal em sua obra, de maneira geral, não se configura predominante, apenas se fez perceber de maneira mais contundente nas narrativas “Gaveta” e “Rodoviária”, contos integrantes do volume *No bar* (1984) em que há a exploração da espacialidade da página e a escrita lacunar, esburacada, em voga nas produções mais marcadamente pós-modernistas. Vilela utilizou-se também da técnica *sketch* em narrativas como “Dois homens”, que também faz parte do terceiro livro de contos do autor.

A incomunicabilidade, tema caro ao dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), amplamente explorada na trilogia do autor: *Molloy* (1955), *Malone Morre* (1956) e *O Inominável* (1958), afirma-se como um dos eixos temáticos nos contos de Luiz Vilela. No conto “No Bar”, essa temática é diretamente discutida; nele, há referência ao conceito filosófico leibniziano das mônadas¹³, como se ilustra no fragmento do conto:

¹³ Em linhas gerais, as mônadas são entidades metafísicas incomunicáveis. Elas são um dos conceitos-chave da filosofia de Leibniz.

Leibniz, já ouviu falar em Leibniz? A comunicação das consciências. As mônadas não têm janelas – por isso são incomunicáveis. Cada um de nós uma nômade, você uma nômade, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende? Se era assim, viver era um inferno, uma porcaria. (VILELA, 1984, p. 169).

Em “O Caráter Social da Literatura Brasileira”, Fábio Lucas comenta a temática da incomunicabilidade presente no conto de Luiz Vilela; segundo o crítico, essas narrativas “[...] apanham o homem mutilado por sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem a sua essência e sofrem, arruinam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador.” (LUCAS, 1970, p.127).

Como efeito, o diálogo, em Vilela, destacado como tônica de sua verve ficcional, se apresenta nos contos analisados como denúncia de sua própria insuficiência frente às demandas afetivas e existenciais dos personagens; a palavra, nas narrativas, coloca-se como principal elemento desestabilizador.

Os dados da incompreensão, da insuficiência da palavra e, muitas vezes, da opção pelo silenciar-se, pelo isolamento absoluto, evidenciam um *ethos* pessimista em relação às possibilidades do humano. No dizer de Fábio Lucas, “o autor cria um sentimento generalizado de frustração entre a generosidade dos projetos e as limitações (quando não as perfídias do mundo real)” (LUCAS, 1983, p. 135). Há sempre, nos contos de Luiz Vilela, uma tensão entre aquilo que se configura essência e subjetividade, o que se poderia chamar de sensibilidade, e a rudeza e a ignorância dos outros ou do meio, conforme se pode ler em narrativas como “O violino”, “A volta do campeão” e “Nosso dia”.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky, em sua obra intitulada *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, analisa o cenário da “indiferença pura” em um mundo desertificado, ideologicamente dessubstancializado, e declara:

Para nos limitarmos aos séculos XIX e XX, teríamos que evocar, citar ao mesmo tempo, o desenraizamento sistemático das populações rurais e depois urbanas, os langores românticos, o spleen dandy, Oradour, os genocídios e etnocídios, Hiroshima com os seus 10 Km devastados, os seus 75000 mortos e seus 62000 edifícios destruídos, milhões de toneladas de bombas lançadas no Vietnã e a guerra ecológica com herbicidas, a escalada do stock mundial de armas nucleares, Phnom Penh varrida pelos khmers vermelhos, as figuras do niilismo europeu, as personagens mortas-vivas de Beckett, a angústia, a desolação interior de Antonioni, Messidor de A. Tanner, o acidente de Harrisburg, e certamente que a lista se prolongaria para além de toda a medida se quiséssemos inventariar todos os nomes do deserto. (LIPOVETSKY, 1983, p. 33).

A paisagem psicossocial que se vislumbra do espaço ficcional em Vilela, por vezes, configura-se apocalíptica, desertificada, o que entendemos aqui como substrato desse estado de coisas pós-utópico ao qual se refere Lipovetsky. Nos contos do escritor mineiro, o que se inscreve, acreditamos, é esse vazio, essa desertificação dos horizontes do homem contemporâneo, que se encena na espetacularização das tragédias cotidianas, a exemplo das narrativas “O Suicida” e “A cabeça”, em que podemos ler a mórbida indiferença entre os concidadãos. Outra questão na ficção de Luiz Vilela que se relaciona a esse deserto descrito pelo filósofo francês refere-se à denúncia dos efeitos nocivos do progresso técnico, seja na ação perniciosa do homem na natureza, o que se esquadrinha no conto “O fim de tudo”, seja na destruição dos vínculos comunitários e do enraizamento da experiência social nas pequenas cidades, por meio das distrações modernas, como se pode ler em “As neves de outrora”.

O que se impõe aos olhos do leitor de Vilela é, incisivamente, as ruínas do homem, expostas em uma espécie de falência existencial que se evidencia nos dramas humanos representados através de suas personagens, esgotadas que estão em sua fragilizada razão de ser em um mundo dessubstancializado. Como se perceberá, a partir das histórias do autor, aspectos importantes do que se chamou condição pós-moderna podem ser discutidos, ainda que não se possa rotular sua literatura de pós-modernista.

2.2 Que é a Pós-modernidade?

Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na pós-modernidade* explora a afirmação de que as identidades centradas do Iluminismo chegaram a um estado de descentramento na modernidade tardia. Para o teórico cultural jamaicano, o sufixo *pós* aplicar-se-á também “a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 1999, p. 2). Dentro do escopo dos Estudos Culturais, nessa obra, Stuart Hall concebe três categorias de identidades: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno.

Para Hall, o sujeito do Iluminismo responde pelo tipo de identidade centrada, dotado de um núcleo interior imutável, para quem o “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 1999, p. 2). Constituem-se, dessa primeira categoria, as identidades que nasceram da concepção de pessoa humana como individualidade dotada de consciência e governada pela razão. Já a noção de sujeito sociológico está intimamente ligada à crescente complexidade do mundo moderno, sua identidade se formaria sempre tendo em vista seu

relacionamento com a cultura; trata-se da identidade formada na “interação”. Esse tipo de sujeito ainda preserva um núcleo essencial interior, que constitui a sua identidade, mas que se modifica constantemente na interface com as exterioridades culturais às quais é exposto ao longo de sua existência. Hall (1999) reitera que o sujeito sociológico constitui-se do alinhamento de seus sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupa no mundo social e cultural. (HALL, 1999, p. 2).

Stuart Hall assinala que essas identidades, até então unificadas e estáveis, estão, na contemporaneidade, tornando-se fractais, deslocadas e, até mesmo, contraditórias. O sujeito da pós-modernidade é, segundo o autor, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 1999, p. 2) e isso é um processo que resulta de uma mudança nas estruturas da sociedade, as quais, cada vez mais, se desestabilizam. Com o colapso de instituições e sistemas ideológicos tornaram-se turvas as referências a partir das quais as identidades se constituíam.

Mas, do que se trata, exatamente, a pós-modernidade? Decerto, não há uma só resposta para essa pergunta, mas uma multiplicidade de posicionamentos que partem dos seus defensores e de seus detratores – entre estes, há, principalmente, intelectuais marxistas (Habermas e Terry Eagleton), que a consideram um artifício do conservadorismo antirrevolucionário. Quanto ao momento exato de seu nascedouro, não há, tampouco, consenso. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Altas Literaturas*, nos dá o panorama dessa imprecisão:

Considerada como um “movimento” estético e filosófico, a pós-modernidade começou no fim do século XIX (com Nietzsche, para Vattimo), o fim dos anos 50 (para Lyotard, Forster e outros), nos anos 60 (para Jameson), em algum ponto entre 1968 e 1972 (para Harvey), etc. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181).

Há, entretanto, muitos estudiosos que professam os começos da pós-modernidade no período após a Segunda Guerra Mundial. No campo filosófico, *A condição pós-moderna*, do filósofo francês Jean-François Lyotard, obra publicada em 1979, é considerada um tratado seminal e decisivo para a reflexão acerca da pós-modernidade. Lyotard, nessa obra, postula que o tempo dos metarrelatos se encerrou, ficando a cultura atual imersa no desencanto em relação aos grandes projetos progressistas da era moderna. Silviano Santiago, em “A explosiva exteriorização do saber”, posfácio da obra do filósofo francês, nos dá a definição dessas metanarrativas:

Os metarrelatos foram responsáveis pela constituição nos tempos modernos de grandes atores, grandes heróis, grandes perigos, grandes périplos e, principalmente, do grande objetivo sociopolítico e econômico, trazendo uma impossível, mas almejada grandiosidade para um mundo que mais e mais se dava como burguês e capitalista, baixo e decadente. (SANTIAGO, In: LYOTARD, 2009, p. 127).

Como se vê, o pós-moderno nasceu, essencialmente, de um suposto naufrágio da modernidade e seus metarrelatos, da descrença em seu projeto. No âmbito da cultura e das artes isso se expressou mais claramente na arquitetura: no ano de 1977, o teórico Charles Jencks publica sua obra denominada *A linguagem da arquitetura pós-moderna* — livro em que o autor decreta que a morte da arquitetura moderna e o nascedouro do pós-modernismo arquitetônico tenha se dado precisamente no instante da implosão do conjunto habitacional modernista Pruitt-Igoe, em St. Louis, no Missouri, EUA. Na literatura, autores como Franz Kafka, Jorge Luís Borges e até mesmo Miguel de Cervantes foram considerados próceres do pós-modernistas, o que demonstra a extrema dificuldade em se delimitar um marco fundador da estética pós-modernista no campo literário. Já o pós-modernismo social, de acordo com Nicolau Sevcenko em “O enigma pós-moderno”, “é uma atitude nascida do espanto, do desencanto, da amargura aflitiva” (SEVCENKO, In: OLIVEIRA, 1998, p. 45). Trata-se, fundamentalmente, de um movimento que se desvincula da ideia de movimento, de vanguarda, por esse aspecto, poderia ser pensado dialeticamente contrário ao modernismo. De acordo com Fredric Jameson, os pós-modernismos nascem do aniquilamento dos modernismos que se fundamentaram na ideologia e na busca da expressão do eu singular nas artes: “estão mortas e enterradas a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que instrumentaram a prática e a estilística do modernismo clássico” (JAMESON, 1993, p. 30). Em arte, as produções pós-modernistas se caracterizam pelo tom de pastiche, de ironia, figurados na destruição de fronteiras entre os gêneros e os domínios culturais, bem como entre a cultura de massas e a cultura erudita. Jameson comenta ainda que expressões do pós-modernismo podem ser encontradas em todas as artes, inclusive inseridas em contextos mais diversos, da arte *pop* à música dodecafônica, da publicidade ao *punk rock*:

[...] podem ser encontradas em todas as artes: por exemplo, a poesia de John Ashbery, mas também a poesia falada e muito mais simples que proveio da reação contra a complexa e irônica poesia modernista acadêmica da década de 1960, a reação contra a arquitetura moderna e em particular contra os prédios monumentais do estilo internacional, os edifícios *pop* e os *decorated sheds* que Robert Venturi celebrou em seu manifesto, *Learning from Las Vegas*, Andy Warhol e a arte *pop*, mas também o fotorrealismo mais recente;

na música, o peso de Jhon Cage, mas também a síntese posterior de estilos clássicos e “populares” encontrada em compositores como Philip Glass e Terry Riley, e também o punk e a nova onda do rock, com grupos como o Clash, os Talking Heads e o Gang of Four; no cinema, tudo o que vem de Godard – filmes e vídeos contemporâneos de vanguarda –, como também todo um novo estilo de filmes comerciais ou de ficção, que encontra seu equivalente também nos romances contemporâneos, onde as obras de William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed, de um lado, e o novo romance francês, de outro, também figuram entre as variedades do que se pode chamar de pós-modernismo. (JAMESON, 1993, p. 25).

A ruptura que se operou mais nitidamente na passagem imprecisa do Modernismo para o Pós-Modernismo é a de que não se pode mais conceber as artes e a literatura fundamentadas em valores; trata-se da morte da ideia de fundamento e do mito da novidade na produção artística. A pós-modernidade nasce do naufrágio das promessas da modernidade para o mundo. Na literatura brasileira podemos perceber em elementos, como no ideal de nacionalização da cultura expresso nos textos manifestos dos modernistas de 1922, algo que perde seu alcance no contexto atual, quando o propósito da arte está diluído, e a literatura se inscreve não mais sob o signo dos entusiasmos utópicos. Entretanto, muitos dos pressupostos modernistas como o antiacademicismo, a mistura de gêneros, a paródia, o pastiche e o experimentalismo formal se preservam no contexto atual das artes, todavia, não mais em tons de palavras de ordem dos manifestos.

2.3 O projeto literário de Luiz Vilela em interface com o cenário pós-utópico/pós-vanguardista das artes

O modernismo canônico que existiu na era das vanguardas artísticas se tornou institucionalizado, fora ele absorvido e codificado, realocado para os museus e para as universidades, tornou-se canônico; hoje, ele não mais escandaliza. O modernista Oswald de Andrade em *A marcha das Utopias* assinala o caráter revolucionário da vanguarda, colocando-a sob o signo da utopia, do inconformismo, das pulsões libertárias:

[...] no desenrolar da mentalidade pré-utópica como da utópica, todos os sonhos de mudança e transformação social que estudamos se foram não somente de sonhos, mas de protesto. A utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta. (ANDRADE, 1970, p. 200).

O escritor modernista reflete ainda sobre sua experiência como artista e intelectual envolvido na cena modernista de seus dias, assinalando seu caráter subversivo: “Vi nas

exposições, nas conferências, nos círculos de artistas, o que era a Arte Moderna. Um incrível destroçamento das boas maneiras do ‘branco, adulto e civilizado’”. (ANDRADE, 1970, p. 192). Com o declínio da vitalidade crítica do modernismo, a partir da sua incorporação ao *status quo*, houve um desgaste da vanguarda, o que se dá mediante uma série de movimentos críticos que trabalharam em favor do decaimento da ideia de progresso linear. Octavio Paz, em *Signos em rotação*, assinala sobre esse processo de obsolescência da vanguarda¹⁴ nos dias atuais:

A idéia de modernidade começa a perder a sua vitalidade, porque já não é uma crítica, mas uma convenção aceita e codificada. Em vez de ser uma heresia, como no século passado e na primeira metade do nosso, converteu-se em um artigo de fé que todos compartilham. O Partido Revolucionário institucional — esse monumental achado lógico e lingüístico da política mexicana — é um rótulo que poderia designar boa parte da arte contemporânea [...] A “vanguarda” cessou de ser crítica [...] Modernismo ou vanguarda - relíquias do tempo linear (PAZ, *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177).

No campo da criação artística, não apenas literária, uma das faces do resultado desses processos é que muitos artistas readeriram a procedimentos estilísticos pré-modernos, enquanto outros se ocuparam de reciclar e ressignificar a estética modernista “com uma vaga ironia, desprovida de qualquer projeto” (PERRONE-MOISES, 1998, p. 177). Outra questão levantada pela autora é a de que “‘na sociedade do espetáculo’ (Guy Debord), a escrita literária fica confinada a um espaço restrito da mídia, pelo fato de se prestar pouco à espetacularização” (PERRONE-MOISES, 1998, p. 177). Essa realocação do campo de atuação da literatura para um modesto espaço no cenário cultural e político, no mundo contemporâneo, de certo que acabaria por resultar em um menor engajamento ideológico por parte de escritores. Percebemos essa afirmação se ilustrar na fala de Luiz Vilela em artigo publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*: “Por que escrevo ficção”. Nesse texto, propondo-se a responder a essa pergunta, Luiz Vilela elucubra:

Há coisas mesmo que fazemos durante a vida inteira e não sabemos por quê. Entretanto, isso não nos impede de fazê-las. Talvez até se desse o contrário: saber é que nos impediria. Se eu, por exemplo, depois de muito pensar,

¹⁴ Lúcia Helena, em obra intitulada *Movimentos da Vanguarda Européia*, define o termo vanguarda da seguinte maneira: [...] vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos. (HELENA, 1993, p. 08).

chegasse à conclusão de que escrever ficção é uma grande besteira? Teria que pendurar as chuteiras; seria difícil, ou mesmo impossível continuar a escrever depois disso. Ou, talvez, eu já tenha chegado a uma conclusão maior: a de que, afinal de contas, tudo é besteira – e, besteira por besteira, escrever ficção não é a pior delas. (VILELA, 1985, p. 5).

Nesse excerto, percebemos em Vilela uma postura em relação à própria obra que se distancia da perspectiva da vanguarda e do Modernismo. A opinião expressa do autor acerca da função de sua literatura no campo literário brasileiro revela-se em linha com o que Leyla Perrone-Moisés define como pós-moderno; para a autora, “o pós-moderno recusa projetos, objetivos, metanarrativas, afirmações.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 85). Esse posicionamento de Luiz Vilela se diferencia, por exemplo, do que se viu, décadas antes, nos escritores modernistas, os quais, de acordo com Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult*, “dedicaram-se à tarefa de guardiões de um programa estético que era preciso preservar” (SOUZA, 2002, p. 20). Para esses, a produção literária respondia à lógica da obra/manifesto, tipo/protótipo no instante em que se prestaram às lições de poesia; não se limitando à função de escritores, estavam, pois, engajados no projeto de nacionalização da cultura, conforme observou Souza. Essa aparente contraposição entre esses dois estágios da historiografia das letras nacionais – que já fora explorada no capítulo anterior – relaciona-se à condição dialógica entre a modernidade e a pós-modernidade, a qual Leyla Perrone-Moisés assim sintetiza:

Heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados como “totalitários”), abandono das utopias artísticas e políticas. Esses traços se opõem aos da modernidade, que seriam: racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, logocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183).

Ricardo Nascimento Fabbrini, em artigo o intitulado “O fim das vanguardas”¹⁵, assinala, no entanto, que com o apagamento do ideário das vanguardas, apenas a utopia morre, não a arte, que agora encontra-se liberta “da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas.” (FABBRINI, 2002, p. 20). A partir dessa instância, duas possibilidades se colocam, de acordo com Fabbrini, a saber: a descrença no papel da arte no mundo contemporâneo professada por Habermas, que vê no fim das vanguardas o fim da arte, pois esta é para ele indissociável das ideias de revolução e utopia. Essa primeira

¹⁵ Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabbrini.pdf. Acesso em: 12 de Junho de 2014.

concepção se alinha ao diagnóstico de Fredric Jameson, que entende o material artístico como valor do belo decorativo no sentido do hedonismo contemporâneo (JAMESON, 1993). Uma segunda possibilidade assimila “que não estamos destinados a completar o projeto da modernidade, e que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico” (FABBRINI, 2002, p. 20).

2.4 “O fim de tudo”: o conto de Vilela à revelia do progresso

No conto “Preocupações de uma velhinha” que integra o volume *Tarde da noite*, temos, no início da narrativa, uma imagem instigante: “Se o ronco de um quadrimotor rompe a calma da manhã, os olhos da velhinha se erguem assustados do canteiro de couves para o céu, onde o monstro de metal passa com imponência aterradora”. (VILELA, 1999, p. 95).

Índice do progresso técnico, o avião aterroriza a pobre senhora ao cortar o céu em um átimo, se apagando em um minúsculo ponto no azul em poucos instantes. Aquele acontecimento rompe a calma da manhã e contrasta com os elementos que fazem parte da existência pequena, dos objetos arcaicos e afazeres típicos de outros tempos: “e então ela olha para os canteiros, seus canteiros, que ela rega toda manhã e de tempos em tempos cava com a enxadinha e semeia, ela olha e tem medo” (VILELA, 1999, p. 95). A velhinha se atemoriza com aquela visão, seu coração fica sobressaltado com a velocidade e a potência daquele “monstro de metal” (VILELA, 1999, p. 95) por se tratar de um objeto monstruosamente maior do que ela e sua percepção que foram formadas em um tempo diverso deste que é violentamente marcado pelo progresso técnico. O avião contrasta, sobremaneira, com os objetos antigos, o velho regador, a enxadinha, signos que se inscrevem com certa ternura nas narrativas de Luiz Vilela, conforme pontua Wania de Souza Majadas em *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*:

É muito comum percebermos, em suas histórias, uma ternura intensa, apesar de contida, por certos objetos, como velhos quadros, caixas de papelão com retalhos de pano, um violino guardado e esquecido. As personagens em Luiz Vilela, em sua grande maioria estão muito envolvidas com o tempo que já passou. (MAJADAS, 2000, p. 25).

Nesse pequeno conto, avulta-se na construção da personagem que protagoniza a narrativa uma experiência sensorial que parece não ter se adequado aos tempos modernos;

desse olhar míope, essa forma constrangida e confusa de ouvir e sentir o mundo, um pequeno sofrimento se desenha naquela que é ternamente assinalada: uma velhinha.

As preocupações da velhinha circundam as notícias das guerras que cata nos jornais. Diferentes das duas grandes guerras mundiais, combates dos quais se lembra terem eclodido do outro lado do oceano, e da guerra do Paraguai, da qual se recordava: “Guerra que lembra é a do Paraguai, era menina ainda, o pai contando histórias, umas bonitas, outras tristes – mas não parecia matarem tanta gente.” (VILELA, 1999, p. 95), os conflitos que se deflagram na guerra fria se dispersavam, naquele momento, por vários pontos do globo: “Agora, era esquisito, parecia que a guerra estava em toda parte” (VILELA, 1999, p. 95). A velhinha interpela os filhos para que a ajudem a compreender essas coisas, mas continua sem entender a lógica daqueles tempos; como a ONU poderia mandar batalhões de soldados justamente para acabar com as guerras? Ela questiona em seu íntimo. Sob protestos interiores, não gosta de incomodar os filhos, acaba sempre pedindo a eles que lhe expliquem o mundo caótico que lê sofregamente nos jornais; ela se sente descompassada com o ritmo dos acontecimentos e mudanças desse mundo. Pergunta, a velhinha, atabalhoada com as palavras: “— Quê que é belico? — Bélico: acento no é. Bélico é guerra, coisas de guerra.” (VILELA, 1999, p. 97).

No mundo moderno, ao contrário do que ocorria nas sociedades pré-modernas, a figura do ancião que comportava em si a sabedoria não se configura como o ser admirado que costuma ser. Os velhos na pós-modernidade, maiores acionistas do valor da experiência, passam a depender dos mais jovens para que estes lhes expliquem como lidar com um mundo cada vez mais tecnocrático. Esses jovens, muitas vezes, relacionam-se com seus velhos com a sintomática impaciência desses tempos; preocupa-se a velhinha: “Tomou uma chamada, bem feito, quem mandou ela ficar perguntando? Sabe que eles não gostam de explicar, já tomou várias chamadas e não aprende” (VILELA, 1999, p. 97). Nesse diapasão, o conto de Luiz Vilela se correlaciona ao argumento do filósofo alemão Walter Benjamin, presente no seu célebre ensaio intitulado “O narrador”, que diz respeito à impossibilidade da experiência tradicional na modernidade. De acordo com o Benjamin, tal fato sobrevém com o fim da arte de contar. Em Walter Benjamin, já se desenha a reflexão sobre uma característica da sociedade capitalista moderna, que é a dificuldade da transmissão de experiências no sentido pleno. À vista disso, o relato, o contar e, por conseguinte, a transmissão, a comunicação humana se enfraquece paulatinamente. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em prefácio à obra *Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*, de Walter Benjamin, o filósofo alemão entende que “[...] a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso

que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu.” (GAGNEBIN, 1987, p. 10).

