

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas
de 1950 e 1970

São José do Rio Preto

2020

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas
de 1950 e 1970

Tese apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus
de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. n. 2016/20464-0

CAPES

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto

2020

V156i Valentin, Leandro Henrique Aparecido

Da imprensa periódica aos livros: o boom do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970 / Leandro Henrique Aparecido Valentin. -- São José do Rio Preto, 2020

273 f. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Literatura brasileira História e crítica. 2. Imprensa e jornalismo na literatura. 3. Contos. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas
de 1950 e 1970

Tese apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus
de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. n. 2016/20464-0

CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Profª. Dra. Aparecida Maria Nunes
UNIFAL – Alfenas

Profª. Dra. Ceila Maria Ferreira Batista
UFF – Niterói

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
08 de setembro de 2020

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Isabel e Valdecir e ao meu irmão Diego, que amo profundamente;

Ao Arnaldo, pela orientação zelosa, pela paciência, pela amizade e por ter me ensinado tanto sobre a literatura e sobre a vida nos últimos nove anos;

À Profa. Dra. Aparecida Maria Nunes e à Profa. Dra. Ceila Maria Ferreira Batista, por terem aceitado prontamente o convite para participar da comissão examinadora deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pelas importantes sugestões no Exame Geral de Qualificação e pela amizade sincera;

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, por seus valiosos questionamentos e sugestões no Exame Geral de Qualificação, que foram determinantes para o resultado final deste trabalho;

À Profa. Dra. Lucia Granja, pelas sugestões que tanto me ajudaram no início desta pesquisa;

À Profa. Dra. Daniela Soares Portela e ao Prof. Dr. Alaor Ignácio dos Santos Júnior, pelas indicações bibliográficas fundamentais;

Ao Prof. Dr. Erik Van Achter, pelas sugestões em nível teórico e pelo apoio que me ofereceu;

À minha amiga Carolina da Costa Pedro, pela tradução do resumo deste trabalho para a língua espanhola;

À Fundação Biblioteca Nacional, pela contribuição que a Hemeroteca Digital Brasileira ofereceu à minha pesquisa;

À universidade pública, gratuita e de qualidade e às políticas educacionais que fomentaram a pesquisa em Humanidades até 2016;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço.

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa, sob o processo nº 2016/20464-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.

Clarice Lispector — *Água viva*

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo de caráter extensivo da reescrita de contos de Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly e Clarice Lispector, com o objetivo de compreender como o processo de reescrita, na passagem de contos de jornais e revistas para o livro, flagra a consolidação do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970. O trabalho defende a ideia de que a reescrita de tais contistas representativos consiste, em sua grande maioria, num aprimoramento de propriedades caras ao conto moderno em meio a um processo de ascensão e consolidação desse gênero ficcional no contexto de modernização brasileira. Nesse sentido, aspectos da transição do Brasil para uma sociedade urbana e industrial em meados do século XX, sobretudo a modernização do jornalismo e o desenvolvimento do mercado editorial do livro no país, foram fundamentais para a configuração do conto moderno brasileiro. Partindo de uma aproximação do “método da pragmática textual histórica sobre textos do próprio autor”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2002), que organiza sua macroestrutura, o trabalho analisa a reescrita dos contos mobilizando aspectos da teoria do conto desde os postulados de Edgar Allan Poe e operadores diversos de leitura da narrativa. O trabalho conclui que o *boom* do conto moderno brasileiro dos anos 1950-1970 esteve intrinsecamente vinculado a processos de modernização mais amplos do país, consolidando-se junto à modernização epistemológica (GUMBRECHT, 1998) do Brasil no mesmo período.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria do conto. Reescrita. Dalton Trevisan. Lygia Fagundes Telles. Breno Accioly. Clarice Lispector.