Dessa forma, o distanciamento entre as pessoas, e também, de modo especial, entre as gerações, reverbera a “experiência da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial” (GAGNEBIN, 1987, p. 8) na modernidade. O declínio do ato de contar, do relato, dos conselhos transmitidos aos mais inexperientes e, por conseguinte, da experiência comunicável, que se enuncia em “O narrador” de Walter Benjamin, diz respeito à marginalização do idoso na sociedade moderna. Enquanto no passado pré-moderno, o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos jovens, na modernidade seu discurso é inútil, afinal, trata-se apenas de um velho. (GAGNEBIN, 1987). Se as ações da experiência estavam em baixa na geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história (BENJAMIN, 1987), elas tenderam a cair ainda mais em um período histórico-cultural em que o individualismo torna-se a tônica da sociedade. Dessa forma, tendo em vista o racionalismo tecnocrático que anima a modernidade, o signo da velhice do homem torna-se cada vez mais associado a um tipo de construção arquetípica que suscita o inapto, o ultrapassado, aquele que não dispõe de um aparelhamento eficiente para se colocar nesse mundo cada vez mais dominado pela técnica. Nessa direção o crítico José Fernandes, em *O existencialismo na ficção brasileira*, pontua:

O descompasso evolutivo entre o homem e o mundo, entre o homem e os avanços técnico-científicos, entre o homem e a sociedade, faz do viver no mundo e no tempo uma tarefa cada vez mais perigosa. Descompasso que subtrai ao homem a essência do humano e o reduz à mera peça de maquinaria do mundo, da ciência e do sistema. (FERNANDES, 1967, p. 37).

Em “Preocupações de uma velhinha”, a percepção do progresso figura na evolução da tecnologia de guerra e na configuração complexa do cenário bélico da Guerra Fria. No plano simbólico, tendo em vista a amplificação semântica a que o conto se presta, temos a ideia de progresso nessa narrativa na perspectiva técnica figurada nas renovadas tecnologias da máquina de destruição das gentes, a guerra, e não em um sentido moral, humanista, muito pelo contrário. Walter Benjamin, ao analisar a associação das palavras automóvel e guerra — ícones da vanguarda futurista —, pontua:

O que estava na raiz dessa surpreendente associação de palavras era a idéia de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia, etc., que não encontram em nossa vida pessoal nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Na medida em

que renunciam a todas as interações harmônicas, esses instrumentos se justificam pela guerra, que prova com suas devastações que a realidade social não está madura para transformar a técnica em seu órgão e que a técnica não é suficientemente forte para dominar as elementares forças da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro. (BENJAMIN, 1987, p. 61).

A questão levantada por Benjamin, de que a guerra justifica o argumento de que a realidade social não está madura para transformar a técnica em seu órgão reverbera ainda na contemporaneidade. Nesse sentido, nas suas “Teorias da mudança Social”, em que discutem as concepções de progresso social e evolução em interface com o conceito sociológico moderno de mudança social, os pensadores Herbert Marcuse e Franz Neumann assinalam que

o próprio fato de o progresso moral estar bem atrás do progresso material é um índice de que a sociedade ainda não alcançou o nível de autodesenvolvimento livre e conscientemente controlado em todas as esferas da cultura. (MARCUSE; NEUMANN, 1999, p. 190).

Temos, portanto, uma dicotomia do progresso em que o material sempre será privilegiado em detrimento do moral, na lógica do capitalismo moderno. Dessa forma, o absurdo da guerra que se ilustra no monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao ser humano torna-se o pesadelo da modernidade:

uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1978, p. 115).

Os temores da personagem velhinha de Luiz Vilela, de que “de uma hora para outra, uma coisa terrível fosse acontecer e acabar com tudo o que havia de bom na terra” ilustram essa percepção. (VILELA, 1999, p. 55).

Gagnebin nos lembra que em Walter Benjamin, por conta da substituição do conceito de experiência¹⁶ pelo conceito de vivência na modernidade estabelece-se uma abissal distância

¹⁶ Para Walter Benjamin a questão da experiência coletiva “Erfahrung” encontra-se em declínio no mundo capitalista moderno, sendo suplantada por um outro conceito, “Erlebnis”, que serve para designar a vivência, ou experiência vivida, que diz respeito às formas de vida solitárias, individuais e privadas do sujeito na modernidade.

geracional, um deslocamento cada vez maior das gerações que ficam ultrapassadas, pois “as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação” (GAGNEBIN, 1987, p. 10). Esse descompasso entre a capacidade humana de assimilação e as mudanças do mundo moderno, será objeto de reflexão de pensadores da cultura que se dedicaram à análise da pós-modernidade. Assim Fredric Jameson em “Pós-modernidade e a sociedade de consumo” expõe o fato de que os hiperespaços na pós-modernidade não são totalmente apreensíveis às percepções que se formam na alta modernidade:

[...] houve uma mutação no objeto, ainda não acompanhada por nenhuma mutação equivalente no sujeito; ainda não possuímos o equipamento perceptivo capaz de se equiparar a esse novo hiperespaço, como pretendo chamá-lo, em parte porque nossos hábitos perceptivos formaram-se no tipo de espaço mais antigo que denominei de espaço do modernismo canônico. (JAMESON, 1993, p. 34).

Em “Preocupações de uma velhinha”, esse tipo de inadequação do sujeito em relação às circunstâncias do novo mundo torna-se caso de literatura:

Às vezes reza a Deus, pedindo que Ele ajude seu entendimento, mas o que sente é que as coisas no mundo ficaram tão complicadas que nem mesmo Deus pode mais entender direito; sente como se Ele também estivesse numa confusão e num medo, igual ela (...). (VILELA, 1999, p.97).

O desenlace do conto de Vilela se dá com um lance emblemático; o neto Cidinho aproxima-se da avó com um objeto estranho nas mãos, “uma arma que ele falou o nome mas ela não entendeu” (VILELA, 1999, p. 97), ameaçou-a, dizendo que bastava que ele puxasse o gatilho para que sua horta e ela própria desaparecessem para sempre. Ela implorara à criança para que não o fizesse, o menino apertou o gatilho do brinquedo, assustando-a por diversão: “Ela ficou parada entre dois canteiros, o coração ainda batendo forte do susto, as pernas trêmulas, e ao olhar para as suas couves, verdinhas e viçosas, começou a chorar – era boba mesmo, era boba.” (VILELA, 1999, p. 97). Esse final do conto revela o drama da inadequação do homem ao espírito dos tempos que se evidencia em um tipo de inversão: se em eras pré-modernas, a figura do ancião prescindia do seu reconhecimento pela comunidade, em razão de sua sabedoria e do valor da experiência que nele se via, na narrativa em questão, uma simples criança apresenta-se como signo que deflagra a marginalização do idoso em tempos de pós-modernidade. A brincadeira deflagra grande terror, por meio dela a velhinha sente-se aturdida e liquidada pelo espectro bélico do progresso tecnocientífico.

Nos contos de Luiz Vilela, o idoso é comumente encontrado nessa posição, como uma peça disfuncional e rechaçada. Narrativas como “Preocupações de uma velhinha”, “A volta do campeão” e “Luz sob a porta”, entre algumas outras, evidenciam essa afirmação. Todavia, há um dado semiológico que ilustra de forma violenta a agonística dessa questão geracional representada no conto de Luiz Vilela; trata-se do trágico desfecho de “Os sobreviventes”. Nessa narrativa, os personagens Brandão e Afonso, homens de meia idade, amigos de longa data, encontram-se num bar para beberem e lembrarem-se do seu tempo: “– Pois é, sô, tempinho bom aquele nosso; turminha boa (VILELA, 1999, p. 47). O assunto da velhice, do esgotamento do corpo, aparece no diálogo estabelecido entre os personagens; a passagem do tempo evidencia que o bar não é mais o território deles: “Cadê as doze garrafas de cervejas que eu bebia? ... Cadê a resistência? Cadê a juventude? Nosso bar, nossos amigos, cadê tudo isso?” (VILELA, 1999, p. 47).

Na narrativa, Afonso se revela passivo e reflexivo em relação à passagem do tempo para eles; já Brandão parece inconformado com a natureza. Afonso se analisa:

Velho, barrigudo, careca; fígado liquidado; varizes; de vez em quando urina solta; até agora nenhum enfarte; avô de cinco netos, pai de três filhos, marido ranzinza, covarde; eis o retrato de seu amigo Afonso, aos cinquenta anos, pintado por ele próprio. (VILELA, 1999, p. 48).

Brandão protesta: “– Isso não é retrato, é caricatura.” (VILELA, 1999, p. 48). O desenvolvimento desse diálogo culmina em Brandão armando uma briga contra três rapazes que conversavam e riam em um canto do bar. Fica claro na narrativa a gratuidade desse comportamento do homem, que acaba no chão pelos punhos do jovem:

Houve uma troca de murros, e quando Brandão viu, estava sentado no chão, com gente ao redor e tudo girando.
Firmou a vista: na frente o rapaz de pernas abertas e mãos cerradas – e aquele risinho. (VILELA, 1999, p. 50).

Essa ação narrada no conto ilustra, de forma dramática, a passagem do tempo para o homem e a conseqüente consciência de que algo se perdeu no percurso da vida, de que a implacabilidade da natureza tira dos eixos uma subjetividade, que é substituída pela próxima geração com a violência de um soco na cara. Essa poderia ser a alegoria em Luiz Vilela para dramática questão do homem em face do progresso e da passagem dos tempos.

A alta modernidade afirmou-se sob a égide do progressismo nos campos do conhecimento humano, nas ciências e nas artes; o *cogito* cartesiano instaura a crença irrestrita

no poder da razão. Trata-se da era dos construtores do novo mundo, que o fariam desvinculados dos misticismos e discursos religiosos, o desencantamento do mundo se desenha. Nos campos da física e da filosofia, Einstein e Descartes são apontados por Walter Benjamin, no período que abarca a primeira metade do século passado, como construtores implacáveis com suas pranchetas; o primeiro, segundo Benjamin, por ter perdido o interesse por todo o universo da física, exceto por uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas, e o segundo que baseou sua filosofia em uma única certeza – penso, logo existo. (BENJAMIN, 1987). Trata-se da prevalência do que passou a dominar o campo do conhecimento científico, a produção *stricto sensu*, ou a sedimentação da lógica do trabalho industrial tateando o campo da produção de saberes. No campo das artes, as formas estereométricas do cubismo revelam que a concepção de arte verificável no início do século XX pretendia-se afastada da perspectiva do humanismo: “queriam uma dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica” (BENJAMIN, 1987 p. 116), diz Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”, enquanto menciona os nomes desumanizados das personagens do escritor e desenhista contemporâneo dele, Paul Karl Wilhelm Scheerbart (1863-1915). As utopias também se afirmavam por sobre a perspectiva da personalidade. A esse respeito, refere-se também o filósofo alemão aos nomes “desumanizados” e alusivos à revolução que os russos da época davam aos filhos. (BENJAMIN, 1987).

Ao analisarmos o desencanto em relação às possibilidades do humano, que se presentifica no *ethos* discursivo inscrito em Luiz Vilela, deparamo-nos com dados que se podem analisar à luz de uma compreensão que resultou do tensionamento do discurso dessa modernidade, discurso que fora percebido de forma crítica por Walter Benjamin como projeto ideológico fundamentado na lógica desumanizada de um progresso historicista, inevitável, automatizado.

A hipótese do esgotamento da modernidade – tributária da Filosofia das Luzes e embebida dos discursos evolucionistas, progressistas e totalizantes – encontra coro nas vozes que afirmam a fundação de um novo estado de coisas a partir das tragédias que se abateram sobre a humanidade no século XX. Para muitos pensadores da cultura, Auschwitz e Hiroshima puseram em xeque o discurso da modernidade e deram origem ao desencanto “pós-moderno”. Adentrando nesse complexo cenário que caracteriza a contemporaneidade, acerca de Luiz Vilela, lemos em sua contística, figurações dos desérticos territórios de um mundo dessubstancializado de ideais, onde o signo do vazio amalgama as subjetividades, principalmente em seus domínios de atuação intersubjetiva. Dito de outra forma, a crise que se dimensiona nos limites do ideário iluminista, e que se presentificou no pós-guerra, gerou

discursos nos campos da cultura, da história e da filosofia – os quais se caracterizaram por uma postura que se pôde chamar de pós-utópica. No campo das humanidades, pensadores da cultura e filósofos cartografaram as coordenadas desse estado de coisas: Jean François Lyotard, como aqui se viu, enunciou o fim das metanarrativas modernas, filósofos, a exemplo de Arnold Gehlen e Alexandre Kojève, renunciaram no nosso tempo o período do encerramento da história das ideias; há, ainda, a ideia do fim da arte, que já havia se cogitado em Hegel, no período do romantismo, e que se ressignifica no argumento do filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto¹⁷.

Na nona de suas “Teses Sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin utiliza-se de um quadro de Paul Klee para explicar sua concepção de progresso:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Essa imagem construída pelo filósofo alemão, a partir do quadro analisado do pintor e poeta suíço, apresenta-se de forma reveladora em face da crítica benjaminiana do progresso inelutável que animou a modernidade. A catástrofe e os escombros que se amontoam até o céu e a tempestade que com força avassaladora impede que o anjo se demore em juntar os escombros e despertar os mortos é a alegoria clarividente da face destruidora do progresso técnico, esse combustível para a máquina genocida que vitimou milhões durante as grandes guerras do século passado. Nessa perspectiva, o historiador Nicolau Servcenko, comenta a estarrecedora imagem do anjo da história em Walter Benjamin: “A técnica derivada da razão instrumental, apropriadora, planejadora, ao invés de libertar, submeteu os homens ao império da máquina genocida, dotada de uma capacidade destrutiva sem precedentes.” (SEVCENKO, 1988, p. 48).

¹⁷ Tema abordado pelo autor em *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*.

Dessa crítica benjaminiana ao progresso, palavra de ordem no período da modernidade utópica, já se prenunciava o naufrágio, a ruína do sonho arrogante moderno da “vitória da racionalidade, do maquinismo, da transformação da sociedade num gigantesco autômato autorregulado” (SEVCENKO, 1988 p. 47).

Outra narrativa de Luiz Vilela que pode ser lida em interface com essa ideia das ruínas da modernidade e da corrosão de sua crença no progresso é o conto “O fim de tudo”, que integra o volume de contos homônimo, lançado pelo escritor mineiro em 1973. Nele, os efeitos nefastos da ação antrópica na natureza, em nome do desenvolvimento, se circunscrevem. Nesse conto, o narrador retorna a um rio em que costumava pescar em sua infância; o lugar é descrito como paradisíaco nesses tempos de outrora; todavia, ao revisitá-lo, ele se depara com um cenário diverso daquele do qual se recordava. O presente revelara “[...] aquela areia rala e suja, com cacos de vidro, latas, papel, tocos de cigarro, camisinhas de Vênus” (VILELA, 1973, p. 285) onde antes havia vida em abundância. De forma fluída e simples a narrativa responde ao propósito de ilustrar essa revolta presente no *ethos* inscrito no conto de Luiz Vilela em relação à concepção aqui anteriormente discutida de progresso, que nesse conto é representada com esta imagem:

As chaminés da fábrica começaram a soltar rolos de fumaça. — Os fornos estão funcionando — explicou o velho. Rolos cada vez mais grossos e negros subiam com força ao céu e iam se espalhando de forma lenta e sombria, como nuvens de morte. Um apito agudo irrompeu, varando o ar como um punhal. — Adeus, vida — ele disse. (VILELA, 1973, p. 288).

Nessa passagem da narrativa, pode-se ler o progresso manchando de artificialidade e de morte o que era vida e natureza. Esse estampido agudo e os tons de cinza que escurecem a paisagem podem ser também assimilados como uma imagem análoga às impressões de Walter Benjamin sobre o anjo de Klee, no que tange à representação da face mortuária e destrutiva do progresso técnico. Ao final do conto, o narrador, soltando o único peixinho que pescara no rio agora poluído, um pequeno lambari, lança-o nas águas com toda sua força dizendo a ele que vá embora, que vá para bem longe, “para onde ainda não chegou a loucura do homem.” (VILELA, 1973, p. 289).

Em “As neves de outrora”, outro conto que integra o volume *O fim de tudo* (1973), essa temática é ainda mais contundentemente explicitada. Nessa narrativa, novamente, a figura central é a de uma personagem idosa. Tia Natália — aqui temos novamente os laços familiares no campo da representação — sofre de arteriosclerose, mas mostra-se mulher de opiniões categóricas, como se lê no fragmento: “Tia Natália quando gosta ou não gosta de

alguma coisa não faz segredo disso, ela fala mesmo.” (VILELA, 1973, p.117). Entusiasta do progresso, foi a primeira mulher da cidade a dirigir um automóvel, ademais, foi através de sua influência, segundo se conta, que a cidade pôde conhecer o avião. Todavia, Tia Natália era contra a televisão por não ver nela nenhum benefício. (VILELA, 1973).

Ao tentar argumentar com a tia em favor da televisão, o narrador afirma tratar-se, o progresso, de uma faca de dois gumes, visto que o tio, marido de Natália, havia morrido, anos antes, em um acidente de automóvel. Em seu esforço retórico, o narrador esbarra tanto na sua falta de argumento para defender a utilidade desse símbolo máximo da indústria cultural — pois argumentar com base na importância que atribui à transmissão de partidas de futebol não convencerá tia Natália, sabe ele — quanto na desatenção da velha senhora: “daí que minhas considerações sobre o progresso caíram no vácuo de sua intenção” (VILELA, 1973, p. 119). Tia Natália é portadora de grande sabedoria, no entanto, ignora as opiniões diversas da dela escutando apenas a si própria, como analisa o narrador do conto: “não por surdez mas por um defeito de personalidade que o tempo foi cada vez mais agravando” (VILELA, 1973, p.117).

O narrador, que retorna a sua terra, como ocorre em outras narrativas de Luiz Vilela, tem com a tia conversas sobre “as transformações ocorridas na cidade, e como a televisão era a mais profunda” (VILELA, 1973, p. 119), fizeram dela o tema. Mais tarde, às voltas pela cidade, percebe um espaço diverso daquele no qual vivera a infância e a adolescência: “[...] depois de andar um pouco, comecei a perceber que eu era o único caminhante naquelas ruas a que a recente iluminação de acrílico dava um ar de solidão e irrealidade”. (VILELA, 1973, p.121). O cenário renovado de sua cidade natal configura-se agora como um lugar em que as pessoas vivem encerradas em suas casas, na companhia da televisão. Ao relatar a um amigo que estava surpreso com o fato de a cidade estar deserta, o que havia constatado em sua caminhada noturna pelo lugar, o narrador é informado que houve um assassinato na praça num outro dia, “e não eram nem nove horas” (VILELA, 1973, p.121). O fantasma da violência urbana passara a assombrar a pacata cidadezinha: “Puxa, pensei, eu sabia que aquelas coisas existiam em cidades como Nova York, Londres, Tóquio, mas ali, na minha cidade” (VILELA, 1973, p. 121).

Diante desse lugar outro, o narrador sentencia: “acabou tudo” (VILELA, 1973, p. 122). Dessa sua opinião, a tia compartilha, lamentam juntos o fato. Nesse ponto, tem-se uma excepcional comunhão de ideias entre o narrador e tia Natália, como se evidencia no fragmento:

[...] minha tia percebeu, porque ela também estava vendo e sentindo as mesmas coisas. E ficamos os dois a lamentar: <<As pessoas já não fazem mais visitas>>, disse ela.

Já não há mais gente nas ruas e nas praças>>, eu disse.

<<Onde estão aquelas rodas de família e aquelas longas conversas de antigamente?>>

<<Où sont les neiges dántran?>>

<<Como?>>

<<As neves de outrora>> (VILELA, 1973, p. 122).

A menção às conversas de antigamente remetem à um tipo de experiência em linha com o que enuncia em Walter Benjamin em “O Narrador” como “experiência coletiva” (Erfahrung), quando se era possível partilhar memórias comuns. Submergido nas neves de outrora, o narrador segue rememorando:

<<Aqueles biscoitos de grude>>, eu disse, <<aqueles grandões que a gente quebrava e comia fazendo barulho; leite com açúcar queimado; deitar na grama da calçada, os bichinhos batendo na luz do poste, e a gente conversando sobre doidos e assombrações; o cheiro de magnólias no jardim, o céu com tantas estrelas e a lua, a lua...>> (VILELA, 1973, p.122).

A ideia do fim está presente nesse e em diversos outros contos de Vilela, especialmente naqueles que compõem o volume *O fim de tudo*. Com o retorno dos narradores aos lugares reconfigurados pelo progresso, seja na deserção das praças causada pelo entretenimento doméstico televisivo, o que desmantelara a experiência gregária autêntica de uma pequena cidade, seja no cenário que se caracterizou pelos rolos de fumaça lançados por uma fábrica e a esterilidade ocasionada pela poluição industrial vertida nas águas de um rio em que outrora afluía vida, temos o lugar da memória afetiva em confronto com um presente desértico, dessubstancializado.

Em algumas narrativas de Luiz Vilela, das aqui analisadas, a exemplo de “O fim de tudo”, “Meu amigo”, “Não quero nem saber”, bem como na própria biografia do autor — que após ter morado em São Paulo, Estados Unidos e Espanha, retornou a Ituiutaba, onde vive até os dias atuais —, observamos esse dado do retorno ao lugar de pertencimento, cujo relato remonta tanto à figura do narrador quanto a personagens retratadas nas narrativas. Esse retorno, no entanto, ou é projetado na dimensão da expectativa de quem voltará da cidade grande para o interior ou é representado por meio do choque produzido pela impressão das mudanças profundas que se operaram nesse espaço na percepção de quem para ele retornou. Em Vilela, o progresso é o elemento por meio do qual esse *fim* se materializa. O fim da *Erfahrung* Benjaminiana, que ocorre com o processo de modernização que se materializa

nessas pequenas cidades para as quais se volta, reconfigura-se em linha com o que professou o filósofo norte-americano Marshal Berman em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, com um sentido de desintegração e mudança:

[...] ela [a modernidade] nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, — tudo que é sólido desmancha no ar. (BERMAN, 2007, p. 24).

Todavia, em Luiz Vilela, essa desintegração não resulta na perspectiva da adaptabilidade do sujeito à experiência fragmentada da (pós)-modernidade. Ao invés disso, nessas narrativas, investe-se em uma espécie de agonística do mundo moderno, opera-se, nos contos do escritor mineiro, uma profunda rasura do discurso do progresso, que neles se caracteriza muito mais pela ideia de colapso.

Capítulo 3

NO REINO DAS INCOMPREENSÕES: os inadequados

3.1 A opressão da fôrma: da modernidade e a incompreensão dos desviantes do seu espectro

Em *O discurso filosófico da modernidade*, Jürgen Habermas analisa os dimensionamentos filosóficos e sociológicos da era moderna. No capítulo intitulado “A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação”, Habermas nos dá uma definição do processo de modernização:

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recurso; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; a expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas, etc. (HABERMAS, 2000, p. 5).

Fruto de um processo de Desencantamento do Mundo, a modernização responde pelas institucionalizações e pela solidificação do mundo administrado. Domínio da máquina burocrática e da setorização dos saberes científicos, promoveu a consolidação dos meios de reprodutibilidade técnica que possibilitaram o estabelecimento de uma gigantesca indústria cultural. A modernização responde também pela setorização e especialização no campo do trabalho e pela divisão mais nítida da sociedade em classes.

Essa lógica da sedimentação do mundo moderno visou categorizar a realidade e eliminar as irracionalidades e contraproducências à ordem social. O sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman, em *Modernidade e Ambivalência*, descreve o período moderno como “era de guerra particularmente dolorosa e implacável contra a ambivalência” (BAUMAN, 1999 p.11). Trata-se de uma luta ferrenha contra toda e qualquer indeterminação. No domínio da alta modernidade, tencionou-se, por meio da ação política e técnica racionalmente orientada, eliminar toda a contradição do mundo:

A ambivalência é um subproduto do trabalho de classificação e convida a um maior esforço classificatório. Embora nascida do impulso de nomear/classificar, a ambivalência só pode ser combatida com uma nomeação ainda mais exata e classes definidas de modo mais preciso ainda: isto é, com operações tais que farão demandas ainda mais exigentes (contrafactuais) à descontinuidade e transparência do mundo e assim darão ainda mais lugar à ambigüidade. A luta contra a ambivalência é, portanto, tanto autodestrutiva quanto autopropulsora. Ela prossegue com força incessante porque cria seus próprios problemas enquanto os resolve. Sua intensidade, porém, varia com o tempo, dependendo da disponibilidade de força adequada à tarefa ou ausência de consciência de que a redução da

ambivalência é uma questão de descobrir e aplicar a *tecnologia* adequada – uma questão *administrativa*. Os dois fatores combinaram-se para fazer dos tempos modernos uma era de guerra particularmente dolorosa e implacável contra a ambivalência. (BAUMAN, 1999, p. 11).

Em Luiz Vilela, no conto “A volta do campeão”, que integra seu volume de contos *O fim de tudo* (1973), essa pulsão moderna na direção da eliminação das ambivalências, a qual Bauman define como linha de força da era moderna, se traduz. Esse conto, inclusive, chamou a atenção do poeta Carlos Drummond de Andrade, que escreveu a Luiz Vilela¹⁸: “Achei ‘A volta do campeão’ uma obra-prima.”. O protagonista dessa narrativa, chamado Edmundo, personagem idoso, aposentado, que passara pela experiência de um derrame, é incompreendido e colocado em seu lugar pelos seus familiares e pelo médico da família, ainda que a “falta de cabimento” (VILELA, 1973, p.88) de algo que acontecera com ele, e que se fizera o motivo da intervenção da família, pudesse tê-lo salvado da profunda miséria existencial de seus dias, dias esses que assim se desenhavam na narrativa:

Naquelas tardes quentes, sem ter o que fazer e cansado de ficar em casa, ele ia para a praça e sentava-se num banco. Do fundo das rugas, contraídas pelo aborrecimento, os olhos acompanhavam sem interesse as pessoas e coisas que passavam. Até que, cansado disso também, ele se levantava e ia andando a esmo pelos terrenos baldios, de onde voltava já ao escurecer. (VILELA, 1973, p. 69).

Nessas caminhadas a esmo, pontuadas pelo aborrecido, o homem encontra num grupo de meninos, que jogavam tabela, a lembrança de seus dias áureos na infância em que fora um grande campeão nessa brincadeira; o homem, arrebatado pelas lembranças, adentra naquele universo lúdico junto às crianças e acende em seu interior uma vitalidade fugidia há décadas: “perturbado por aquele inesperado ressurgir de uma emoção que há quase cinquenta anos não sentia” (VILELA, 1973, p. 72). Edmundo passa a relacionar-se com os meninos travando amizade especialmente com o garoto Dudu, e estabelecendo com ele uma sociedade no jogo de tabelas.

Nesse conto, percebemos que o triunfo da personagem entre as crianças, que se dá por conta de sua técnica notável na execução das jogadas, contrasta com o tédio e com a falta de interesse pela vida que no início da narrativa se inscreve; reiteradas vezes, estabelece-se a imagem de um tipo de renascimento que se operara no protagonista, como uma “antiga

¹⁸ Disponível em: < <http://www.sesispeditora.com.br/noticia/revista-ponto/luiz-vilela-fala-de-sua-vida-e-obra> >
Acesso em: 21 de Fevereiro de 2015.

sensação de vitória [...] por um instante só teve olhos para si próprio, para o menino que ele fora e era de novo naquele momento” (VILELA, 1973, p. 72).

Os meninos admiram o homem por sua técnica no jogo, incorporam-no à brincadeira, mostram-lhe seus lugares secretos, compartilham com ele códigos de assovios e, principalmente, aplaudem a volta do campeão:

Fora ótimo. Descobrir que era um campeão ainda depois de quase cinquenta anos, descobrir que conservava a mesma classe, sentia as mesmas emoções daquele tempo... A banca cheia, aquele momento entre o cálculo e a batida, e depois a biloca passando entre as outras. E aquela jogada debaixo da perna – fora sensacional, a meninada vibrara. (VILELA, 1973, p. 72)

A amizade com o menino Dudu, garoto com o qual Edmundo mais simpatizara, o qual acabou por tornar-se seu sócio nas apostas das bolinhas com os adversários no jogo, revela-se na narrativa como elemento que inscreve ao mesmo tempo a pureza daquela descoberta e a impossibilidade dessa incursão de um velho no universo infantil. Sua filha e sua mulher, mais tarde, ao descobrirem essa amizade do homem com os meninos, que ele vinha mantendo em segredo, o questionam se teria cabimento uma coisa daquelas, preocupando-se excessivamente com aquele acontecimento puro e singelo que entendiam elas ser algo da ordem do absurdo: “— Pensa, o senhor na sua idade, uma pessoa de quase sessenta anos, brincando com uma meninada de nove, dez anos. Não faz sentido. — E depois também há os outros – entrou a mulher; eles podem falar.” (VILELA, 1973, p. 88).

O próprio homem, anteriormente se questionara da razão de ser daquela sua felicidade repentina em meio às crianças, e lembrando-se da criança que um dia fora e de seus amigos de infância, todos àquela altura da vida já distanciados dele, pensou em chamá-los para o jogo, mas logo se daria conta da inviabilidade de sua alegria: “Não tinha cabimento. Talvez nada daquilo tivesse cabimento” (VILELA, 1973, p. 79).

Edmundo procurou manter em segredo os meninos e o jogo de tabelas, uma vez que já antevia a reação da mulher àqueles fatos; “o médico e a filha já haviam prevenido para as possíveis esquisitices dele após o derrame” (VILELA, 1973, p. 81). Todavia, o que se passa, o que a narrativa expressa é o simples e puro renascimento de uma subjetividade aniquilada pela inexorabilidade da vida. Trata-se de um homem desacreditado de si, amargurado e mortificado, como os primeiros parágrafos do conto o descrevem; o convívio com as crianças reascende em seu espírito uma pulsão de vitalidade e alegria que poderiam tê-lo salvado de uma existência miserável: “Estava fora de si, por mais que as conveniências da idade o

lembrassem que devia se controlar; gritava, ria, pulava, tudo numa festa só com a meninada.” (VILELA, 1973, p. 87).

O ponto em que se dá a descoberta, espécie de flagrante de seu “crime” contra a razão e a lógica normativa da vida, sua brincadeira de bolinhas com as crianças, é o clímax da narrativa. Inicialmente, Edmundo tentara negar tudo, sentindo-se violado em seu segredo, a filha repetira, enfática, o questionamento que ele próprio se fizera dias antes: “— Tem cabimento uma coisa dessas, papai? ...” (VILELA, 1973, p.88).

Nesse ponto da narrativa, a interdição e a incompreensão as quais a família infligira àquele homem, sob a justificativa de estarem zelando por ele, revelam-se sintomas da normatização impositiva característica do espírito da modernidade, produto da assinalada guerra implacável contra toda e qualquer indeterminação, conforme diagnosticou Zigmunt Bauman. Ora, dentro da lógica racionalista a partir da qual a sociedade se organiza o que não tem cabimento está fora da ordem da razão e, portanto, não pode ser incorporado como coisa aceitável, ainda que se trate de um acontecimento poético e terno: uma amizade sincera entre uma criança e um velho. Em contrapartida, a filha, “carinhosa e repreensiva”, parece não ter consciência da dimensão daquele acontecimento no íntimo do coração ofegante e ofendido do pai (VILELA, 1973, p. 88). Tomam, ambos os personagens, seus lugares no reino das incompreensões que se institui na ficção de Luiz Vilela:

— Zelando; sou por acaso algum inválido? Sou? Fique sabendo, menina, que eu tenho mais saúde do que vocês todos, incluindo o bostinha daquele médico que vem aqui.

— Edmundo... – a mulher pôs a mão na boca.

— Bostinha sim; e ainda vem aqui pegar o meu dinheiro e dizer pra vocês que eu não ando regulando bem; pensam que eu não escuto as conversas? Pois fique sabendo ele e vocês também que eu regulo muito mais do que vocês todos. Com minha idade e tudo o que eu passei estou muito mais vivo do que vocês!

Ele ficou ofegando. (VILELA, 1973, p. 89).

O homem se mostra ressentido com a filha, a mulher e o médico. Imagina que queiram subjugar-lo, que o pensam inválido e incapacitado; essas pessoas, por sua vez imaginam estarem ajudando, tomando conta, zelando por ele. Como o conto denuncia, há uma impenetrabilidade nessas subjetividades inseridas no contexto familiar, estão elas incomunicáveis em suas intenções, em seus afetos e na maneira que encontram de expressá-los. O homem, por sua vez, acredita que a mulher, a filha e o médico querem que ele vá

“morrendo aos poucos; morrendo cada dia um pouco mais lentamente...” (VILELA, 1973, p. 90).

Edmundo se decide então por não contrariar a mulher e a filha, reconhece, contrariado, a “falta de cabimento” de sua alegria e se fecha: “— Papai, escuta: vamos conversar direitinho — Não quero mais conversar – ele disse, e saiu da copa” (VILELA, 1973, p. 90). Dessa forma, lemos na narrativa de Luiz Vilela a interdição da disparidade que, ainda que se configure uma pulsão libertadora para o indivíduo, tende a ser tolhida em nome da razoabilidade.

3.2 Civilização e mal-estar: entre renúncia e adesão, pequenas mortes e renascimentos provisórios

Em seu livro *O mal estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman argumenta que, segundo a escritora americana Cynthia Ozick, “a solução Final Alemã”¹⁹ “era uma solução estética; era uma tarefa de preparar um texto, era o dedo do artista eliminando uma mancha; era simplesmente o que era considerado não harmonioso” (OZICK, *apud* BAUMAN, 1997, p.13)²⁰. Ainda segundo o sociólogo polonês, o ideal de pureza da modernidade caracterizou-se como “uma visão da condição que ainda precisa ser criada, ou da que precisa ser diligentemente protegida contra as disparidades genuínas ou imaginadas” (BAUMAN, 1997, p. 13). Seguindo a linha da análise da modernidade como criadora e destruidora de disparidades e ambivalências, Bauman aduz que

[...] nos primeiros anos da idade moderna, como Michael Foucault nos lembrou, os loucos eram arrebanhados pelas autoridades cidadinas, amontoados dentro de Narrenschiffen (“naus dos loucos”) e jogados ao mar; os loucos representavam “uma obscura desordem, um caos movediço que se opõe à estabilidade adulta e luminosa da mente”, e o mar representava a água, que “leva deste mundo, mas faz mais: purifica” (BAUMAN, 1997, p. 13).

A era moderna caracterizou-se por esse ideal higienista pautado na aniquilação dos inadequados, essas peças disfuncionais na engrenagem do progresso, os quais Bauman denomina *estranhos*, o que, segundo ele, são “pessoas que não se encaixam no mapa

¹⁹ Trata-se do plano da *Gestapo* para a eliminação do povo judeu.

²⁰ Cynthia Ozick. *Art and Ardor* (New York: Dutton, 1984, p.165).

cognitivo, moral e estético do mundo”. (BAUMAN, 1997, p. 27). O que o autor coloca diante de nós são os estados de rejeição ou o ajustamento das subjetividades destoantes, sua nivelção ou aniquilamento pelo rolo compressor das regras do jogo do mundo circundante: a inserção ou não do indivíduo no plano ideológico que se arquiteta no espaço em que habita. Todavia, o filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu livro *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios admite que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Dessa forma, ajustamento e adequação do indivíduo e as pulsões reguladoras e niveladoras da ordem social afirmam-se como os elementos dessa equação repisada por filósofos, sociólogos e literatos, cujo produto quase sempre resulta no diagnóstico de um mal-estar na cultura.

Para além das atitudes demarcadamente transgressoras, criminosas, ou terroristas, daqueles que se insurgem radicalmente contra o sistema político/ideológico, contra o Estado e a sociedade; ou, até mesmo, para além dos aniquilamentos, etnocídios e violências raciais de vária ordem, realizados sob a égide de um higienismo progressista que veio da consciência dessa modernidade, na expressão dos fascismos vários do século passado, lemos nós, também nas microrrealidades cotidianas e ordinárias, estados latentes de inadequação de subjetividades destoantes figuradas na insurgência ou no assujeitamento destas aos ditames sociais e culturais, os quais se localizam no plano do “socialmente aceito”. Categoria com a qual qualquer indivíduo inserido em qualquer grupo social é compelido a se relacionar. Ademais, ainda que em crise, as instituições perduram, abrangendo de maneira tentacular os territórios que entraram tardiamente na modernidade tardia, como a denominou Stuart Hall. O tensionamento entre as categorias do individual e os pendores sociais ainda constitui substância reflexiva nos dias atuais, havendo sempre “um vínculo firme e irrevogável entre a ordem social como projeto e a vida individual como projeto, sendo a última impensável sem a primeira.”, a despeito do fato de que “certas pessoas nunca serão convertidas em alguma coisa mais do que são. Estão, por assim dizer, inacessíveis ao reparo” (BAUMAN, 1997, p. 29-31).

Sigmund Freud analisou essa conflagração entre a identidade e o todo social, categorizando-a como um dos motivos pelos quais o homem não se realiza. Segundo Freud, há “[...] três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade.” (FREUD, 2010, p. 29). Essa terceira fonte do sofrimento humano resulta na argumentação de que no cerne do processo civilizatório reside boa parte da culpa pela miséria do homem (FREUD, 2010, p. 30).

No texto de introdução de *O mal-estar na pós-modernidade*, intitulado “O mal-estar moderno e pós-moderno”, Bauman (1997) comenta *O mal-estar na civilização* de Freud (2010): “Sabemos agora que era a história da *modernidade* que seu livro contava, ainda que seu autor preferisse falar de *kultur* ou “civilização” [...] a expressão “civilização moderna” é, por essa razão, um pleonasma” (BAUMAN, 2010, p. 7). Dessa forma, podemos entender o texto do psicanalista alemão como um diagnóstico da modernidade, no instante em que analisa suas implicações na vida mental do indivíduo. Sigmund Freud descreve o mal-estar na civilização através do signo da “renúncia”; para ele, a “civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?)”, assim como se constitui das regulamentações dos vínculos dos homens entre si. (FREUD, 2010, p. 40).

Para além da supressão do caráter instintual, a inserção do indivíduo na civilização/modernidade demandará ainda compulsões e regulações de caráter adaptativo, requeridas para o acolhimento pleno na família, no trabalho, nas relações afetivas e até mesmo nas difíceis relações travadas com o *EU que é um outro*, no dizer de Rimbaud. O sociólogo alemão Georg Simmel, em conferência denominada *A metrópole e a vida mental*, reitera: “Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida.” (SIMMEL, 1973, p.11). Preservar-se, como identidade no mundo moderno, estando imerso nesta grande “floresta de símbolos” – no dizer de Octavio Ianni (2000) – é o grande desafio. É preciso adaptar-se, jogar ofensivamente o jogo do capitalismo enquanto se cuida em resguardar a própria individualidade, constantemente compelida a anular-se em concessões de vária ordem.

No conto “O violino”, que integra a obra de estreia de Vilela na Literatura Brasileira, *Tremor de Terra* (1967), opera-se com essas variantes relativas à não correspondência entre os planos da identidade e do todo social, e ainda, com a preservação ou com a perda da autonomia e da identidade em face dessas referidas forças sociais. Assim, o narrador recorda sua infância e é nesse plano que se estabelece a trama. A história se inicia com o menino narrador achando um violino no porão, entre “objetos antigos, estragados, fora de uso” (VILELA, 1980, p. 43). Essa ocorrência desvela um processo de profunda transformação na violinista que abandonara o instrumento, não se sabia bem o porquê, há muitos anos. O narrador passa a se interessar pelos motivos pelos quais tia Lázara, a violinista da família, havia abandonado o instrumento daquela maneira junto àqueles objetos esquecidos; alguns

dos parentes mais jovens sequer sabiam da existência do violino. É revelado que tia Lázara fora uma estudante promissora de violino, tendo, inclusive, tomado aulas com professores estrangeiros. Segundo a mãe do narrador, o instrumento fora a grande paixão da juventude de Tia Lázara, no entanto, ela o abandonara.

A volta do violino às mãos de tia Lázara, por intermédio do sobrinho, que o resgatara dos mortos naquele porão, revelou uma outra mulher, diferente da pessoa empedernida que ele conhecia:

A transformação que se operou nela aqueles dias foi tão grande que parecia ter virado outra pessoa – mas essa outra pessoa, eu percebia, é que era realmente ela, e não a que eu sempre conhecera, carrancuda, nervosa, calada, triste, pálida, e que era como que um túmulo de onde o violino havia ressuscitado a verdadeira. (VILELA, 1980, p.49).

O violino abandonado há anos no porão, em um canto escuro e subterrâneo da casa, suscita a reflexão tanto no narrador quanto no leitor do conto sobre o que poderia ter ocasionado aquela renúncia. Logo, no decorrer da narrativa, percebe-se que o abandono no violino representa uma renúncia funda de algo tão primordial para tia Lázara, que a modificara completamente, tornando-a a mulher descrita com os predicados acima mencionados.

O narrador recorre algumas vezes ao recurso imagético da morte e ressurreição de tia Lázara, do poder que tivera o violino de trazê-la de volta ao mundo dos vivos, ela que estivera durante todos os anos longe do instrumento, com a alma tão escurecida quanto as trevas que envolviam o objeto esquecido na penumbra do porão — o próprio nome da personagem nos remete à história relatada no livro de João, no Novo Testamento, em que Lázaro de Betânia fora trazido de volta à vida por Jesus Cristo após quatro dias de sepultamento.

Ao vê-la tocar, entretanto, os olhos do menino, que se tornara seu secretário, incumbido de organizar as partituras, deliciavam-se com aquela imagem tão viva, quase hipnótica da tia extraindo as melodias agudas das cordas: “Não sabia o quê que me prendia mais ali, se a música ou o fascínio que irradiava da violinista, aquela paixão com que ela tocava e que me fazia ficar ali imóvel, quase sem piscar.” (VILELA, 1980, p. 47).

A reação dos familiares a essa transformação fora diversa, uns se mostraram indiferentes, outros sarcásticos. O menino se envaidecia de ser o secretário oficial da violinista, o descobridor do violino e de ter possibilitado que aquela profunda mudança pudesse ocorrer em tia Lázara. Ela, no entanto, parecia estar alheia a tudo, reflete o menino: “uma coisa que estava dentro dela e que era tão forte que não precisava dos outros ajudarem,

nem os outros podiam destruir. Eu sabia: era a moça que ela fora que estava ali dentro, que ressuscitara.” (VILELA, 1980, p. 49). Todavia, quando resolvera a tia por abandonar definitivamente a costura para se dedicar ao violino, até mesmo os membros da família que se mostraram inicialmente indiferentes à volta da violinista protestaram. Ela, porém, contava com o mais importante dos apoios, o do sobrinho.

Disseram que Lázara havia perdido o “bom senso”, mas por sua paixão renascida pela música não se deixaria abalar, disse ela ao sobrinho: “a história dos grandes mestres era cheia dessas incompreensões” (VILELA, 1980, p. 50). Planejava então um concerto de violino; ainda que interpelada pelos parentes para que não fizesse isso, segue com os preparativos junto ao sobrinho; disseram a ela, até mesmo, que poderia emocionar-se e pela idade sofrer um mal súbito; respondendo a essa provocação, Lázara se apega ao sentido fundamental e renascido de sua existência: “se eu morrer, que seja pela arte” (VILELA, 1980, p. 50).

O concerto converteu-se em um retumbante fracasso, poucas pessoas compareceram, quase ninguém na cidade mostrara interesse em assistir a um concerto de violino executado por uma mulher idosa e desconhecida; das poucas pessoas que lá estavam, a maioria foi embora antes do fim da apresentação. À vista disso, a narrativa se fecha com a volta da personagem a seu estado psíquico desafectado²¹, anterior ao ressurgimento do violino, o que provocou no narrador infante grande revolta, principalmente por sua percepção de que era exatamente isso o que os parentes queriam, e aqui, novamente o “bom senso” é restabelecido, e em nome dessa instância, outro suicídio se inscreve no espaço ficcional em Luiz Vilela:

Os parentes alegraram-se pela volta de Titia à costura, elogiaram o seu bom senso, a sua inteligência, a sua coragem de reconhecer o erro. “Erro? Vocês é que foram os culpados, seus bugres!” protestei defendendo-a. “Não fale assim com eles, são seus parentes”, ela disse. Olhei espantado: ela é que me dizia isso? Tia Lázara? Então aquilo acabara mesmo, acabara de tal modo que não ficara nada, absolutamente nada? Acabara. Acabara tudo. A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara, ela estava morta de novo, minha tia estava morta. (VILELA, 1980, p. 52).

O fenômeno da passagem do tempo descortina, nas narrativas, elementos que vêm à tona e restabelecem o sentido para a existência dos personagens, ainda que provisoriamente. Percebe-se, tanto em “A volta do campeão” quanto em “O violino”, e em outras narrativas que analisaremos mais adiante, essa dinâmica de morte e vida relacionando-se a uma renúncia

²¹ Termo utilizado em *A era do Vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo do filósofo francês Gilles Lipovetzky no sentido de Spinoza em suas teses sobre o afeto em *Ética*, ou seja, *desafecção* como “insensibilização”.

que se estabelece no âmbito subjetivo em nome de um ajustamento ao plano social. Em ambas as narrativas, um fato ou objeto do passado, que ficara perdido e fora achado ao acaso, revela para aos personagens Lázara e Edmundo a possibilidade de que lhes sejam devolvidas as pulsões de vida, de paixão, de entusiasmo. Todavia, tais acontecimentos se lançam para fora da perspectiva do que possa ser razoável para as pessoas ao redor. Para seus familiares, tanto o fato de um velho homem envolvido em uma brincadeira infantil quanto uma tia solteirona abandonando a costura para dedicar-se ao violino configuram-se como inconcebíveis, descabidos. A incompreensão dos familiares devolve os personagens ao estado de apatia através dos quais eles inicialmente são descritos nos contos. Dessa forma, eles podem voltar a ser uma costureira solteirona e um senhor aposentado, vencidos, desafectados, mas estando ambos por sob a égide do “bom senso”, classificáveis e incorporados ao meio.

3.3 Por trás dos edifícios: sorvendo o insípido da metrópole moderna

Georg Simmel, em “A metrópole e a vida mental”, categoriza como atitude *blasé* a “incapacidade de reagir a novas sensações”, o que seria um “embotamento do poder de discriminar” (SIMMEL, 1973, p. 16). Esse estado mental, que o autor considera próprio dos que vivem na metrópole moderna, é causado pela incapacidade adquirida de atribuir “o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância.” (SIMMEL, 1973, p.16).

Para o sociólogo alemão, a essa atitude se relaciona a “economia do dinheiro” que, para ele, é “o mais assustador dos niveladores”, uma vez que reduz todas as diferenças qualitativas a uma só problematização: “quanto custa?” (SIMMEL, 1973, p.16). As grandes cidades, que são as principais sedes dos negócios, do intercâmbio monetário, serão, portanto, as grandes localizações da referida atitude *blasé*.

O conto “Não quero nem saber”, apresenta-nos um narrador *flâneur*, que em andanças percorre com os sentidos a metrópole:

Eu ia subindo devagar a rua Augusta, olhando para dentro dos bares e casas de lanches. Olhava mais por curiosidade, pois já tinha os meus preferidos, que eram os bares grandes e populares que havia por ali; eram bares sem luxo, frequentados por estudantes, operários, prostitutas, comerciantes, bêbados, marginais. (VILELA, 1973, p. 149).

Nessas suas andanças pela populosa São Paulo, ele encontra o foco de sua observação em um funcionário de uma lanchonete; trata-se de um jovem loiro, de cabelo crespo: “esse era prosa, gostava de um papo, estava sempre conversando com algum freguês.” (VILELA, 1973, p. 150). O jovem funcionário, ao servi-lo uma vitamina de frutas, relata ao narrador: “– Fruta aqui não tem gosto de nada.” (VILELA, 1973, p.150). Esse enunciado na narrativa pode ser lido como índice metafórico de como a metrópole se configura nos contos de Luiz Vilela, insípida, como a referida fruta, espaço caracterizado precisamente por esse embotamento do poder de discriminar que se prenuncia em Georg Simmel, lugar dessubstancializado e desenraizado, onde os tipos humanos retratados envelhecem rápido, sendo mais rapidamente consumidos e esgotados pelo ritmo da vida moderna. A vida na metrópole demanda dos seus habitantes o que Simmel chamou “atitude de reserva”²². Para ele,

[...] o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas, mais frequentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado. (SIMMEL, 1973, p.17).

Em Luiz Vilela, além da reiterada indiferença, por vezes um clima de hostilidade se estabelece entre os personagens, sendo possível perceber essa leve aversão em relação ao outro também no olhar dos narradores personagens imersos na metrópole, em contato direto com os tipos humanos retratados nas narrativas em que o espaço metropolitano é objeto de reflexão.

Em “A cabeça”, narrativa presente no livro homônimo do escritor mineiro, de 2002, retrata-se uma pequena aglomeração de pessoas que se reúnem em volta de uma cabeça humana, de mulher, que aparecera na rua. Nesse conto temos o seguinte diálogo:

[...] “lá perto do sítio onde eu trabalho, a mulher matou o marido com uma machadinha e picou ele numa porção de pedaços; e depois ainda jogou pros porcos.” Ajuntou a ruiva.
 “E mulher?...” revidou o rapaz. “Tem mulher que nem pra comida de porco serve.”
 “Só se for a sua”, disse a ruiva,

²² Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva: se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. (SIMMEL, 1973, p.17).

“É ...” disse o rapaz. Cuidado hem? “Cuidado; senão daqui a pouco em vez de uma cabeça aí vai ter é duas... (VILELA, 2002, p. 129).

Tanto nos diálogos entre os personagens, quanto nas vozes dos narradores, tem-se a nítida impressão de que há um mal-estar, uma estranheza e até mesmo aversão pelos tipos retratados. No conto “O suicida”, do volume *Tarde da noite* (1970), assim como em “A cabeça”, a temática da indiferença e, no caso de “O suicida”, da espetacularização da tragédia no cotidiano das grandes cidades se desenham; há um acento no tom grotesco das caracterizações e nas imagens das gentes retratadas: “era banguelo e ficava mascando as gengivas enquanto escutava.” (VILELA, 1999, p. 121), ou ainda: “ele deu uma piscada sem-vergonha, e o magrinho coçou o saco, puxando depois a calça para cima” (VILELA, 1999, p. 121); mais adiante, na narrativa, temos as impressões do narrador: “O preto nem se mexeu, parecia uma estátua: na boca dele mosquito podia entrar à vontade e sair; nos cantos já havia até um pouco de baba, e, se ele continuasse assim, ia acabar babando na roupa, ali na vista de todo mundo.” (VILELA, 1999, p. 125).

Como se observa, do ponto de vista do narrador, sugere-se uma forte aversão pelos tipos circundantes à cena, às vezes descritas de forma bestializada: “quando de repente deu uma risadona grossa de retardado mental” (VILELA, 1999, p. 126). Há uma predileção nos contos de Luiz Vilela que analisamos pela análise dos tipos comuns. Normalmente, seus personagens não são artistas, intelectuais, filósofos, letrados ou similares; os tipos retratados são comumente pessoas ordinárias:

Gente, tinha de todo jeito; era o pessoal que se vê normalmente na rua, nessa hora movimentada, quando o dia já vai acabando: homens e mulheres, velhos e moços, crianças, empregados, estudantes, malandros, mulheres em compras, etc. (VILELA, 1999, p. 122).

Indiferença, aversão, estranheza e repulsão mútua são as manifestações visíveis de um tipo de experiência sensorial e cognitiva da *otredad* (Octavio Paz, 1990), que são próprios de um estilo de vida desenraizado e configuram outro território do mal-estar na civilização/modernidade, enquanto resultante de uma equação que tem por coeficientes a espacialidade metropolitana e a intersubjetividade. O sociólogo brasileiro Octavio Ianni, em seu livro *Enigmas da modernidade-mundo*, reitera a visão de Georg Simmel da metrópole moderna:

É muito significativa a visão de Simmel sobre a metrópole, como espaço social em que se localizam as experiências da modernidade. Como uma complexa teia de relações, ou um labirinto de relações sociais a metrópole é o lugar em que ocorrem as relações transitórias, fugazes e fortuitas, de tal modo que requerem o envolvimento de apenas fragmentos da personalidade do indivíduo [...] (IANNI, 2003, p. 126).

Nas duas narrativas de Luiz Vilela, “A cabeça” e “O suicida”, que se ambientam na rua, a primeira naquilo que parece ser a periferia de um grande centro urbano, a segunda no burburinho do centro de uma grande cidade, têm-se personagens sem nome, despersonalizados, que são colocadas, como que por processos metonímicos, que revelam apenas fragmentos do que são. Em “A cabeça”, na “rodinha de curiosos” (VILELA, 2002, p. 125) que se forma em volta da horrível mutilação da mulher, os componentes daquela estranha reunião ao acaso são descritos apenas como: “o crioulo”, “o da bicicleta”, “um baixote”, “o da bicicleta”, “um gordo”, “um de óculos”, “o barbicha”, “o homem de terno e gravata”, “a ruiva”, entre outros personagens que assim como a cabeça representam uma metonímica parte de um constructo humano na narrativa. Constructo que reverbera o fragmento, a impessoalidade, o sumo pós-moderno da contingência na perspectiva da intersubjetividade que se configura no espaço metropolitano. No bairro, “um dos mais distantes do centro” (VILELA, 2002, p. 125), ninguém cria que se pudesse despender alguma atenção policial ao fato ocorrido, dada a sua bizarra natureza metonímica: “Se quando é um corpo inteiro eles já demoram pra aparecer, que dirá quando é só uma cabeça” (VILELA, 2002, p. 125).

No entanto, a face mais grotesca da indiferença representada nessas duas narrativas se evidencia na falta de compaixão pelo sofrimento do próximo, pelo infortúnio daquele homem que anunciara seu suicídio, ou daquela mulher que fora decapitada. Em ambas as narrativas fica evidente a lógica mórbida do individualismo contemporâneo; em “A cabeça”, os personagens preocupam-se com a ameaça à limpeza da rua a que representaria a cabeça decapitada de um ser humano, se esmigalhada ou por um automóvel ou por algum animal:

Vem um caminhão, e aí vai ser aquela porcaria aí, na rua, já imaginaram? (...) “Ou então um cachorro”, lembrou o preocupado: “de repente passa um cachorro aí e sai carregando a cabeça; e, às vezes, ainda vai comer ela...”
 “Bom”, disse o baixote, e deu uma cuspada de lado: “uma coisa eu garanto: botar a mão nesse troço aí, eu não boto; por nada nesse mundo. Se depender de mim, essa cabeça vai ficar aí pro resto da vida”. (VILELA, 2002, p. 126).

Já em “O suicida”, os espectadores calculam: “deve ser do último, do vigésimo andar: geralmente é de lá que eles pulam, os caras que suicidam; do vigésimo andar não há perigo.” “Perigo de quê?” “Do cara não morrer.” “Ah.” (VILELA, 1999, p. 121).

Além da mórbida lógica da não solidariedade, percebe-se nos contos a temática da espetacularização do sofrimento humano. Na literatura, uma das mais célebres narrativas que trouxeram à tona essa questão fora *Um Artista da Fome* — em alemão *Ein Hungerkünstler* — do escritor tcheco Franz Kafka, escrita no ano de 1924. A novela conta a história de um artista já esquecido, o jejuador; nos tempos áureos de sua carreira, ele entreteve largas plateias em sua pequena jaula, definhando em jejum. Ao final da narrativa, sem nenhum propósito, já completamente esquecido pelo público, o jejuador leva seu ofício às últimas consequências matando-se de fome.

Em “O suicida”, essa temática kafkiana se inscreve; o público exige que se cumpra o suicídio anunciado no rádio: “até as cinco e quinze eu espero; se até essa hora não acontecer nada, eu vou embora, não posso perder tempo” (VILELA, 1999, p. 122). A dinâmica do conto se estabelece nos minutos que antecedem a hora marcada; são minutos de espera e ansiedade em que as pessoas aguardavam o evento. Enquanto um pedreiro se equilibrava em um dos andares altos do prédio, uma das pessoas que se encontrava na aglomeração que se formara para ver o suicídio enuncia: “Se pelo menos aquele pedreiro despencasse lá de cima” (VILELA, 1999, p. 126). Quando, passada a hora do suicídio, nada acontece no alto do prédio, as pessoas desistem e seguem seus caminhos, decepcionadas.

Nos contos de Luiz Vilela, a metrópole é comumente retratada como o espaço da indiferença, lugar onde o indivíduo experimenta funda sensação de não pertencimento. À vista disso, a solidão dos personagens nas narrativas que se ambientam nas grandes cidades revela-se um sintomático sinal da inadequação da subjetividade a esse tipo de experiência sensorial da espacialidade e da relacionalidade que se dá na metrópole (pós-)moderna.

O tensionamento que se percebe entre os “conteúdos individual e superindividual da vida” (IANNI, 2003, p. 12) se amplifica na metrópole, pois nela se encontra uma profusão de contrários, uma imensidão labiríntica que não responde ao propósito acólito das pequenas comunidades e lugares menores, mas, antes, imerge o indivíduo nesse oceano de impessoalidade, complicando a equação que responderia de que maneira personalidade melhor se acomoda nos ajustamentos às forças externas. Na ficção de Luiz Vilela, especificamente no conto “Meu amigo”, contido em *Tremor de terra* (1967), o narrador-personagem que, jovem, fora estudar na capital, revela:

Queria voltar para minha cidade e de noite ir ao cinema com meus amigos correndo pela calçada e saltando e batendo a mão nas placas das lojas, e nos domingos ir à fazenda pescar e ficar deitado na beira do rio ouvindo o barulho das corredeiras e os pássaros cantando na grimpada das árvores. (VILELA, 1980, p. 103).

Nessa narrativa, a metrópole se inscreve sob o signo de um mal-estar que se instala no narrador, de uma profunda solidão. Ele se recorda do lugarejo de onde viera com grande saudade; sente-se um naufrago naquele mar de impessoalidade da metrópole em que se sentia aturdido e confuso. Na espacialidade metropolitana, o narrador não consegue acomodar o espírito, sente-se fora do lugar, angustia-se:

Sentia-me só na cidade. De dia a agitação das ruas me dava medo e me confundia. De noite eu olhava para as janelas acesas dos edifícios e queria voltar para casa – mas minha casa estava longe, a milhares de léguas de distância. (VILELA, 1980, p. 103).

Como se lê, para o narrador do conto, a cidade grande é lugar de medo e tristeza. Havia, no entanto, um prédio onde funcionava uma biblioteca que, por ser um prédio velho e mofado, atraía-o como um refúgio arcaico em meio aos domínios da modernidade: “A biblioteca tornou-se para mim uma ilha no mar da cidade.” (VILELA, 1980, p. 104).

Na biblioteca pública, o narrador encontra um amigo, o bibliotecário, cuja tristeza e ódio pela cidade grande e saudade da terra natal, bem como a paixão pela literatura, os aproximara. Uma contida relação de amizade entre os dois se configura; o ponto de identificação entre essas duas subjetividades é a solidão e a tristeza que sentiam na cidade grade.

Outras muitas narrativas de Vilela desenham os grandes centros urbanos como um lugar de onde se quer escapar; no conto “Amor”, de *Tarde da noite* (1970), por exemplo, podemos ler no olhar do personagem seu desejo de desvencilhar-se dos tentáculos da metrópole insurgindo-se em algum lugar mais próximo da natureza. Nele, surge o desejo da montanha, de uma montanha que se impõe para além da cidade, no horizonte:

— Eu sei, bem, eu sei – ele falou, sem raiva, sem irritação, sem mágoa, pensando como devia ser bom estar àquela hora lá em cima daquela serra, aquela serra calma, longe, azulada, que aparecia lá no fim da avenida, por trás dos edifícios. (VILELA, 1999, p. 59).

A agitação do centro da cidade revela-se o motivo daquele desejo:

Era fim de tarde, avenida movimentada, pessoas voltando para casa com embrulhos, rapazes na beirada do passeio, colegiais em grupos, lojas fechando, filas, rostos cansados, gastos, suados, barulho dos lotações, estalo dos elétricos. (VILELA, 1999, p. 59).

Nesse mesmo diapasão, em “Não quero nem saber”, o personagem atendente da lanchonete desabafa sobre seu desconforto em relação à vida na cidade de São Paulo: “São Paulo é ilusão; esses prédios, essa barulheira, essa gente, tudo isso é ilusão.” (VILELA, 1973, p. 156).

O próprio autor dos contos, que residiu em Iowa City, Barcelona, Belo Horizonte e São Paulo, optou por retornar à Ituiutaba, sua cidade natal, povoada por pouco mais de cem mil habitantes, na região do Triângulo Mineiro, para dedicar-se à literatura e à criação de suas vacas leiteiras. Talvez essa coincidência entre a opção do ficcionista mineiro em abandonar os grandes centros urbanos e o assinalado desconforto de seus personagens com as grandes cidades não seja gratuita.

3.4 Mais vale um Canguçu do que mil Canarinhos ou a lógica *desafectada* dos cubículos

No conto intitulado “Um dia igual aos outros”, que está em *Tremor de Terra* (1967), Luiz Vilela tece uma narrativa em um só parágrafo em forma de diário, construída a partir do fluxo de consciência do narrador personagem em um monólogo indireto livre, do qual partem também outras vozes. Nesse conto, um “obscuro barnabé” (VILELA, 1980) — que é como o próprio narrador se define, segundo ele, por não ter concluído mais que o ginásio — dedica-se a registrar um diário com suas impressões do dia a dia. Sua perspectiva sobre os fatos ocorridos no trabalho, na repartição, que é o lugar onde o plano da narrativa se consuma, sinalizam um sujeito sensível que, ao contrário dos colegas, sente certo *stress* ético diante dos dramas humanos observados no ambiente do escritório.

A rotina maçante e a burocracia do trabalho inicialmente parecem dar ao narrador pouca matéria prima para utilizar no seu processo de escrita, diz ele: “Hoje, por exemplo, nada aconteceu de extraordinário. Foram as coisas de sempre, e as pessoas de sempre.” (VILELA, 1980, p.82). Entre as cenas que se repetiam, uma, no entanto, chama-lhe a atenção de uma maneira peculiar, a visão que tinha sempre do seu colega de trabalho, a quem chamavam

Canarinho, chorando sozinho no mictório com a porta aberta. Segundo o narrador, essa cena sempre se repetia,

a única diferença é que hoje isso me impressionou mais, embora eu não saiba por que, pois não havia nada de diferente, até o modo de chorar era o mesmo, aquele modo de chorar que me faz lembrar esses meninos que vão chorar sozinhos no fundo do quintal para a mãe não ver; só que o quintal do Canarinho é o mictório. (VILELA, 1980, p. 84).

Havia três anos que aquilo vinha se repetindo, sem que alguém da repartição soubesse bem o porquê. Quando questionado a respeito dessa sua peculiaridade, Canarinho sempre inventava estar apenas resfriado. Segundo João, um colega mais expansivo e que sabia de todas as novidades da repartição, “o choro de Canarinho era coisa antiga na seção, já fazia parte do folclore da seção” (VILELA, 1980, p. 84). Há, no escritório, vários personagens pitorescos, entre eles, um sujeito que pensa que é uma locomotiva; João, o amigo mais próximo do narrador, referia-se a essa profusão de sujeitos estranhos como pertencentes ao que chamou de folclore da seção, Canarinho, segundo ele integrava essa turma: “Então um cara que faz o que você viu hoje pode ser um sujeito normal? um sujeito normal fica sentado assim na privada, chorando de porta aberta? Isso é coisa de gente normal?” (VILELA, 1980, p. 84).

Acerca de Canarinho, o narrador fica sabendo, também através de João, que se trata de um bom funcionário. Segundo ele, Canarinho “mora num bairro longe, morava com uma tia velha parálitica; Canarinho já falara com ele sobre ela, mas não lembrava direito se era tia ou irmã” (VILELA, 1980, p. 86). Fica claro a diferença apreensível na índole do narrador em relação à de seu amigo João, para este, tudo aquilo se enquadrava dentro da categoria por ele criada; o folclore da seção: “Essa expressão, ‘folclore da seção’, João usou-a não sei quantas vezes; parecia que isso resumia tudo para ele, explicava tudo, encerrava tudo.” (VILELA, 1980, p. 86). Todavia, o narrador mostra-se mais sensível:

Lembro-me ainda do que senti a primeira vez vendo aquele homem magrinho e descabelado sentado no vaso sanitário e chorando com a cabeça enfiada nas mãos: foi uma das coisas mais estranhas que eu já presenciei em minha vida. (VILELA, 1980, p. 84).

O narrador se compadece de Canarinho, tenta por intermédio de João conseguir informações acerca do que o impelia a sentar-se no banheiro da seção e chorar daquela forma; entretanto, inquieta-se com a dificuldade da ideia:

[...] não tinha idéias de ir na casa dele, ou chamá-lo para vir onde moro. Lá na seção é assim: quando nos despedimos, cada qual vai para o seu lado, e é como se cada um deixasse de existir para o outro, a gente só se vê de novo no dia seguinte, a não ser por um acaso na rua. (VILELA, 1980, p.86).

Pela natureza protocolar das relações de trabalho, o narrador não encontra maneira de ajudar o colega, não vê ocasião para uma aproximação. A rotina da seção mostra-se o único laço existente entre eles; não há, portanto, abertura para que se faça alguma pergunta mais íntima; apesar da convivência diária, a repartição os separa. Sobre essa lógica desafectada nas relações intersubjetivas e a dureza das frágeis conexões entre os concidadãos na metrópole — que se afirmam como dois vetores temáticos na ficção de Vilela — o sociólogo alemão Georg Simmel analisa:

A economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados. Eles partilham uma atitude que vê como prosaico o lidar com homens e coisas; e, nesta atitude, uma justiça formal frequentemente se combina com uma dureza desprovida de consideração. (SIMMEL, 1973, p.13).

No conto de Luiz Vilela, podemos perceber que essa dureza desprovida de consideração da qual nos adverte o pioneiro das ciências sociais é o que está por trás da atitude do personagem João em relação ao choro de Canarinho; o único esforço que ele faz em direção ao colega é classificatório, taxativo, enquadrando-o em uma explicação que serve tanto para ele quanto para outros de comportamento desviante com os quais convive. Passando pelo crivo de sua racionalização reducionista e tacanha, o drama do colega se resolve para ele e, portanto, passa a ser encarado com a rudeza que lhe é característica:

Por exemplo: quando a gente escuta uma carreira de peidos lá na privada, pode saber que é o Canguçu que está lá dentro; se é um chorinho miúdo de criança, é o Canarinho; mas ninguém liga mais nem pros peidos nem pro choro, entende? Ninguém pára pra pensar nisso, a gente se habitua. (VILELA, 1980, p. 86).

Por fim, o narrador, convencido de que não há o que fazer em relação àquela situação, constata, sobressaltado, ao final do texto:

Dane-se. Imagino se fosse preocupar-me com todos os Canarinhos que existem no mundo. Quantos existirão, espalhados por aí nas seções do mundo inteiro? Imagino uma multidão de Canarinhos chorando num gigantesco mictório: o choro ainda seria mais baixo que os peidos de uns três

Canguçu ou as risadas de uns três Joãos. Dane-se. Matou-se? Pensando bem, quê que de melhor ele podia fazer? Um de menos para sofrer, um a mais para ser esquecido. E o serviço continua, a seção continua, a vida continua. É o folclore do mundo, como diria João. E dane-se, dane-se. (VILELA, 1980, p. 92).

A ideia de que a repartição continua, de que o mundo do trabalho não depende de Canarinho, de João, de Canguçu, do próprio narrador, mostra-se um ponto chave para a compreensão do que o conto parece expressar, que é uma profícua reflexão sobre a descartabilidade das subjetividades, a indiferença em relação ao sofrimento humano em uma sociedade desenraizada, questões que inexitem na ordem das importâncias do mundo técnico, dentro do qual o choro do Canarinho é abafado pelo ruído de máquinas, ou pela vulgaridade de julgamentos.

3.5 Apenas por uma questão de temperamento: os laços familiares e o mundo do trabalho

Em *Patologias da Modernidade*, o sociólogo Jessé Souza analisou a recepção habermaziana de Max Weber, destacando os conceitos de “ação” e “renúncia” que fundamentam a análise de Weber do capitalismo, pelo viés da ética protestante²³. Segundo Souza,

[...] ação e renúncia condicionam-se reciprocamente na medida em que o trabalho, no mundo moderno, exige, necessariamente, uma limitação a uma pequena esfera da atividade produtiva em cada área de atividade, o que pressupõe, ao mesmo tempo, concentração de esforços e aumento de desempenho. Renúncia adquire, nesse sentido, o significado positivo de um impulso à constituição ativa do mundo baseada no trabalho eficaz. (SOUZA, 1997, p. 118).

O conceito de “renúncia” está ligado ao ideário moderno; trata-se de um pressuposto para o aprimoramento de desempenho dos processos de produção, da integração entre homem e máquina ou, antes disso, de uma abnegação de si próprio em favor do impulso de produtividade no mundo do trabalho especializado. Como vimos, Freud (2010) aponta a “renúncia instintual” como uma premissa na inserção do indivíduo em contexto civilizatório; para adentrar nos domínios da civilização, o homem teria de abnegar de seus instintos — o

²³ *Ética protestante e o espírito do capitalismo* foi um dos estudos seminais do intelectual alemão sobre a interação de ideias religiosas com comportamento econômico, publicado pela primeira vez em 1920.

que gera mal-estar — e adequar-se aos mecanismos niveladores da ordem social. Segundo Jessé Souza, nessa entrega ou adequação do sujeito à exterioridade, ao trabalho, no mundo moderno, reside o heroísmo weberiano:

Na modernidade o que importa é a superação das paixões que nos obscurecem e desviam. Renúncia adquire aqui, portanto, o sentido de uma subordinação do sujeito em relação às condições não escolhidas do mundo impessoal. (SOUZA, 1997, p. 118).

Em Luiz Vilela, temos no conto “Subir na vida”, de *Tarde da Noite* (1970), um olhar da literatura por sobre essa problemática moderna. Uma ligação telefônica dá início à narrativa pontuada pelos diálogos entre dois velhos amigos; a conversa, todavia, é dominada por Domício, que, do outro lado da linha, relata inicialmente suas peripécias com a esposa pela Europa; ele fala, concentrado em si, acerca dos países visitados, da farra que fizeram os dois no velho mundo. Vicente ouve paciente e um pouco distraído o relato do amigo. Findo o assunto primeiro, a pergunta que desencadeia a ação no plano temático da narrativa se enuncia: “Mas escuta, Vicente: e a empresa; você voltou a pensar nela?” (VILELA, 1999, p. 51).

Domício quer persuadir Vicente de que ele precisa aceitar o convite de ir trabalhar em sua empresa e abandonar a docência, a qual Vicente exerce por vocação, baseando-se no argumento de que as aulas ministradas em uma comunidade carente não representariam a escolha óbvia em relação às vantagens que a carreira no mundo corporativo poderiam lhe proporcionar. Vicente, ao que parece, já havia recusado a oferta reiteradas vezes; no entanto, o amigo não se deu por vencido; com a nova recusa, Vicente parece poder transcender a ligação telefônica vislumbrando a arrogância compassiva no gesto do amigo Domício: “Parecia estar vendo o sorriso do amigo, o sorriso de bigodinho bem cuidado – uma compassiva ironia.” (VILELA, 1999, p. 51).

Por “questão de temperamento, gosto”, Vicente diz mais uma vez a Domício que não tem interesse em abandonar as aulas e seguir carreira na sua empresa. Domício, não convencido, insistente, argumenta: “temperamento e gosto a gente muda” (VILELA, 1999, p. 51, 52). O amigo usa de todos os artifícios para convencer Vicente a aceitar seu convite e tornar-se sócio em seu negócio; os artifícios, no caso, seriam os filhos, a mulher, o futuro, todos as premissas que provavelmente funcionariam com um homem de família: “se estou sempre te lembrando o assunto de novo, é porque eu acho que é do seu interesse, que isso seria bom para você, para a Silvia, os meninos... Você é um sujeito engraçado, Vicente; você

não quer subir na vida?” (VILELA, 1999, p. 52). Aqui, as regras do jogo ficam claras, o *status*, as viagens, o conforto material a ser proporcionado à família, esses objetivos apregoados como o ideal na cultura do dinheiro na qual todos aparentemente estão submergidos: “Ou por acaso você pensa que vai ficar rico um dia com suas aulas? . . . Hem? . . .’ ‘Não, Domício, não penso” (VILELA, 1999, p.53). Sobre essa cultura do dinheiro no mundo moderno, Georg Simmel pontua:

O dinheiro se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão, quanto? Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente. Apenas a realização objetiva, mensurável, é de interesse. (SIMMEL, 1973, p. 13).

A narrativa revela que o discurso de Domício passa pela unilateralidade da questão do “quanto?” que se enuncia em Simmel. Fica claro que a adesão a uma carreira que não corresponde ao temperamento do personagem significaria sua compra, seu arremate em virtude do benefício material de sua família. O que Domício na verdade sugere ao amigo, com grande entusiasmo, aliás, é que ele leve em conta o mensurável, a realização objetiva, que cogite a possibilidade de ganhar muito dinheiro, que abandone as atividades compatíveis com o seu temperamento, propondo uma espécie de compra do amigo. Evidencia-se no discurso de Domício a força reguladora da sociedade capitalista moderna, segundo a qual, o que se torna desejável para a maioria das pessoas passa a pender como um peso esmagador por sob ombros desviantes: “a gente tem que pensar no dinheiro, no futuro, naquilo que rende mais – naquilo que é melhor financeiramente para nós.” (VILELA, 1999, p. 53).

Adiante na argumentação, Domício menciona que conversou com Sílvia, mulher de Vicente, e detectou nela grande aborrecimento por conta da situação financeira apertada de sua família, bem como sua preocupação com o marido no que se refere à distância da escola onde ele dá aulas e os consequentes riscos à sua segurança, por se tratar de um local perigoso. Domício recorda o heroísmo de Vicente, sua coragem e senso de justiça, características que o fizeram certa vez desarmar um sujeito que ameaçava um grupo de pessoas com uma faca, apenas com suas palavras. Ao fazê-lo, Domício usa de um cinismo adocicado: “quem sabe você é um santo e a gente não está sabendo” (VILELA, 1999, p. 54).

Nesse trecho fica clara a visão de Domício sobre a natureza do amigo Vicente:

Você acredita em bondade, Vicente, e isso é uma coisa comovente, sobretudo no mundo de hoje, tão materializado e em que cada um só quer saber do próximo para explorá-lo; um mundo em que a bondade vai cada vez mais desaparecendo dos corações. Uma pessoa como você é digna de admiração, digna de ser admirada por todos. Uma pessoa abnegada; fico pensando: dar aula para essa meninada pobre, ganhando uma mixaria: uma pessoa de tantas possibilidades como você... (VILELA, 1999, p. 54-55).

Vicente quer se manter fiel a ele mesmo, mas se vê compelido a seguir uma direção que ele não deseja no seu íntimo, convencido pela argumentação do amigo, de que isso será melhor para a esposa e para os filhos. Domício prossegue seu discurso sobre a abnegação do homem, sobre quando ela se torna fraqueza; Vicente ouve quieto, monossilábico. A conversa segue pontuada por silêncios, interrupções:

Vicente, lembra de uma vez na sua casa, que estávamos nós três na sala, você, a Silvia e eu, e, uma hora que a Sílvia levantou para ir na cozinha, você me disse: Domício, meu coração não está aqui dentro não; meu coração... Lembra? (VILELA, 1999, p. 56).

Esse fragmento da fala entrecortada de Vicente, na memória de Domício, revela algo de significativo que o silêncio do amigo pontua; o que poderia ter sido um desabafo de Vicente a Domício acerca da opressão que recaía sobre seu peito e do seu desejo de libertar-se daquele lugar “onde o seu coração não estava”, que poderia ser aquela casa, com a mulher, os filhos, e talvez, a solidez opressiva daqueles vínculos. Cremos nisso, tendo em vista a maneira como as relações familiares e conjugais são representadas nos contos de Luiz Vilela. Em narrativas como “Inferno”, de *No Bar* (1968), ou “Por toda a vida”, “Nosso dia” e “Vazio”, essas de *Tremor de terra* (1967), inscreve-se uma funda reflexão sobre o sofrimento psíquico dos entes familiares, a incomunicação, a solidão e até mesmo a violência que pode prescindir das relações entre esses entes. Ou, ainda, se pensarmos na atitude verborrágica de Domício em face da economia monossilábica de Vicente, o que caracteriza a dinâmica da incomunicação que se estabelece no diálogo entre os dois, tem-se a nítida impressão de que Domício apenas preocupa-se em falar e tem uma rasa percepção da personalidade do amigo. Acerca da fala reticente de Vicente, Domício parece compreender equivocadamente o apelo que ela poderia veicular: “Lembra? Pois eu não esqueço disso, toda vez que eu penso em vocês, eu lembro dessa sua frase. Nesse dia é que eu vi o tanto que você gosta da Silvia.” (VILELA, 1999, p. 56).

Ao se despedirem, Vicente chega em casa e comunica à mulher que aceitará a proposta de Domício, que deixará a docência e que as coisas para eles irão melhorar, a mulher se lança em seus braços emocionada, com lágrimas nos olhos. (VILELA, 1999). Vicente vai até o

telefone público no bar, para telefonar a Domício, e lhe contar a novidade; o amigo recebe a notícia com grande entusiasmo.

No conto “Subir na vida”, percebe-se que a instituição familiar no que tange à natureza dos vínculos que ela regulamenta pode significar uma força social niveladora imposta à subjetividade, no instante em que carrega em si ainda posições demarcadas e demandas sociais que se vinculam ao ideário moderno, burguês e civilizatório, o que sempre irá reclamar ao indivíduo que nela se insere ajustamento, adequação e renúncia, como se viu em Freud (2010). Essa temática se ilustra no discurso da personagem Domício, que convencera Vicente a renunciar ao que era vital para si próprio em benefício do bem-estar material da esposa e dos filhos. Ao fazê-lo, ajusta-se aos pendores sociais da modernidade figurados na cultura do dinheiro, como vimos em Georg Simmel, a sua mais truculenta força niveladora, ao passo que renuncia a sua realização subjetiva em favor do cumprimento das obrigações relativas a sua posição na instituição familiar.

Com o desfecho da narrativa, duas promessas são feitas, uma delas Vicente faz à mulher: “as coisas agora iriam melhorar para eles” (VILELA, 1999, p. 57); a outra ele faz ao dono do bar:

[...] o dono do bar, que nunca o tinha visto beber, estranhou:
 — Pensava que o senhor não bebesse.
 — Eu não bebia — disse ele.
 — Hoje resolveu?
 — É; hoje resolvi.
 — Isso é bom — disse o dono do bar. — Um traguinho de vez em quando faz falta. Espero é que o senhor agora apareça mais.
 — Eu aparecerei, pode estar certo. (VILELA, 1999, p. 57).

Walter Benjamin em *Charles Baudelaire* – um lírico no auge do capitalismo assinala no pensamento do poeta francês um tipo de heroísmo de consequências diversas do que se nos apresentou em Max Weber. Segundo Benjamin (1989), Baudelaire elege entre as populações periféricas algo de um heroísmo análogo à glória dos gladiadores romanos. Para ele, o trapeiro, a prostituta e o operário escravizado nas fábricas integram o que chama de “populações doentias”, a quem nada menos do que uma atitude heroica lhes seria cobrada na modernidade. O cenário dessa peleja homérica se desenha:

[...] escreve Baudelaire em 1851 – é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se

consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques. (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, 1989, 73).

As condições de produção e o mundo do trabalho, das fábricas, os resíduos da atividade industrial do que se consome e que se adensa na própria constituição corpórea das massas é a paisagem baudelairiana do espetáculo da modernidade. A partir dela, Walter Benjamin formula que as “resistências que a modernidade opõe ao esforço produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas” (BENJAMIN, 1989, p. 74). A partir dessa compreensão, o filósofo apresenta sua concepção do moderno como estando sob o signo do suicídio, concebendo-o como paixão heroica no instante em que a noção de suicídio penetra nas camadas que são para ele o “fundamento da modernidade” (BENJAMIN, 1989, p. 75): as massas trabalhadoras. Com efeito, para Baudelaire, assinala Walter Benjamin, o suicídio aparece também como “o único ato heroico que restara às populações doentes das cidades.” (BENJAMIN, 1989, p. 75).

A narrativa de Luiz Villela intitulada “Vazio”, que figura entre os contos de *Tremor de Terra* (1967), pode ser lida em interface tanto com o conto “Vencer na vida”, quanto com as referidas teorizações sobre o esgotamento do indivíduo em face das demandas modernas. No conto, o personagem chega em casa mais cedo do trabalho, reclinase em sua poltrona e fixa o olhar no teto. Vinda da cozinha, a mulher assusta-se com o marido ali, daquela forma, àquela hora. Um diálogo se estabelece entre o casal: “— Uai, você aqui essa hora? Quê que houve? Ele não respondeu, nem se moveu.” (VILELA, 1980, p.113). A mulher tenta extrair do homem alguma justificativa para o seu silêncio, para aquele olhar vago para o teto; inclina-se perto dele e com um afago tenta estabelecer o diálogo. O homem continua ali, imóvel. A mudez e o caráter lacunar daquele gesto repentino do marido assustam a esposa, mas o homem “não respondeu, nem se moveu, olhando para o teto como se não tivesse visto ou escutado a mulher.” (VILELA, 1980, p.113). Diante da inusitada situação, ela

esperou a resposta nos olhos dele, na boca, talvez um sorriso, mas a boca não se mexeu, e os olhos parados nela, mas não olhando para ela ou para alguma coisa nela, nem para algo invisível que estando nele, lembrança ou pensamento obsessivo, como que estivesse entre ele e ela, e nem também esse olhar para dentro, de quem medita, tão frequente nele: aqueles olhos estavam olhando para nada, como se na frente deles e detrás deles só houvesse vazio; estavam ali, só estavam ali, naquele rosto imóvel e sem expressão, a boca muda, mas não a mudez de quem está abafando palavras ou silêncio, a mudez de quem tivesse desistido da palavra e do silêncio, pois aquela mudez era mudez de nada. (VILELA, 1980, p.113).

A expressão do personagem denota um fundo esgotamento; ele parece estar absorto em um transe inelutável, está entregue, vencido, parece ter chegado à conclusão da total falta de sentido da sua existência, ou talvez tenha, simplesmente, desistido de tudo. A mulher, após muitas interpelações, consegue finalmente extrair do homem algumas palavras:

— Está bem: não vou mais trabalhar. É isso.
 — Não vai mais trabalhar? Como? ... Hoje? ...
 — Hoje e sempre.
 Você está brincando? ...
 Ela sorriu, ou antes, procurou sorrir e quis, esperou que ele também sorrisse
 — mas ele não sorriu, seu rosto não se modificou: a mesma expressão de nada. (VILELA, 1980, p. 113).

Questão recorrente nos contos de Luiz Vilela é o mundo do trabalho, que se configura na ficção do autor na perspectiva da subordinação do sujeito, do autossacrifício e da suplantação das paixões, que acaba por produzir subjetividades estéreis, dessubstancializadas, arruinadas. A personagem desse conto, sob o signo do vazio que a acomete, apresenta-se como um dos vetores temáticos que permeiam toda a ficção de Luiz Vilela. Nos contos do escritor mineiro, as instituições familiares, bem como as relações amorosas, de modo geral, são retratadas de forma a evidenciar a grande fragilidade dos laços que as fundamentam.

Conforme o próprio autor menciona em suas entrevistas, suas histórias sempre acabam mal; em “Vazio”, a culminância dos fatos se dá com um ato de violência extrema, o que se configura mediante a renitente postura do homem em estar inacessível à esposa. Em face disso, ela exige dele: “[...] e você vai responder às minhas perguntas, que desaforo também, ora essa; pois não saio daqui enquanto não puser essa história em pratos limpos; eu sou sua mulher, você tem que me dizer.” (VILELA, 1980, p.114). A mulher pede desesperadamente que Paulo revele o que o fizera chegar em casa daquela forma. Ela insiste até que ele, de forma explosiva, diz a ela: “— Diabo, por que você não para de falar? Já disse tudo, não estou com vontade de conversar, não está vendo que não estou com vontade de conversar?” (VILELA, 1980, p.144). A reação da esposa àquela postura insólita do marido é extremada:

— Como é? Estou esperando.
 Os olhos fechados.
 — Anda, fale.
 Imóvel.
 — FALE!

O jarro atingiu-o de cheio no rosto; ele não chegou a erguer-se: teve um estremecimento e a cabeça tombou. A mulher viu o sangue na fronte e, antes de qualquer gesto, entendeu que o havia matado. (VILELA, 1980, p.114).

Em “Vazio” e “Subir na vida”, histórias que têm um fim trágico, percebemos o papel do homem no núcleo familiar. Em ambas as narrativas os personagens parecem ser subjugados como individualidades, reduzidos ao seu papel de provedores da família, conforme se evidencia na fala da esposa da personagem Paulo, de “Vazio”: “— Mas como, Paulo, como que você pode fazer isso? Você tem família, tem eu, os meninos, você... Como?” (VILELA, 1980, p.113). Em “Vazio”, num ato de violência extrema, a esposa assassina o marido que, chegara em casa extremamente esgotado do trabalho; em “Vencer na vida”, o marido em nome do bem-estar material da família aceita mudar de profissão e promete recorrer à pinga para aguentar a frustração daquela violência contra si próprio, que se insinuara em tal decisão.

A célula familiar nos contos de Vilela configura-se lugar de incompreensão no que tange às relações intersubjetivas a que abarcam. Outras narrativas, a exemplo de “Por toda a vida”, em *Tarde da noite* (1967), e “Nosso dia”, de *Tremor de Terra* (1967), apresentam também a perspectiva feminina sob a mesma ótica da incompreensão. No conto “Nosso dia”, a esposa prepara um almoço para o marido, com a finalidade de celebrar seu aniversário de dez anos de casamento. O homem, caracterizado com grande insensibilidade, age de forma grosseira. Ele não se lembra dos detalhes do casamento, os quais a mulher tenta trazer para a mesa e para a conversa; o marido, impaciente, apenas se concentra na comida, ignorando as expectativas da mulher de que ele mostrasse algum apreço pelos preparativos que ela cuidadosamente fizera para que pudessem celebrar aquela data. Transtornada e frustrada com a rudeza e a falta de consideração do marido em relação aos seus dez anos de casados, aos lírios comprados por ela para enfeitar a mesa de jantar, a mulher se vê diante da indelicadeza extremada: “— Quê mais? Estou esperando. — Não tem mais. Já acabei. — Já? Bem: então agora me deixe comer em paz. O homem arrotou e continuou a comer”. (VILELA, 1980, p. 42).

Conforme se demonstrou, os laços familiares nos contos analisados evidenciam a incompreensão, a incomunicação, a insensibilidade, ou a inadequação dos indivíduos aos ajustamentos demandados pela sociedade do capital. Os laços conjugais ou familiares evidenciam o tensionamento entre as dimensões individuais e supra-individuais da vida moderna. Dessa forma, o assujeitamento, figurado na renúncia de si, afirma-se como uma das perfídias da convivência que se elegeram temas recorrentes na ficção de Vilela.

Capítulo 4
A SAÍDA PELA CHAMINÉ:
vazio, solidão e incomunicabilidade

4.1 Da incomunicabilidade humana

Tencionando responder à pergunta: *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* O teórico da comunicação, *Ciro Marcondes Filho*, aduz que “não nos comunicamos pela língua estruturada, porque ela mascara a comunicação” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 83). De acordo com essa linha de raciocínio, o autor coloca a linguagem articulada sob o signo da racionalização, do amortecimento do sentido primal das coisas, pois é posterior à linguagem metafórica, pictórica, da origem da civilização. Na era ancestral, a comunicação se estabelecia pelo viés passional; os seres, antes da palavra e dos sistemas articulados, conversavam gestos, sentimentos e visceralidades. A modernidade e seu culto tecnocrático elegem as artificialidades que vão se afirmando, cada vez mais, no campo da comunicação; o grito primal exortado pelos primitivos vai se convertendo em códigos binários que regem a comunicação entre as máquinas. De acordo com *Ciro Marcondes Filho*,

A transformação da linguagem em forma abstrata, que distancia os homens, teria se radicalizado, para alguns estudiosos, após o século XIX. Nessa época ainda se constituía um sentido por meio de um acordo entre palavras, figuras e coisas; entretanto, segundo *Mallarmé* e *Rimbaud*, esse contrato começaria a se romper: o primeiro dizendo que o signo está vazio; o segundo, que o eu é um outro. Para *Foucault*, nesse desaparecimento do homem em proveito da linguagem, se a “coisa fala” é porque o homem já não existe. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 84).

O poeta, músico e crítico literário americano *Ezra Pound* (1885-1972), um dos grandes embaixadores do Modernismo, foi quem disse, em 1934, que “os artistas são as antenas da raça”. As antenas de um *Mallarmé* certamente sintonizaram esse jogo com o vazio da vida moderna. O poeta francês explorou as espacialidades desérticas do branco, jogando com o silêncio em seus versos. O filósofo francês *Jean Baudrillard* foi um dos que mais bem compreenderam esse cenário, em que “a própria esfera do real não é mais intercambiável com a do signo” (BAUDRILLARD, 2002, p.11), conforme analisa em *A troca impossível*. Essas esferas distanciam-se na velocidade do progresso; é o passo do assentamento das estruturas modernas de simulação. Todavia,

[...] quanto ao nosso universo mental, ele funciona certamente segundo a mesma regra catastrófica: tudo está ali, desde o começo, isso não se negocia a cada rodada. É como a regra de um jogo: é perfeita como é toda ideia de progresso ou mudança é absurda. (BAUDRILLARD, 2002, p. 11).

Baudrillard nos mostra que há um descompasso entre a lógica evolutiva das sociedades e o nosso universo mental. O mal-estar da incomunicação talvez expresse essa inadequação de nosso aparelho receptor à “cultura do simulacro” (BAUDRILLARD, 2002), em que o signo passa a constituir-se como “sistema” – isto é, na concepção de Niklas Luhmann: sistema como *autopoiesis*.

A palavra, segundo assinala Ciro Marcondes Filho, desde sua instituição nos primórdios da civilização, “arquiva o que há de estável, de comum e, conseqüentemente, de impessoal nas impressões da humanidade, destrói ou, pelo menos, oculta as impressões delicadas e fugidias de nossa consciência individual” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 84). Dentro do campo das possibilidades da comunicação humana, a discussão se adensa no instante em que, na contemporaneidade, há uma profusão de signos e plataformas para sua inscrição ditando a comunicação e a vida do homem. A era atual em que “a internet me pensa... O Virtual me pensa...” (BAUDRILLARD, 2002, p. 21) mostra-se o estágio avançado do desenvolvimento dessa lógica da linguagem enquanto abstração que distancia os homens. Se a era da comunicação trabalha contra a comunicação, opera-se em um estado de coisas onde a “troca com o nada” (BAUDRILLARD, 2002, p. 17) é a verdadeira lógica racional onde há cada vez menos suportes para fixação de verdades. Não há comunicação, não há troca, pois

[...] quando não há mais sistema de referência interna, nem equivalência “natural”, nem finalidade com a qual trocar-se (tal como entre a produção e a riqueza social, entre a informação e o acontecimento real), então entra-se numa fase exponencial e numa desordem especulativa. [...] Tudo o que pretende trocar-se com alguma coisa se choca no fim das contas com o Muro da Troca Impossível. As tentativas mais combinadas e mais sutis de fazer significar o mundo com precisão, de dotá-lo de um sentido, fracassam nesse limite intransponível. (BAUDRILLARD, 2002, p.12).

Eis o homem da pós-modernidade. Os sinais do naufrágio do projeto racionalista moderno apresentam-se-nos como elementos do quadro de sua (in)definição. O espaço social no qual se insere a sociedade pós-industrial tornou-se um “deserto”, como o interpretou Lipovetsky. Na lógica da descartabilidade, o que não se converte em peça de troca, em um mundo de mercadorias, torna-se refugio. Na ficção de Luiz Vilela, esses descartes humanos perambulam, velhos, solitários, suicidas, desajustados, inaptos, despersonalizados, descrentes, etc. A consciência de que algo se perdeu, de que não se pode transmitir-se, de que não há mais pontes sólidas entre as alteridades na era dos divórcios e da desagregação familiar revela-se na angústia e na solidão das personagens de Luiz Vilela.

É importante, porém, que se frise que, desde a antiguidade, os filósofos gregos já discutiam a comunicação, sua capacidade ou incapacidade de expressar os seres e as coisas do mundo. A problemática da relação entre a palavra e as coisas já se personificava no pensamento de filósofos pré-socráticos. Marcondes Filho nos dá as coordenadas dessa discussão filosófica:

Heráclito, Parmênides, Górgias e Platão duvidam da comunicação. Por motivos diferentes, até mesmo opostos. Parmênides e Platão duvidam partindo da imutabilidade do ser e do fato de as aparências encobrirem um ser “verdadeiro” que estaria escondido. As palavras só pegam esse ser aparente: referem-se às qualidades e não à “essência” imutável do ser. Heráclito duvida, partindo da mutabilidade do ser. Para ele, os homens também enganam-se pelas aparências, mas não há uma “essência” imutável atrás dos véus. Há uma impenetrabilidade na alma que seria profunda e ilimitada. É também a direção de Górgias, que é descrente de qualquer capacidade humana de atingir o universo além das palavras. Só que para ele, o segredo não está nem no mundo das ideias de Platão nem na alma insondável de Heráclito, mas na própria interioridade, na incomunicabilidade humana profunda. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 49).

Conforme se observa, houve, nesse período da história do pensamento, uma descrença dos filósofos Heráclito (aprox. 535 a.C. - 475 a.C.), Parmênides (530 a.C. - 460 a.C.), Górgias (485 a.C. - 380 a.C.) e Platão (428/427 a. C. - 348/347 a.C.) em relação às potencialidades da comunicação. Entre os diferentes motivos expostos acerca dessa descrença, destacam-se os posicionamentos de Heráclito e Górgias, que trabalharam com as hipóteses da incomunicabilidade humana e a impenetrabilidade da alma, teorias cujos ecos se podem notar ainda nos filósofos, teóricos da comunicação e artistas que vêm repensando o problema desde a modernidade.

Paradoxalmente, a linguística estruturalista, segundo Ciro Marcondes Filho, teve pouco a contribuir com essa discussão, sendo que a maior expressão dessa linha de pensamento, o grande teórico da linguística moderna Ferdinand de Saussure (1857-1913), acreditava na língua “como um todo em si, um sistema fechado que tem uma coerência interna e uma inteligibilidade intrínsecas” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 58) e acreditando nisso, para Marcondes Filho, Saussure incorre em dois equívocos: crer que é possível estudar a língua como um sistema fechado e que, ao se falarem, as pessoas efetivamente se comunicam. A linguística tentou subordinar a comunicação à linguagem e aos estudos do signo linguístico, entretanto o que ocorre é o contrário; a linguagem é uma ferramenta da comunicação,

subordinada a ela, tendo em vista que há as comunicações que se materializam para além da língua, nos silêncios, olhares, etc. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 58).

Em *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* nos são apresentadas hipóteses várias de filósofos e sociólogos modernos para o problema da incomunicação, entre elas as do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998), segundo o qual os “sistemas”²⁴ homem e mundo são análogos a mônadas isoladas. Para o sociólogo, a comunicação não funciona como uma interface entre conteúdos, transmitidos e compartilhados, assimilados em mão dupla, em interpenetrabilidade; além do que, para ele não se transmitem essências na comunicação, mas apenas o que se encontra na superfície do ser:

Niklas Luhmann investe contra todas as teorias convencionais de comunicação, apontando aquilo que para ele são seus erros. Por exemplo, erra-se quando se diz que na comunicação “transfere-se informação”, já que, segundo ele, a pessoa, ao se comunicar, não se desfaz de nada, quando muito, multiplica a informação. Encara-se a comunicação como transmissão de uma única e mesma informação, supõe-se que exista algo imutável nesse processo, algo que permanece o mesmo do começo ao fim. Erra-se também ao se supor que, comunicando-me com outro, ele possa conhecer meu estado interno, minhas disposições de espírito. (MARCONDES FILHO, 2004 p. 86-87).

Nos diálogos, a comunicação é direta, têm-se os recursos da gestualidade, dos silêncios, das expressões faciais; todavia, no interior das intencionalidades, do que se quer demonstrar, ou do que se quer esconder, reside a rigidez das estruturas mais profundas, mais inalcançáveis do ser. Dessa forma, também no diálogo, paradoxalmente a comunicação se torna improvável. Marcondes Filho assinala que Luhmann refuta essa impossibilidade de comunicação efetiva também no diálogo através da fatídica constatação de que não se encontrou ainda um meio de mudar as pessoas. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 88).

4.2 A era do vazio: a desertificação do ser e do mundo

Partindo da compreensão de que se vive em um tempo no qual não é mais possível se amparar em garantias ou certeza fundamental de ordem alguma, essa era pós-vanguardista que se impõe no domínio das artes não poderia ser, também, pensada como um reflexo do

²⁴ Ciro Marcondes Filho afirma que “Luhmann dá o nome de “sistema” a tudo que se autorregula. Nós, como pessoas, somos sistemas, a sociedade é um Sistema, a política, a economia, a religião, a moral, os meios de comunicação, todos são sistemas” (FILHO, 2007, p. 86).

individualismo contemporâneo? Nessa perspectiva, Gilles Lipovetsky afirma que nós vivemos na era das mobilizações de massas, o que gerou o que chama de “deserto” pós-moderno. Para o filósofo francês, esse fenômeno não é tributário da morte das ideologias, da decadência ocidental ou do niilismo nietzschiano, trata-se de uma constatação factual: “Deus morreu, as grandes finalidades extinguem-se, mas *toda a gente se está a lixar* para isso” (LIPOVETSKY, 1983, p. 35).

A narrativa que dá título ao volume de contos lançado em 2002 por Luiz Vilela, “A cabeça”, apresenta-nos o olhar do autor por sobre o estado de coisas que se instalou a partir dessa consciência do vazio. No conto, enuncia-se o seguinte diálogo:

“Por falar nisso”, disse o gordo, “vocês já repararam que gente morta fede mais que bicho morto?...”
 “Deve ser porque gente é pior que bicho”, explicou um de óculos.”
 “Deus faz tudo certo”, sentenciou um magrinho, de barbicha, com uma surrada Bíblia debaixo do braço; ele voltava do culto, avistara a turma e se aproximara para ver o que era.
 “Quer dizer então que isso aí é certo?...”, o gordo provocou.
 O barbicha empinou a barbicha – mas não respondeu.
 “Se fosse assim” disse o de óculos, “se Deus fizesse tudo certo, ele não teria criado o homem”.
 “O homem é a maior criação de Deus”, disse o barbicha.
 “A maior criação...”, e o de óculos olhou de modo significativo para o chão à sua frente.
 “O homem é a maior criação de Deus”, a barbicha repetiu.
 “O homem é a maior cagada de Deus, isto sim”, o de óculos disse.
 “Falar assim é pecado”, disse o barbicha.
 “Deus foi fazendo tudo certo”, continuou o de óculos; “ele fez a terra, fez o céu, o mar, as matas, os bichos... Até aí ele fez tudo certo. Mas à hora que ele chegou ao homem, ele bobou e deu a maior cagada”.
 “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”, disse a barbicha.
 “Então Deus também é uma cagada”, disse o de óculos.
 “Falar assim é pecado”, disse a barbicha: “é ofender o seu santo nome.”
 “Deus uma cagada, o homem uma cagada, a vida uma cagada: tudo uma cagada”. (VILELA, 2002, p.127-128).

Nesse fragmento da narrativa evidencia-se, nas vozes que dele partem, vestígios da descrença pós-moderna a que se refere Lipovetsky. Trata-se do referido niilismo contemporâneo, diagnosticado pelo filósofo francês como sintoma da apatia e não da angústia, resultado dos processos de desertificação figurados no vazio de sentido e na derrocada dos ideais. (LIPOVETSKY, 1983).

Gilles Lipovetsky argumenta ainda:

Consideremos, com efeito, esta imensa vaga de desinvestimento na qual todas as instituições, todos os grandes valores e finalidades que organizaram as épocas anteriores se esvaziam a pouco e pouco da sua substância – que é isso senão uma desertificação de massa, transformando o corpo social em corpo enxague, em organismo *desafectado*? [...] Aqui, como noutros lugares, o deserto cresce: o saber, o poder, o trabalho, o exército, a família, a Igreja, os partidos etc. Já globalmente deixaram de funcionar como princípios absolutos e intocáveis; em graus diferentes, já ninguém lhes dá crédito, já ninguém lhes investe seja o que for. (LIPOVETSKY, 1983, p. 34).

Especialmente nos contos de *A cabeça*, que foram publicados mais recentemente, essa crise das instituições se enuncia. Em relação à Igreja, o conto “Freiras em férias” expõe de forma bem humorada de que maneira o “deserto” avança acima das fronteiras religiosas. Na narrativa, que assim como o romance *Entre Amigos* (1983) de Luiz Vilela, se constrói apenas com diálogos, uma conversa pouco ortodoxa entre as personagens Irmã Romilda, Irmã Marionna e Irmã Blandina é pontuada pelo erotismo, pelo desejo e pela interdição. O fragmento a seguir revela nas falas da irmã a fragilidade dos votos que a vinculam à instituição religiosa, já o hedonismo e o sarcasmo apreensíveis no discurso do homem com quem dialoga desnudam o descrédito em relação às instituições religiosas:

O sujeito ficou ao meu lado, me olhando assim, de ponta a ponta, dos pés à cabeça, e aí ele falou: “Oi gata.” “Oi”, eu falei. “Curtindo?” “Eu estou, e você?” “Adoidado”, ele falou; “pra ser melhor, só se eu tivesse a companhia de uma gata como você.”

“Nossa... E aí?”

“Aí? Aí eu falei pra ele, encarei ele, assim, bem de frente, e falei: ‘Está vendo esse crucifixo aqui, no meu peito?’ ‘Estou; é um barato; o crucifixo e o peito também’”

“Santa mãe de Deus...”

“Você sabe por que eu uso ele, o crucifixo?”, eu perguntei. “Não”, ele respondeu. “Eu uso ele porque eu sou freira.” “Freira? Legal essa!”, ele falou. “E eu, você sabe quem eu sou?” “Não”, eu falei. “Eu sou o Papa!”, e ele deu uma risada. “Eu estou falando sério”, eu falei. “Eu também estou”, ele falou e deu outra risada. “Esse crucifixo”, eu falei, “é porque eu sou freira.” “Por isso não”, ele falou: “olha aqui”, e virou de costas, mostrando uma enorme tatuagem. “Uma tatuagem sabe de quê? Sabe, Marionna?”

“De quê?”

“Cristo; Cristo crucificado.”

“Jesus”, disse Marionna; “isso já é sacrilégio!”

E aí, aí ele falou: “Qual vale mais? O seu Cristo, que a gente compra em qualquer camelô da esquina, ou o meu, que foi gravado com dor na minha carne?” (VILELA, 2002, p.55-56).

A referida dessubstancialização ideológica do mundo prevê uma multilateralidade de seu alcance, expressa-se em todas as áreas da atuação humana; até mesmo o crime, a violência, passa a se inscrever à sombra do vazio. Em narrativa intitulada “O monstro”, que

integra o volume de contos *O fim de tudo* (1973), a figura de um serial killer vai sendo desconstruída à medida que a narrativa avança; seus motivos para matar, sua aparência física, sua vaga história que ele mal sabia contar vão construindo uma figura frágil e precária que, de maneira geral, diverge da construção arquetípica de um assassino.

Contrariando as expectativas, o assassino, de nome José da Silva, que nascera “no mato” e que mal sabia a própria idade, “era um sujeito loiro e miúdo, novo ainda: estava assustado com aquela súbita multidão ao seu redor.” (VILELA, 1973, p. 94). Não respondendo com sua aparente fragilidade ao sensacionalismo da imprensa que ali estando objetivava converter sua história em produto vendável, em notícia, o assassino apresentava-se esvaziado de uma persona que o pudesse caracterizar como tal. Ao fim da narrativa, acompanha-se o diálogo entre dois repórteres decepcionados com o tipo que lhes fora apresentado:

- Decepção – dizia um repórter para outro; - vim esperando encontrar um monstro e encontro um pobre-diabo.
- Eu também – disse o outro; esperava coisa bem melhor. Mas pelo menos houve uns lances bons.
- Isso houve.
- E pode dar uma boa matéria, você não acha?
- Claro. (VILELA, 1973, p.101).

Jornalistas, locutores de rádio, fotógrafos, repórteres de televisão, soldados e uma multidão de civis aguardava o aparecimento do “facinora” que ceifara vidas e aterrorizara a cidade. Todavia, ao fim do interrogatório, o “pobre diabo”, inocentemente, pede aos repórteres que tirem um retrato dele, aparentemente deslumbrado com as câmeras. O assassino

- [...] tinha uma expressão contrafeita, como se não houvesse jeito de comunicar aquilo:
- Ele disse que quer um retrato – falou, e o riso apareceu no rosto de todos. (...) esse homem, com a mesma frieza com que cometeu seus bárbaros crimes, vem agora pedir a nós que o interrogamos um retrato; seria isso a demonstração de um cinismo monstruoso, ou seria, como querem alguns, a prova de que o celerado não passa de um débil mental, incapaz de responder por seus atos? (VILELA, 1973, p.100).

O próprio nome da personagem, João da Silva, evidencia a contingência que subjaz de sua construção, trata-se de um nome bastante comum. O motivo pelos quais o assassino cometera os crimes, os quais também não se preocupou em contabilizar, conduz à

compreensão da natureza randômica que caracteriza o acontecimento acidental e gratuito que fora sua existência. A reiterada falta de um propósito maior, a dessubstancialização da personalidade do assassino — que é só pulsão, não possui caráter, não se define, portanto — são os dados que redimensionam o acontecimento significativo que a narrativa recorta enquanto elemento para o jogo com o vazio que se pode ler nessa e em outras narrativas de Vilela. Isso se evidencia no seguinte diálogo:

Por que você matou elas? Foi para roubar? Você roubou alguma coisa delas?
 — Roubei.
 — Dinheiro?
 — Dinheiro não.
 — Quê que você roubou?
 — Comida.
 — Você tinha fome?
 — Tinha.
 — Que tipo de comida você roubou?
 Tipo? ...
 — Você roubou açúcar, não roubou?
 <<De quase todas as vítimas ele roubou açúcar>> - um repórter explicou para outro que estranhara a pergunta.
 — Por que você roubou açúcar? Fala alto, todo mundo aqui quer ouvir.
 — Pra comer.
 — Você gosta de açúcar?
 — Gosto. (VILELA, 1973, p.98)

Na era da extinção das grandes finalidades e dos grandes relatos, a contingência se expressa em todas as dimensões da vida social, como o diálogo acima evidencia. No escopo do olhar próprio da literatura que se lança por sobre esse estado de coisas, capta-se que a violência e o crime se inscrevem sob o signo desse vazio, dessa gratuidade, como se pode ler no motivo que animou o assassino a cometer os crimes. As razões do assassino frustram qualquer tentativa de atribuir significados racionalmente orientados a seus atos; tudo no personagem reflete o caráter acidental de sua existência.

4.3 Solidão líquida: da desertificação no campo da intersubjetividade

Para Lipovetsky, nem mesmo a solidão na pós-modernidade se caracteriza por langores românticos ou algo que se aproxime do *spleen* baudelairiano, e sim, passa a ser assimilada pela mesma lógica da *desafecção*, como pontua o pensador francês em sua análise dos personagens do escritor austríaco Peter Handke:

O tempo em que a solidão designava as almas poéticas e de excepção passou; aqui, todas as personagens a conhecem com a mesma inércia. Nenhuma revolta, nenhuma vertigem a acompanha; a solidão tornou-se um facto, uma banalidade do mesmo registo que os gestos quotidianos. (LIPOVESTKY, 1983, p. 45).

Lipovetsky não concebe essa solidão nos personagens do romance *A mulher canhota* por sob o signo das “dilacerações recíprocas”. Para ele a relação com o outro no romance e no mundo pós-moderno sucumbe a um tipo de processo análogo ao previamente descrito da deserção social dos valores e instituições, que se dá sob a mesma lógica da desafeção (LIPOVESTKY, 1983). Luiz Vilela, em algumas de suas narrativas, contempla o tema da solidão com uma ótica compatível ao que postula Lipovetsky, ao menos no que tange ao registo do tema através de um olhar para o cotidiano, totalmente destituído de vieses romantizados. Suas personagens não se apresentam como poetas, artistas e intelectuais reclusos e solitários, sobre quem a solidão repousaria quase como um signo de sua distinção em relação ao resto da humanidade. Nas narrativas “Num sábado” e “Felicidade”, de *Tarde da noite* (1970), bem como em “Solidão” e “Chuva”, de *Tremor de terra* (1967), por exemplo, as personagens não se caracterizam por formularem reflexões sofisticadas ou intelectualmente enviesadas acerca da solidão que experienciam; caracterizam-se mais por serem tipos comuns. Na verdade, conforme o próprio autor, reiteradas vezes, afirmou em suas entrevistas, o que interessa à literatura de Vilela é a condição humana, e disso se destitui os possíveis reducionismos que se possam extrair da literatura enquanto discurso endereçado a iniciados. Em texto publicado no *SLMG*, a que nos referimos em um capítulo anterior desta dissertação, Luiz Vilela afirma: “não sou um intelectual, sou um contador de histórias” (VILELA, 1985, p. 5).

Ao afirmar que escreve, na verdade para dar prazer às pessoas, uma vez que a crítica, segundo o autor, divide-se entre a leviandade jornalística e a empolgação universitária (VILELA, 1985, p. 5), Luiz Vilela revela seu propósito de comunicação através da literatura. Confessa o escritor:

Um dos melhores comentários que já recebi sobre um livro meu veio do tipógrafo que o estava imprimindo, no Rio: contou-me ele que na sexta-feira, após o expediente, quando todo mundo partia para o fim de semana, ele permaneceu na gráfica sozinho batendo o livro – porque não queria parar, porque queria ler até o fim. (VILELA, 1985, p. 5).

Ainda sobre a figura do leitor, Luiz Vilela elucida: “Algumas pessoas já me disseram: “Não entendo nada de Literatura, mas gostei muito de seu livro”” (VILELA *in* SLMG, 1985, p. 5). Luiz Vilela escreve para o leitor comum, apesar do próprio autor também não condicionar sua produção à recepção de sua obra; segundo ele, “ainda que não houvesse leitores, eu provavelmente continuaria a escrever” (VILELA, 1985, p. 5). Num número reduzido de narrativas, como “No bar”, de *No bar* (1968), ou “Os mortos que não morreram”, de *Tarde da noite* (1970), ou “Luz sob a porta”, de *Tremor de terra* (1967), as cenas sugerem conversas de cunho mais intelectualizado, em que referências da Literatura e da Filosofia são apreendidas na fala das personagens.

A solidão do homem é um dos temas centrais das narrativas de Luiz Vilela. No conto “Num sábado”, narrativa curta que se estende apenas por duas páginas de *Tarde da Noite* (1970), o escritor mineiro fornece um retrato extremamente fidedigno da solidão no mundo atual, desinvestido de esteticismos ou conotações românticas, inscrito como coisa factual da tragédia cotidiana das gentes. No trecho a seguir da narrativa, percebemos uma precisa descrição da dimensão do sentir-se sozinho no mundo. Ainda que cercado de amigos, há o momento no qual o sujeito imerge dentro de si próprio como um naufrago, só e incomunicável em algum lugar para onde não há acesso:

E depois as próprias vozes e risadas da mesa apagadas também, como se todos tivessem se esquecido dele e conversassem por trás de uma parede invisível sobre um assunto que ele não conseguia entender. E houve um momento – tenho certeza que houve esse momento – em que ele escutou o ruído da geladeira, no fundo do bar, mais próximo dele que as vozes dos amigos ao redor. E alguém perguntou: Que que houve com você? E ele respondeu: “Nada.” Porque não tinha havido nada. (VILELA, 1999, p. 77).

Nessa narrativa temos as questões materiais e circunstanciais que se relacionam à desolação da personagem retratadas mais diretamente, observa-se, portanto, o fato de a pobreza agravar substancialmente o estado de perdição do personagem. Em “Num Sábado”, as circunstâncias desfavoráveis, exteriores à personagem apresentam-se como índices determinantes de seu sofrimento. Nesse conto e de maneira geral na ficção de Luiz Vilela, levantam-se as vozes da subalternidade, dos reles funcionários, da classe média modesta, dos desprovidos. Todavia, temos a nítida impressão de que elas ali estão representadas por constituírem um registro da condição humana, o que constitui foco temático primal da literatura do autor, como se lê a seguir:

O fato é que ele chegou a vestir o terno, e eu imagino-o no quarto, sentado na cama, olhando imóvel para o chão, pensando em tudo o que um rapaz pobre e sensível pode pensar num sábado à noite sozinho num quarto de pensão de uma cidade grande e sentindo aquela dolorosa e desesperada vontade de morrer. Ele não podia conformar-se com as coisas que lhe faltavam. E essa noite ele deve ter sentido que lhe faltava tudo. E que mesmo os seus vinte anos não eram nada. (VILELA, 1999, p. 77).

A narrativa intitulada “Solidão”, de *Tremor de terra* (1967), apresenta-nos a personagem Rita, uma mulher de meia idade e sem parentes na cidade grande, que mora sozinha em um prédio de apartamentos. Assim como em “Num sábado”, nessa narrativa a dimensão sensorial do desespero da solidão é também explorada:

Sentada na cama, no escuro, ela estava escutando o tic-tac do despertador no outro canto do quarto, crescendo e se aproximando no ar, batendo cada vez mais forte, mais alto, até encher o quarto de um barulho insuportável: ela cobriu os ouvidos com as mãos. (VILELA, 1980, p. 74).

O espaço do quarto configura-se no conto como lugar de clausura, onde os objetos se mostram insuficientes como companhias, nem o batom, nem os lencinhos, nem o tapete sob os pés, nem o mármore frio do toucador livraria a personagem de sua necessidade de irromper a porta em busca de algum contato humano. A chuva, que a impedira de ir ao cinema, ornamenta a paisagem urbana ao passo que dá um tom de melancolia à narrativa:

A chuva, mais grossa, caía devagar, parecendo que ia chover a noite inteira. O elétrico freou e os pneus gemeram no asfalto molhado. Ela pensou como seria bom estar àquela hora no interior bem iluminado do elétrico na chuva, pessoas conversando, passageiros entrando de capas molhadas, as luzes da rua ficando pra trás. (VILELA, 1980, p. 74).

Num átimo, Rita se dirige ao apartamento dos vizinhos, os quais, aparentemente, ela não tinha o costume de visitar. Na narração, não há descrição do caminho percorrido por ela até os vizinhos, apenas um salto abrupto de ambientes; de repente, a protagonista encontra-se a postos, batendo à casa deles, quando um primeiro diálogo se desenha:

— Rita, que surpresa, vamos entrar...
 — Como vai, Jorge...
 — Surpresa, vizinhos há tanto tempo...
 — Sabe como é, uma hora é uma coisa, outra hora outra... (VILELA, 1980, p. 74).

Fica claro ao leitor do conto que a intenção de Rita com a visita não está para nada além de uma tentativa de distrair-se da própria solidão; intenciona somente uma fuga da clausura de

seu quarto. Dessa maneira, ela tenta levar a conversa na direção de amenidades; funcionariam, Odete e Jorge, apenas como uma alternativa de distração para ela, já que a chuva a impedira de ir ao cinema. Todavia, algo dá errado, eles não se mostram companhia agradável.

Jorge, leitor de livros de autoajuda, começa a dissertar sobre a solidão nas grandes cidades. De posse da informação de que a visita não tinha parentes na cidade e sempre a via voltando do cinema à noite no mesmo horário, sozinha, Jorge entende que aquela visita inesperada poderia significar um apelo à solidariedade dos vizinhos “sadios e normais”. Dessa forma, insiste no assunto da solidão em seus livros de autoajuda. Afinal, eram eles um casal, e Rita, uma solteirona solitária, certamente que carecia de que algum bom samaritano a salvasse de sua miséria.

Jorge começa a dissertar: “A solidão nas grandes cidades. É um dos maiores problemas hoje, uma das coisas mais estudadas (...) “É um problema muito sério. O problema da solidão. A angústia. O problema do suicídio” (VILELA, 1980, p. 76). As palavras de Jorge soam tão desagradáveis à sensibilidade de Rita que, ao final do conto, em surto, no seu quarto, ela as repetiria vertiginosamente: solidão, suicídio, solidão, suicídio...

Jorge utiliza de argumentos e dados estatísticos para convencer a visita sobre a relevância do problema da solidão nas grandes cidades, no intento implacável de manter a conversa nessa direção. Rita, porém, pretendendo se desviar do assunto diz: “— Não acredito em estatísticas.” (VILELA, 1980, p. 77). Todavia, para Jorge, ela não teria poder para negar as estatísticas, ninguém teria. Jorge traz para a discussão uma notícia que acompanhara no jornal recentemente sobre uma moça que se suicidou. Rita, novamente, dá sinais de que quer se desviar desse tipo de assunto, sinalizando que não está apreciando o tema da conversa: “Os jornais inventam muito” (VILELA, 1980, p. 77), ela disse; ele insiste: “— A solidão é o grande problema do nosso século. O problema número um.” (VILELA, 1980, p. 77).

Rita tentaria de todas as maneiras falar sobre amenidades; afinal, era disso que ela aparentemente necessitava, apenas uma companhia agradável para aquela noite chuvosa: “— Achei muito bonito esses cactos seu, Odete, onde você arranjou?” (VILELA, 1980, p. 77). Todavia, isso não é possível: “— Cactos, Ah, o jarrinho? Foi uma amiga; uma amiga que me deu. — Gosto muito de Cactos. — Mas como eu ia dizendo: o problema da solidão (...)” (VILELA, 1980, p. 77).

Vendo-se impossibilitada de ter companhia agradável, falar de assuntos amenos, sem se expor aos outros, a vizinhos praticamente estranhos, Rita se depara com a imbecilidade de Jorge: “e é bom pra gente ficar atualizado com os grandes problemas do nosso século, os

problemas do mundo moderno. (...) É meu hobby agora: ler livros que tratam dos grandes problemas do mundo moderno”. (VILELA, 1980, p. 77).

Já entregue às circunstâncias, Rita parece mudar de estratégia nesse combate dialógico; assume atitude vingativa. Ela inventa histórias sobre certas cartas que recebia de um irmão e sua mulher; fictícios, os parentes e a carta. A solteirona inicia sua narração:

[...] Você precisa ver as cartas que eles me escrevem, um dia eu te mostro; estão guardadas lá comigo. Parece um romance, um livro de aventuras. Às vezes não tenho nada que fazer e fico lendo elas: é tão emocionante que esqueço de tudo, nem vejo as horas passarem, cada coisa, minha filha; precisa ver. Se eu te contasse você não acreditaria. (VILELA, 1980, p. 78).

O irmão e sua mulher são descritos por Rita como pessoas aventureiras, que largaram a estabilidade e o sucesso profissional para se dedicarem a aventuras pelo país. Todavia, apesar de a história parecer fajuta, o casal se convence de sua veracidade. Jorge passa a ser confrontado com o arquetípico homem perfeito, corajoso e caçador de onças criado por Rita. A invenção de Rita nas figuras do irmão e sua mulher trazem consigo características que divergem radicalmente das do casal anfitrião, funcionando como o elemento catalisador para que se revelasse a precariedade da relação conjugal do casal de vizinhos. Rita enaltece as virtudes do “irmão”: “é desses que quando decidem uma coisa não tem ninguém que faça voltar atrás.” (VILELA, 1980, p. 78), ou ainda:

Foi só com aquele dinheiro. Mas hoje ele está bem de novo, e muito bem; tem apartamentos no Rio, São Paulo, Recife... Está muito bem de vida. Mas matar-se de trabalhar é o que ele não faz; e ele é quem está certo. Ele sabe viver. Sabe gozar a vida. (VILELA, 1980, p. 78).

A ficção de Rita logo surte o efeito de desestabilizar o casal e Odete provoca o marido: “— Bem, um sujeito que tem coragem de caçar onças você acha que ele não tem de largar um emprego? Você é porque é muito medroso, fica julgando os outros por você. Imagino você caçando onças.” (VILELA, 1980, p.78). A partir daí evidencia-se um desrespeito mútuo entre os dois que revela a frustração de Odete em relação ao estilo de vida proporcionado pelo marido: “— Gostaria de levar uma vida assim, movimentada, cheia de aventuras, mas o Jorge não importa, ele gosta é dessa vidinha pacata...” (VILELA, 1980, p.78). Num crescendo de hostilizações e provocações, o casal vai se desentendendo, ao passo que a narrativa de Rita se desenrola. Bulindo com a vaidade de Jorge e suscitando em Odete a postura provocativa que ocasionaria a covardia e a violência do marido, tudo isso por meio da história que lhe ocorrera

ali, no calor do momento, Rita atinge seu alvo, conforme se apercebe no seguinte diálogo do conto:

- Te ensino a me respeitar.
 - Respeitar um homem que corre de um cachorrinho?
 - Você acha que estou brincando? Te bato na vista de Rita.
 - Pra você bater em mulheres deve ser fácil.
- Um tapa: susto e pavor no rosto da mulher, cortado, abafado, magoado. A vista levantou-se.
- Vou chegando... Boa noite...
- Desculpe se...
- Nada... Só espero que você não volte mais aqui. (VILELA, 1980, p. 79).

Já em seu quarto, uma gargalhada, jactando-se do seu triunfo, Rita rememora:

o modo como dissera: se tornar a falar nesse cachorro, o casal feliz se engalfinhando como gatos de unhas afiadas, engraçadíssimo, e a história do irmão, meu Deus, isso então já era fabuloso, o modo como ela inventara tudo na hora [...]. (VILELA, 1980, p. 81).

Enquanto pensa nos fatos recentes, as palavras *solidão* e *suicídio* começam a se repetir em sua cabeça. Instala-se na personagem o mesmo desespero que se insinuavam antes da visita, Rita, então, suplica a Deus que a chuva pare e uma triste imagem se desenha com o desfecho do conto:

Sentada na cama, no escuro, cobrindo os ouvidos com as mãos, ela repetia: meu Deus, fazei com que essa chuva pare, fazei com que essa chuva pare, fazei com que essa chuva pare, fazei com que essa chuva pare. (VILELA, 1980, p. 81).

Também nessa narrativa, percebe-se que a solidão se inscreve como um fato despoetizado, que resiste a teorizações, algo que não quer ser desnudado ou descoberto, quase que como uma fraqueza interna da personagem que precisa se ocultar.

4.4 Os pontos cegos de escuta ou a incomunicação nos contos de Luiz Vilela

Índice do Solipsismo oficializado na cultura de que nos fala Ciro Marcondes Filho é o conto “Amor”, de *Tarde da noite* (1970), narrativa que se passa no burburinho do centro da cidade. Nesse espaço, figura o desentendimento entre um casal de namorados. A cena se dá

com um desentendimento dos olhares; por trás do vidro de uma vitrine a mulher aponta um sapato: “— Olha ali, que amor de sapato!” (VILELA, 1999, p. 58). O homem olha, mas apenas consegue enxergar seu reflexo: “ele olhava fixo para o vidro, aproximando e afastando a cabeça, tentando apanhar a imagem completa de seu rosto, que parecia fugir-lhe, numa brincadeira diabólica” (VILELA, 1999, p. 58), o homem parece esgotado, esvaído, caracteriza-se “um rosto cansado, encardido, a barba crescida” (VILELA, 1999, p. 58).

Estabelece-se uma atmosfera de mal-estar proveniente da impaciência do homem e da insistência da mulher em descobrir os motivos pelos quais ele “[...] anda diferente, calado, ríspido” (VILELA, 1999, p. 59). A narrativa se constrói do diálogo, mas é pontuada na cadência dos silêncios: “O silêncio ia inteirar um quarteirão quando ele falou: Por que não podemos passar sem brigas?” (VILELA, 1999, p. 61).

Em *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos, Zigmunt Bauman nos dá um diagnóstico semelhante ao de Ciro Marcondes Filho acerca da agonística pós-moderna da comunicação nas relações humanas; no seu entender,

[...] hoje em dia as atenções humanas tendem a se concentrar nas satisfações que esperamos obter das relações precisamente porque, de alguma forma, estas não têm sido consideradas plena e verdadeiramente satisfatórias. (BAUMAN, 2004, p. 6).

Em “Amor”, o descompasso entre o casal prescinde da insatisfação da mulher em relação às possibilidades do relacionamento, tendo em vista o estado mental do seu parceiro, suas condições limitadas de entrega à relação. O conto se apresenta como paradigma da impossibilidade de troca subjetiva na era do culto à subjetividade, a incompatibilidade se enuncia:

— Terminamos?
Ele sentiu um frio.
— Não combinamos mais mesmo.
De repente tudo perdido, não há mais palavras nem gestos, só um espaço escuro sufocando a garganta. (VILELA, 1999, p. 61)

Após a conversa difícil, que parece ter selado o fim do relacionamento, a consternação, o mal-estar e o aborrecimento dos dois, o homem “ficou vendo o ônibus se distanciar pela avenida, o rosto abatido, pensando por que o amor era tão difícil” (VILELA, 1999, p. 61).

Para além do campo das teorizações, a questão da incomunicabilidade tem sido repisada em diversas narrativas, desde o modernismo literário à literatura contemporânea, passando

pelo cinema. Grande expressão do cinema de vanguarda italiano, o cineasta Michelangelo Antonioni (1912–2007) explorou a temática em sua célebre *trilogia dell'incomunicabilità*, composta de longas filmados entre 1960 e 1962: *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962). Na literatura, o irlandês Samuel Beckett — conforme mencionado no primeiro capítulo deste trabalho — dedicou-se também à questão em outra trilogia composta dos romances: *Molloy* (1955), *Malone Morre* (1956) e *O Inominável* (1958); os três primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*, a grande obra romanesca do escritor francês Marcel Proust *À sombra das raparigas em flor* (1918), *No caminho de Swann* (1913) e *O caminho de Guermantes* (1921); além do romance filosófico do escritor austríaco Robert Musil (1880–1942), *O homem sem qualidades* (1930) são plataformas literárias utilizadas por Ciro Marcondes Filho em favor de sua análise da comunicação humana no contexto dos relacionamentos afetivos, por ele entendidos na perspectiva da não reciprocidade. Também o crítico literário Antonio Candido em *A personagem de ficção* elenca outros ficcionistas e poetas que se dedicaram à temática da incomunicabilidade humana:

Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Brontë (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis), (...) prepararam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações. (CANDIDO, 1995, p. 57).

Em *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* Marcondes Filho extrai das literaturas de Proust e Musil figurações da improbabilidade da troca amorosa na sociedade moderna, cujo argumento recai no plano das projeções: projeta-se no outro as demandas pessoais, há um excessivo apego às irrealidades, o que se afirma para além das reciprocidades nos relacionamentos. A partir desse cenário o autor fundamenta a ideia de que há grande fragilidade nas realidades afetivas nesse contexto. Dessa maneira, o autor observa a partir da literatura de Proust que “o amor evidencia o desespero da incomunicabilidade” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 12).

O filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, no capítulo quarto de sua célebre *Fenomenologia da Percepção*, intitulado “Outrem e o mundo humano”, pensando a interação entre o Eu e o outrem que se dá com o diálogo, analisa que, no momento da interação dialógica

existe ali um ser a dois, e agora outrem não é mais para mim um simples comportamento em meu campo transcendental, aliás nem eu no seu, nós somos, um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 475).

O diálogo para o fenomenólogo francês afirma-se como possibilidade de se compartilhar uma mesma atmosfera no campo da comunicação, no plano da coexistência. Ciro Marcondes Filho, no entanto, em sua leitura de Merleau-Ponty, afirma que para além da possibilidade da troca intersubjetiva no diálogo há “um campo de impenetrabilidade absoluta do outro” (MARCONDES FILHO, 2007, p. 91). Dessa forma, as consciências não se amalgamam, “nossa interioridade permanece inatingível ao outro”. Em Merleau-Ponty, tal afirmação se ilustra no descompasso entre a experiência vivida e a experiência apresentada, como pontua: “O comportamento de outrem e sua cólera nunca tem o mesmo sentido para mim. Para ele, trata-se de situações vividas, para mim, de situações apresentadas.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 475).

As experiências do luto, da revolta, do ódio, ou do amor enquanto vivências interiores não podem, dessa maneira, ser transmitidas pelo eu a outrem, pois se localizam no fundo da subjetividade, conforme aduz Merleau-Ponty: “Por mais que nossas consciências, através de nossas situações próprias, construam uma situação comum na qual elas se comuniquem, é a partir do fundo de sua subjetividade que cada um projeta esse mundo ‘único’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 477-8). Temos ainda que a tônica moderna, figurada no *cogito* cartesiano, redimensiona a comunicação ainda mais para o território do conflito entre as consciências:

Com o cogito começa a luta das consciências das quais cada uma, como diz Hegel, persegue a morte da outra. Para que a luta possa começar, para que cada consciência possa presumir as presenças alheias que ela nega, é preciso que elas tenham um terreno comum e que se recordem de sua coexistência pacífica no mundo da criança. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 476).

Segundo Merleau-Ponty, a criança não enfrenta a problemática da percepção de outrem e o mundo intersubjetivo, pois ainda não tem consciência definida de si em face do mundo; já o adulto está imerso nesse campo de batalha, pois realiza o cogito, ou seja, encara-se como individualidade pensante.

O espaço ficcional que se perfaz das narrativas de Luiz Vilela é dominado pela incomunicação. Suas personagens arruinam-se em face da impossibilidade de se transmitirem e, por isso, imergem em funda solidão. No conto intitulado “No bar”, que integra o volume de contos de mesmo nome, lançado em 1968, essa questão é diretamente abordada por meio do

tom ensaístico percebido na narrativa. No referido conto, temos um narrador autodiegético que, em uma conversa de bar, conta a história de sua amizade com Lúcio, bem como de seu relacionamento com Lígia e elucubra acerca de sua constatação da impossibilidade da comunicação e do amor na vida humana. Esse narrador personagem, chamado Branco, enuncia a um interlocutor, cujo nome não se menciona na narrativa e sobre quem pouca importância é conferida, sua teorização acerca da impossibilidade de comunicação das consciências, tema que ele e o amigo Lúcio investigaram exasperadamente a partir da leitura de Leibniz e outros filósofos:

Você não está ouvindo, eu digo. Estou sim, diz êle. Você já está bêbado, você não está mais ouvindo o que eu estou falando. Como não estou? diz êle abrindo muito os olhos; você estava naquele troço, como chama, é um nome meio complicado, como que é, e êle fica procurando lembrar a porra dêsse nome complicado, o imbecil. In-ter-sub-je-ti-vi-da-de mo-na-do-ló-gi-ca, eu digo. Exato, diz êle arreganhando a boca suja de chope, é isso o que eu queria falar; e aí, que que aconteceu? (VILELA, 1968, p. 169).

Fica explícito o desprezo de Branco pelo interlocutor do monólogo que vai se passando por conversa. O ouvinte da história de Branco, que está com ele no bar, é por ele desqualificado por sua embriaguez ou pela crença fundamental do narrador-personagem na impossibilidade de comunicação entre as consciências. Lançando mão da filosofia de Leibniz, Branco elucubra:

Leibniz, já ouviu falar em Leibniz? A comunicação das consciências. As mônadas não têm janelas – por isso são incomunicáveis. Cada um de nós uma mônada, você uma mônada, eu outra, êle outra, e ninguém podendo se comunicar, entende? Se era assim, viver era um inferno, uma porcaria. (VILELA, 1968, p. 169).

Esse conto é o único entre os que analisamos em que a temática da incomunicabilidade é tratada com teorizações de cunho filosófico, através do tom quase ensaístico das reflexões bêbadas da personagem Branco. Dessa forma, “No bar” nos dá os contornos filosóficos da temática que está presente em diversas narrativas de Vilela. Tendo lido atentamente todos os volumes de contos lançados pelo escritor mineiro, intuímos que haja uma interconectividade entre as narrativas. Do ponto de vista das temáticas, que são o que de maneira mais central nos interessa neste trabalho, a contística de Luiz Vilela encontra um de seus principais vetores nessa narrativa pela profundidade da reflexão que suscita.

O personagem Branco, crendo na impossibilidade de comunicação entre as consciências, fala ao interlocutor sem esperanças de ser compreendido: “Não, não vai dizer

que entende, é mentira, como que você me entende se eu mesmo não me entendo?” (VILELA, 1968, p. 169). No fragmento do discurso de Branco é verificável sua constatação de que tanto o campo da intersubjetividade quanto a relação com o próprio eu se afirmam como índices de incompreensão. Dessa maneira, a linguagem, a voz, a fala revelam-se mecanismos insuficientes para transcender a barreira do eu e atingir a interação plena na comunicação:

somos crianças no escuro que têm medo e falam alto para ouvir a própria voz, você sabia que a gente só ouve a própria voz? e que eu já chorei por causa disso? e que eu também já ri por causa disso? (VILELA, 1968, p. 170).

O filósofo francês Alain Renaut em seu livro *O indivíduo: Reflexões acerca da filosofia do sujeito*, no capítulo que se intitula “O fundamento filosófico do individualismo”, relaciona o caráter impenetrável das mônadas com a construção da ideia de subjetividade. Ele entende a unidade monádica em Leibniz enquanto expressão das “realidades individuais ou individuadas independentes umas das outras, que ‘não possuem janelas por onde alguma coisa possa nelas entrar ou sair’” (RENAUT, 1998, p. 77). Segundo o autor, a tese das mônadas relaciona-se diretamente com a ideia de subjetividade que anima a modernidade filosófica. Segundo ele “Foi o reconhecimento desse poder propriamente humano de autofundação (e a valorização correlata da autonomia)” (RENAUT, 1998, p.77) que pavimentou os valores do humanismo moderno. Renaut afirma ainda:

Definição de liberdade como independência, valorização da auto-suficiência, decomposição da comunicação intersubjetiva em benefício da afirmação das individualidades como constituindo “mundos à parte”: a monadologia leibniziana, ao mesmo tempo em que realiza uma verdadeira dissolução do sujeito tal como Descartes erigira (autofundação, autodeterminação), marca o nascimento filosófico do individualismo (RENAUT, p.81, 1998).

Nas reflexões da personagem Branco, as mônadas apresentam-se como signo do fechamento do ser em si mesmo, extirpando-se dele qualquer possibilidade de comunicação com o outro. Configura-se no argumento do conto a crença na existência de uma barreira que isola a subjetividade de qualquer possibilidade de mergulho intersubjetivo. Assim, a ideia das mônadas relaciona-se às ideias de Solipsismo e atomismo. Daí a imagem evocada por Branco da criança no escuro, que fala alto para ouvir a própria voz. Com essa imagem, o personagem coloca a incomunicabilidade como condição ontológica. Não havendo comunicação entre as consciências humanas, vive-se num estado quase intolerável. Branco conta ao homem com

quem conversa no bar que quando chegou a essa resolução junto ao amigo Lucio: “Aquê dia nós morremos” (VILELA, 1968, p. 170).

A intensidade da investigação de um sentido para a existência, essa urgência bem própria dos jovens que se presentifica no discurso da personagem, provoca o esgotamento da palavra. O muito falar e o pouco comunicar ancora-se no medo que temos do silêncio. Ora, há a necessidade de falar, mas a palavra não basta, a comunicação não transmite o ser ao outro, em sua essência, as consciências são autóctones. Dessa forma, o narrador do conto reflete:

Os jovens complicam demais as coisas. Se a gente olha o fundo, a gente vê que as coisas não são assim tão complicadas. A complicação está em nós, nas palavras que usamos. Perdemos-nos em palavras e perdemos-nos nas coisas, eis o que acontece. E não podemos escapar disso. Sabe, chega um tempo em que a gente olha para a palavra como um sapato gasto, estragado, e sujo, que não adianta mais lavar, nem engraxar, nem consertar. E então a gente sente uma coisa doída, algo que é como que a nostalgia do silêncio. As palavras são um exílio, essa é que é a verdade. Mas naquela época eu não compreendia nada disso. E falávamos, falávamos e falávamos. Mas falar, muitas vezes é apenas um modo de calar - sabia disso? E é o que acontecia conosco: falávamos muito para calar, não tanto um ao outro, mas cada um a si mesmo. Tínhamos medo do silêncio, era forte demais para nós. Como falávamos e líamos! Emendávamos o dia com a noite, sempre juntos, amparados uma solidão na outra. (VILELA, 1968, p.172).

Branco rememora o impacto que a ideia da condição incomunicável do ser causou no amigo Lúcio, desencadeando nele um processo de “loucura”. O narrador conta que o amigo, em um rompante de delírio e alegria, descobre que o fato de as mônadas não terem janelas permite que delas se possa escapar pela chaminé. A partir dessa percepção, Lúcio começa a desviar-se da “razão” até que acabe interdito pela família. Narra também o episódio em que recebe a ligação de Lúcio no meio da noite, que diz sobressaltado ser a personificação do São Francisco de Portinari.²⁵

A figura de Lúcio vai se configurando na memória de Branco como a imagem de um santo, conforme ele a revela ao interlocutor: “Uma vez ele chegou debaixo de uma laranjeira e disse: irmã laranjeira, estou com vontade de chupar uma laranja – e parou a mão: uma laranja caiu bem em cima da mão dele. Você não acredita, né? Mas eu vi.” (VILELA, 1968, p. 175).

Outro elemento que surge na memória de Branco é o seu amor que fora perdido: Lígia. Através dessa lembrança, ele tece uma reflexão sobre o amor e suas impossibilidades. A perda

²⁵ Na edição de 1967 do livro *No bar* consta local e data ao final deste conto: Belo Horizonte, 1967. A obra de Portinari em questão é o polêmico painel em que São Francisco de Assis é representado junto a um cachorro, ao invés do Lobo de Gúbio. Essa obra integra o famoso projeto arquitetônico da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha.

do amor de Lígia fora o segundo grande trauma que tornaria Branco o homem frio que ele diz ser. Segundo o narrador-personagem, tal acontecimento pusera fim na adolescência de sua vida. Também o amor para ele apresenta-se na perspectiva proustiana da não reciprocidade: “Gostava tanto dela que dizia: ela tem que gostar de mim, não é possível que ela não goste de mim. Era possível sim.” (VILELA, 1968, p. 174). Branco dá a definição do que acredita ser o amor: “O amor é o que existe de mais solitário no homem”, o que responderia a pergunta do personagem do conto “Amor”, lançada ao final desta narrativa. (VILELA, 1968, p. 174).

Em “No bar”, temos uma faceta reveladora para a compreensão do tensionamento entre ajuste e desajuste, que permeia toda a obra de Luiz Vilela. Para o narrador do conto, os ajustados são repugnantes, desprezíveis, destituídos de sensibilidade e autenticidade:

Claro, há os equilibrados, os normais, os sadios, todos esses tipos nojentos que serão vomitados da boca de Deus no Juízo Final. Eles amam porque amar é uma coisa que o homem tem que fazer, como tem de comer e dormir: arranjam uma mulher porque é uma coisa que eles têm de arranjar um dia, com têm de arranjar uma casa, um filho, uma posição social, pra viver em harmonia com o rebanho e morrer na santa paz do Senhor com missa no sétimo dia e esquecimento no sétimo mês. (VILELA, 1968, p. 173).

Branco, nessa sua fala, parece descrever outro personagem de Luiz Vilela, de um outro conto, o narrador-personagem do conto “Uma namorada”, do livro *Tarde da Noite* (1970). Trata-se de uma construção cujo produto é uma subjetividade ficcional idiotizada e absolutamente alienada, totalmente esvaziada de sentido para a própria existência, bem como de consistência identitária. Aliás, um sujeito tão adequado à realidade técnica de seu ofício à sua função de datilógrafo cujo maior elogio na vida, o que o deixou tonto de alegria, fora ter sido comparado a uma máquina pelo chefe da repartição, que lhe disse: “Você é um datilógrafo perfeito, é como se fosse uma máquina” (VILELA, 1999, p.16).

A única referência humana para o personagem desse conto é a figura do seu chefe, a quem chama de Doutor, ainda que não haja indício de amizade alguma entre eles. O fato de o patrão nunca lhe perguntar nada configura o real motivo de sua devoção a ele. A personagem parece ser acometida de uma aversão ao contato com o outro, mas isso se deve ao fato de a possibilidade de um intercuro social demandar dele alguma coisa na troca intersubjetiva, como nunca tem nada a dizer, como não tem opinião acerca de nada, a não ser a datilografia, a personagem vive apenas porque tem que viver, se colocando na fileira daqueles que, segundo Branco, serão vomitados da boca de Deus no dia do Juízo.

O clímax dessa narrativa se dá também com uma fala do Doutor; era dia dos namorados e o chefe perguntara ao datilógrafo se ele tinha namorada, o que desestabilizara completamente sua vida, como um *bug* de computador, algo que alterara a sintaxe de sua programação, pois ele nunca havia pensado sobre o assunto; achava que acabaria tendo uma namorada um dia, dessa forma não se preocupava com isso. (VILELA, 1999) A pergunta do doutor fez com que ele sentisse uma inquietação que passara a perturbar sua rotina:

Antes era muito simples: eu jantava, deitava um pouco até as sete e meia para descansar, e então ia ao cinema. Nunca me faltaria cinema, pois a quantidade deles era maior que os dias da semana, e esse fato me dava um contentamento tão grande como quando olho para as pilhas intermináveis de manuscritos que tenho que datilografar. Depois do cinema vinha para casa, mas antes passava num bar e tomava um copo de leite; nunca bebidas alcoólicas, nem café, pois tanto um como o outro prejudicam os nervos, o que influiria no meu serviço. (VILELA, 1999, p. 16).

Contrapondo a fala de Branco, personagem do conto “No bar”, acima referida, em que ele menciona o fato de que os equilibrados, normais e sadios vão amar porque é uma coisa que um homem tem que fazer, irão arranjar uma mulher porque isso é algo que se espera deles com a fala do personagem datilógrafo de “Uma namorada”: “Eu sempre pensara que como todo mundo tinha sua namorada, eu também acabaria por ter um dia, e não me preocupava com isso”, temos um diálogo que se estabelece entre as narrativas. O discurso de Branco desnuda o comportamento do Datilógrafo, como se escarnecesse dele. (VILELA, 1999, p. 17). Nessa direção, Wania de Souza Majadas pontua:

Na totalidade da obra de Luiz Vilela, encontramos o diálogo constante entre os textos, uma repetição interna que corresponde a uma verdadeira re-representação: de personagens, de espaços, de vozes, de códigos ideológicos, de problemáticas existenciais (...). (MAJADAS, 2000, p. 89).

A postura alienada a que Branco se refere, que diz respeito ainda à falta de inclinação das pessoas ao pensamento, à vida consciente e à problematização de suas existências, recai sobre o discurso do datilógrafo, personagem de “Uma namorada”, pois, neste, nada parece se firmar para além da perspectiva estéril de sua alma técnica:

Ser um datilógrafo perfeito era a maior ambição de minha vida. E depois, eu sempre invejara as máquinas, que podem fazer durante anos uma mesma coisa, sem mudar; estou falando de máquinas boas, como é o caso de minha máquina de escrever, no escritório. (VILELA, 1999, p.17).

O datilógrafo, ao que nos parece, afirma-se como o mais incomunicável entre as personagens de Vilela; nele só cabe a técnica de seu ofício, sua constituição psíquica é destituída de significações orgânicas e humanas e por esse motivo configura-se paradigmática tendo em vista a relação que se estabelece entre a ordem técnica, funcional e racionalista da vida moderna, em face das pulsões humanas. Estas estão mais diretamente ligadas à emoção e à expressão mais sincera e subjetiva que pode se dar na relação de troca com o outro, na comunicação efetiva.

Ciro Marcondes Filho afirma que “na origem da civilização, não está a fala, mas os sentimentos. Eles é que deram origem aos primeiros contatos entre humanos” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 83). A própria linguagem articulada humana, para o autor, como já mencionamos em outro momento, é um constructo que mascara a comunicação. Dessa forma, personificando a sistematização, a frieza técnica do tilintar de uma máquina de escrever, o datilógrafo configura-se nessa leitura de Vilela como um ícone da incomunicação humana, que encontra sua razão de ser nas (des)razões da modernidade.

Em “No bar”, entretanto, percebe-se na fala do narrador-personagem um desassossego latente em relação a essa problemática da incomunicação, manancial de grande sofrimento humano, haja vista que o amor se dá necessariamente no plano da comunicação: “Comunicação, quer dizer: amor – a palavra que não dizíamos.” (VILELA, 1968, p. 175). Lê-se uma revolta assinalada na fala de Branco, uma voz que se inscreve um pouco mais sobressaltada na literatura de Luiz Vilela, uma voz que proclama que o amor está para o adoecimento do ser, para o desvario, para a ruína pessoal. Não crendo na comunicação entre as consciências, Branco não crê no amor como possibilidade para o homem. Para ele, o amor desvairado, adoecido, conduz à decepção e ao endurecimento do ser, ao fim da adolescência na vida do homem; o amor sadio, por sua vez, ele vê com repugnância, como uma banalidade formatada pelos livros de autoajuda, conforme elucubra:

Amor sadio: essa nojeira dos livros sobre a arte de viver. Arte de viver: outra nojeira. Não se esgote, não pense no amanhã, não se preocupe depois das dez da noite, não beba, não fume, sorria sempre, a vida é uma maravilha, Deus sorri, etcétera. Palhaçada. (VILELA, 1968, p. 173).

O fragmento acima, em sua menção irônica à saúde professada nos livros de autoajuda, reverbera outro conto de Luiz Vilela, intitulado “Solidão”. Nele, temos a figura da personagem Jorge que, com citações de Thomas Merton, tenta disfarçar sua imaturidade com sublitteratura, o que, ao final da narrativa, revela-se uma máscara discursiva que esconde sua

verdadeira face infantil e truculenta. Em Vilela, essas intertextualidades se inscrevem como um *elogio da loucura*, em favor da crítica do discurso filosófico da modernidade a que sua literatura se propõe. Nela, percebem-se vestígios de um *ethos* discursivo mais solidário e compassivo em relação à loucura do que em relação à dita normalidade. Haja vista que em “No Bar”, quanto em “Françoise”, narrativas em cuja personagens sofrem de perturbações psíquicas são construídas com um investimento poético. Ambos os personagens, Françoise e Lúcio, são excluídos do convívio social, interditados e postos à margem pelos seus “cuidadores”, no entanto, são vistos pelos narradores-personagens dos contos através dos quais suas histórias emergem com um olhar outro, de encantamento.

Essa investigação existencial dos dois personagens acaba com Lúcio sendo internado como doido e recebendo eletrochoques. Lúcio incorpora o santo, o louco, torna-se logo um *outsider*, um incompreendido em seu devaneio e acaba encerrado num quarto “com janelas gradeadas para ele não fugir” (VILELA, 1968, p.176). Acaba sendo tratado como um caso irrecuperável pela psiquiatria: “deram os choques, mas Lúcio não ficou bom. Felizmente.” (VILELA, 1968, p.175). Era inofensivo, “era maravilhoso, uma coisa maravilhosa. (VILELA, 1968, p.176) aos olhos do amigo. Logo começou a fazer suas pregações sobre o amor na rua, reuniam-se ao seu redor várias pessoas para ouvi-lo; acabara indo preso pelos militares como agitador comunista, em uma ocasião; depois, doou tudo o que tinha aos pobres, até que o trancaram. A santidade em Lúcio ou sua loucura o libertara do medo da palavra amor; ele passara a repeti-la milhares de vezes às pessoas em suas pregações.

4.5 A rara comunicação em “Françoise”

Apesar de a problemática da incomunicação ter ocupado filósofos, dos pré-socráticos aos contemporâneos, afirmando-se como uma questão ontológica, Marcondes Filho entende que na “era da comunicação” essa problemática se agudiza de forma particular. Em uma de suas teses sobre o problema, argumenta o autor que “há labirintos na comunicação, pelos quais a realização da comunicação é o poder de driblar a proibição de se comunicar imposta pela ‘sociedade da comunicação’” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 98). Para Marcondes Filho, nos meios de comunicação de massa, bem como nos relacionamentos humanos difundem-se mensagens, mas não há comunicação efetiva (MARCONDES FILHO, 2004), há um automatismo nas relações que distancia os seres, tornando-os mais impenetráveis em suas interioridades. A comunicação tornou-se, nos dias atuais, uma raridade, objeto do acaso em

que sentimos e percebemos uns aos outros, em um fugidio instante. Paradoxalmente, alguns autores denominam a sociedade pós-moderna de “sociedade da comunicação” como, por exemplo, Lyotard em *A condição pós-moderna*, além de Lucien Sfez em *Crítica da comunicação*.

Em Luiz Vilela, no campo das relações e laços institucionalizados e firmados entre os personagens ocorre a incomunicação, imperam os automatismos, a troca de palavras que não comunicam; não há expressão do eu para o outro. É assim nos relacionamentos amorosos, nos casamentos, nas relações familiares retratadas nos contos. Todavia, em “Françoise”, conto que integra o volume *Tarde da Noite*, uma rara comunicação se estabelece entre o narrador e a personagem Françoise.

A narrativa se passa em uma rodoviária. Um homem, o narrador do conto, espera o ônibus para o Rio de Janeiro quando avista uma garota atípica naquela paisagem maçante: “era bonitinha, loira, os cabelos em desalinho e a roupa um pouco desleixada” (VILELA, 1999, p 78). A moça senta-se ao lado do homem e entre eles se estabelece um diálogo eivado de significações corpóreas e poeticidade. Naquele instante raro entre os instantes todos retratados nos contos de Vilela opera-se efetivamente a comunicação das consciências, esse raro momento em que somos “arrebataados, misturando-nos no outro.” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 100). Pode-se dizer com segurança, a partir do encontro dessas duas singularidades no conto, que o narrador segue viagem, impregnado de Françoise. O leitor também.

Ciro Marcondes Filho afirma: “O vivo na comunicação está fora dos modelos, isso não se codifica em linguagem, antes, é captado por outros meios” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 99). Em “Françoise”, há diversos momentos em que essa instância é atingida, esses referidos outros meios de significação pontuam a narrativa, por exemplo, na gestualidade da personagem: “Ela veio andando devagar, jogando um pouco os pés como se brincasse com eles, parecendo querer e não querer se aproximar de mim” (VILELA, 1999, p. 79).

A comunicação entre os dois se estabelece com os olhares, de maneira que um vai desvendando o outro antes mesmo de dizerem palavra: “Desde que eu cheguei aqui reparei em você. Você parecia triste. Estava quietinho aí, sentado nesse banco, longe das pessoas. Você gosta de ficar sozinho?” (VILELA, 1999, p. 79). O narrador recorda detalhes da gestualidade da moça, que adquirem uma significação poética: “Ela ficou, voltando a enfiar as mãos nas pernas, continuando aquela posição de frio.” (VILELA, 1999, p. 81). O diálogo do olhar que se estabelece entre os dois personagens é qualitativamente diverso por sua consistência extralinguística; há expressão do eu para outro através “(...) dos olhares que

falam à margem, lateralmente à fala que está sendo proferida” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 99).

O interesse mútuo revela-se em uma identificação dos dois estranhos, contrariando a lógica da não correspondência que se evidencia em várias narrativas de Luiz Vilela. Françoise considera-se sozinha, de uma solidão que se tornara o chamariz daquele encontro ao acaso naquele espaço movimentado. A reclusão do narrador e a solidão de Françoise, ainda que expressas em um pequeno gesto, maneira de se colocar no mundo, revela a identificação de um com o outro: “‘Amigas?’ Ela olhou para um outro ônibus que vinha chegando. ‘Eu não tenho amigas, sou sozinha’” (VILELA, 1999, p. 86).

Marcondes Filho ratifica que “o conflito entre a fala comandada pelo inconsciente e a fala dominada e controlada pelo consciente resulta numa ambiguidade que torna impossível a interpretação da comunicação: essa é a nossa sinceridade e a nossa mentira.” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 96). À vista disso, sabe-se que passamos através do nosso gesto, do nosso olhar, das expressões várias numa conversa as informações que queremos e as que não queremos. Para transcender esse paradoxo da comunicação dominado pela roupa social da linguagem (MARCONDES FILHO, 2004, p. 96), é impreterível “captar a fala não linguística da expressão do outro” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 96), através da qual “revelamos tudo o que temos, pensamos, sentimos pelo nosso olhar, pela nossa pele” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 96). Nessa exata perspectiva, Françoise revela-se, à flor da pele:

Ela começou a chorar, tão de repente que me assustei. “Que que foi? quê que houve . . .” Ela ficou com o rosto entre as mãos. Estendi a mão sobre o seu ombro, mas antes que pudesse tocá-la, ela voltou a olhar para mim: já não estava mais chorando. (VILELA, 1999, p. 87).

Essa aparente destemperança da personagem adquire uma feição poética; seu gesto de investigação das palavras e das coisas exerce um fundo fascínio no narrador, pois através desses elementos a personagem consegue transmitir-se com a liberdade do pensamento, seu olhar é o da poesia:

Olhou para mim: “Você não me acha meio esquisita?” (...) Eu estava pensando nisso: que devia ser bom ser essa corrente. Olha para ela: não parece ser bom? Ela fica aí, todo dia está aí; não fala, ninguém conversa com ela, está sempre aí do mesmo jeito; toda vez que venho aqui, ela está aí, é sempre a mesma coisa; e mesmo se algum dia eles tirarem ela daí, ela continuará sendo essa corrente – não é bom? Mas não é esquisito eu querer ser corrente? Não é uma coisa sem pé nem cabeça? (VILELA, 1999, p. 87).

As reverberações de Françoise no narrador evidenciam-se ao final do conto. Nesse instante, percebe-se que nele se operou uma mudança qualitativa a partir da experiência daquele encontro: “[...] lembro-me que eu estava de novo sozinho e, ao levantar-me para ir embora, fiquei algum tempo segurando a corrente que margeava o passeio.” (VILELA, 1999, p. 89).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Luiz Vilela não fornece receitas para o que quer que seja, não se presta ao levante de bandeiras no campo literário. Ela não se vincula, portanto, a movimento ou à intenção de vanguarda. Talvez seja por isso que sua contística, como conjunto da obra, ainda que essa esteja em construção, — o autor está por aí na literatura, lançando volumes de contos, *Você Verá* (2013), e romances, *Perdição* (2012) — representa um olhar vívido e lancinante da literatura que se ergue acima do horizonte dos nossos dias, abarcando suas mazelas e complexidades. A lúcida forma com que seu texto conversa com nosso mundo, através do enquadramento de acontecimentos significativos e suas amplificações semânticas — processo que, como se viu em Cortázar, é apreensível no conto enquanto forma literária, ou janela ficcional para a realidade — revela diversos enquadramentos e recortes que vão tecendo uma panorâmica da condição humana e, principalmente, talvez, do que se constitui a precária face do homem contemporâneo, perpassado por uma consciência amarga, espécie de intuição do *fim de tudo*.

No conto de Vilela, deflagrando o heroísmo baudelairiano figurado na exasperação de suas personagens, obscuros barnabés, loucos, suicidas, sórdidos, solitários, incomunicáveis, marginalizados, vencidos e miseráveis que perambulam *desafectados* pelo vazio de um *agora* desertificado, reverberam ecos dos gritos inauditos que se poderiam enunciar daqui de onde estamos nós, seus leitores; daí subjaz a força sociológica e filosófica de seus escritos. Suas narrativas sugerem algo da consistência incomunicável da condição humana, da insuficiência da palavra, daí prescindem as incompreensões desse reino. Ainda que não se prestem a afetações “pós-modernas”, no dizer do próprio autor, os contos aqui analisados subjazem de um profundo desconforto, desse mal-estar na pós-modernidade, uma vez que já não se pode inebriar dos afãs utópicos, afinal, o tempo das grandes narrativas extinguiu-se, foram “neves de outrora”. O sentido do conto de Luiz Vilela descortina a aurora dos escombros, erguemo-nos por sobre essas ruínas para contemplar a beleza trágica de suas narrativas.

Descompasso, desajuste, errância e inadequação, podemos aqui enfileirar algumas palavras que talvez se prestem ao intento de nomear a *malaise* que se agudiza no passo do agigantamento dos sistemas, da técnica da vida, da forma cada vez mais desumanizada de nossos dias. Arruinadas, as personagens de Luiz Vilela configuram-se o sumo amargo da desagregação das relações humanas, demarcadas pelo signo do *vazio*. Suas vozes quase nunca

podem ser ouvidas, paredes grossas de incompreensão se erguem e o grito consternado aprisiona-se apenas nas suas monadológicas interioridades.

Como o próprio autor nos confidenciou em uma rápida conversa, tendo ele se recusado a conceder uma entrevista completa, em ocasião de sua palestra sobre *Você Verá*, realizada no dia 23 de outubro no auditório da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, em Belo Horizonte, sua literatura é um gesto de revolta em relação ao discurso de modernidade enquanto projeto ideológico atrelado ao ideário progressista. É esse olhar, esse gesto que lemos em seu texto. Vislumbrei nesse meu passeio entre seus contos, velhos companheiros desde a minha adolescência, e nos livros que me pudessem aparelhar na empresa de investigá-los com profundidade, poder esquadrihar esse tensionamento: a revolta da literatura de Vilela em relação ao progresso, acreditando que a partir dele se pudesse dar a minha pequena contribuição acadêmica em favor do mapeamento crítico de sua obra.

Com esta investigação, esperamos ter conseguido, acima de tudo, construir uma leitura de Luiz Vilela. Pelas limitações da estrutura e da extensão de uma dissertação de mestrado, não pudemos abarcar todos os contos do escritor mineiro que nos serviriam ao propósito da análise que aqui se intencionou empreender. Apesar disso, esperamos que haja neste trabalho, ainda que em suas arestas e descaminhos, possibilidades de diálogos com outros vieses de análise de sua contística.

REFERÊNCIAS

Referências do autor

VILELA, Luiz. “Por que escrevo ficção”. In: *Suplemento Literário*. nº 1000. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, nov. 1985.

VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VILELA, VILELA, Luiz. *No bar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968. (Coleção Estória).

VILELA, Luiz. *O Fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

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

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

VILELA, Luiz. *Você Verá*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

VILELA, Luiz. Entrevista. TV Câmara, 1, 2005. (Entrevista a Inimá Simões, “Sintonia”, em 19 set. 2005).

VILELA, Luiz. Entrevista. TV Câmara, 2, 2005. (Entrevista a Inimá Simões, “Sintonia”, em 19 set. 2005).

VILELA, Luiz. Entrevista. TV Câmara, 3, 2005. (Entrevista a Inimá Simões, “Sintonia”, em 19 set. 2005).

VILELA, Luiz. Entrevista. TV Senado, 1, 2007. (Entrevista a Maurício Melo Júnior, “Leituras”, em 11 set. 2007).

VILELA, Luiz. Entrevista. TV Senado, 2, 2007. (Entrevista a Maurício Melo Júnior, “Leituras”, em 11 set. 2007).

VILELA, Luiz. Entrevista. TV Senado, 3, 2007. (Entrevista a Maurício Melo Júnior, “Leituras”, em 11 set. 2007).

Referências sobre o autor

BOSI, Alfredo (Org.). Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 7-22.

BRASIL, Assis. *História Crítica da Literatura Brasileira*. A Nova Literatura III O Conto. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-216.

GOUVÊIA, Jaime Prado. In: MAROCA, Viviane Monteiro. *Nos rastros dos novos: o fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento Literário de Minas Gerais (1966-1975)*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 125-129.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

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

MANSUR, Gilberto. E, sem perceber, o leitor vira um personagem de Luiz Vilela. (Prefácio) In: VILELA, Luiz. *Tremor de Terra*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1980.

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

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action.=&co_obra=91329, Acesso em: set. 2013.

Referências gerais

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. “Contos e contistas” In: *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

ANGELIDES, Sofia. A. P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

ASSIS, Machado de. Várias histórias. In: *Obras completas de Machado de Assis*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 1 set. 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Trad. Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida [e] GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 11. Brasília, p. 3-17, janeiro/fevereiro de 2001.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *O fim das Vanguardas*. Campinas: UNICAMP, Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2014.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia, U.F.C., 1986.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* 1-49 p. Disponível em: https://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf. Acesso em: 03 ago. 2014.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

HABERMAS, Jürgen. A consciência da modernidade e sua necessidade de autocertificação. In: *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa; Rodney Nascimento. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda européia*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Marcelo Alberto, 1981.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Míni Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* — Nova Ortografia. São Paulo: Editora Positivo, 2010.

IANACCE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. E KAPLAN, E. Ann (Org.). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luíza Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MALCOM, Janet. *Lendo Tchekhov: uma viagem à vida do escritor*. Trad. Tatiana Belinky. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos? Uma reflexão sobre o processo de individuação e formação*, São Paulo: Paulus, 2004.

MAUGHAM, William Somerset. *Pontos de vista*. Porto Alegre: Globo, 1964.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *Friedrich Schlegel: Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. Tradução e Estudo Preliminar/ Constantino Luz de Medeiros; Orientadora: Regina Lúcia Pontieri. São Paulo, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. Narrativa brasileira na pós-modernidade. In: *Les voies du conte dans l'espace lusophone*. Org. Anne-Marie Quint. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 13. ed. São. Paulo: Melhoramentos, 1967.

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marques Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne.v.1, n. 6. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Bestiário, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html>. Acesso em: 21 de março de 2014.

POE, Edgar Allan. *A Filosofia da composição*. Trad. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PÓLVORA, Hélio. "Tchekhov: uma poética do conto e do drama". *Revista USP*. p. 345-351, Jun/Ago. 1996.

RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexão acerca da Filosofia do sujeito*. Trad. Elena Gaidano. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. (Coleção Enfoques. Filosofia).

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias/Livros, de 30, jun. 1990. In: LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, (Coleção Repertórios).

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (Org.). *Pós-modernidade*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988. p. 43-56.

SIMMEL, Georg, A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: VELHO, O. G. (Org.) – Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Jessé. “Diagnóstico e Terapia da Modernidade”. In: *Patologias da modernidade: um diálogo entre Habermas e Weber*. São Paulo: Annablume, 1997. p.103-150.

TCHÉKHOV, A. P. *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações – como fazer uma reportagem*. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. “Por uma poética do conto brasileiro”. In: *Revista de Filologia Românica*, 19, p. 161-182, 2002.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.