ABSTRACT

This work presents an extensive study of the rewriting of short stories by Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly, and Clarice Lispector, aiming to understand how the rewriting process is linked to the consolidation of the Brazilian short story in the transition of stories from newspapers and magazines into books. This thesis defends the idea that the rewriting made by such representative short story writers largely consists in an enhancement of important features of the modern short story in the midst of a process of its rise and consolidation in the Brazilian modernization. In this sense, aspects of the transition of Brazil into an urban and industrial society in the mid-twentieth century, especially the modernization of journalism and the rise of the book publishing market, were crucial to the shape of the modern Brazilian short story. Starting from an adaptation of the method of historical textual pragmatics on the author's own texts, by Hans Ulrich Gumbrecht (2002), which organizes its macrostructure, this work analyzes the rewriting of short stories by mobilizing aspects of the short story theory since Edgar Allan Poe and narratology. This research concludes that the boom of the modern Brazilian short story from the 1950s to the 1970s was intrinsically linked to broader modernization processes in the country, and the genre was consolidated along with the epistemological modernization (GUMBRECHT, 1998) of Brazil in the same period.

KEYWORDS: Short Story Theory. Rewriting. Dalton Trevisan. Lygia Fagundes Telles. Breno Accioly. Clarice Lispector.

RESUMEN

El presente trabajo presenta un estudio de carácter extensivo de la reescritura de cuentos de Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly y Clarice Lispector, con el objetivo de comprender cómo el proceso de reescritura, en la transferencia de cuentos de periódicos y de revistas al libro, acompaña la consolidación del cuento brasileño entre las décadas de 1950 y 1970. El trabajo defiende la idea de que la reescritura de tales cuentistas representativos consiste, en su gran mayoría, en un perfeccionamiento de propiedades caras al cuento moderno en medio a un proceso de ascenso y consolidación de este género ficcional en el contexto de modernización brasileña. En este sentido, aspectos de la transición de Brasil para una sociedad urbana e industrial en mediados del siglo XX, sobre todo la modernización del periodismo y el desarrollo del mercado editorial del libro en el país, fueron fundamentales para la configuración del cuento moderno brasileño. Partiendo de un acercamiento del “método de la pragmática textual histórica sobre textos del propio autor”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2002), que organiza su macroestructura, el trabajo analiza la reescritura de los cuentos movilizandolos aspectos de la teoría del cuento desde los postulados de Edgar Allan Poe y operadores diversos de lectura de la narrativa. El trabajo concluye que el boom del cuento moderno brasileño de los años 1950-1970 estuvo intrínsecamente vinculado a procesos de modernización más amplios del país, consolidándose junto a la modernización epistemológica (GUMBRECHT, 1998) del Brasil del mismo periodo.

PALABRAS-CLAVE: Teoría del cuento. Reescritura. Dalton Trevisan. Lygia Fagundes Telles. Breno Accioly. Clarice Lispector.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 TEORIA DO CONTO — BREVE SÍNTESE.....	13
3 A ESCRITA, O SUPORTE E A LEITURA: ASPECTOS DA PRODUÇÃO, DA MATERIALIZAÇÃO E DA RECEPÇÃO DOS TEXTOS	26
3.1 Hugh Kenner: a escrita ficcional como um ato estoico.....	26
3.2 Roger Chartier: os protocolos de leitura e os protocolos de edição e impressão.....	30
3.3 O leitor-modelo (Umberto Eco) e os lugares vazios (Luiz Costa Lima)	32
4 A TRAJETÓRIA DO MERCADO EDITORIAL DO LIVRO E DA IMPRENSA BRASILEIRA: DO PÓS-GUERRA À DITADURA CIVIL-MILITAR.....	36
4.1 Modernidade e modernização	36
4.2 Aspectos da publicação de contos em periódicos e em livros na literatura ocidental.....	38
4.3 O mercado editorial do livro: expansões e crises entre os anos de 1930 e o início dos anos de 1950	39
4.4 A modernização do jornalismo brasileiro na década de 1950.....	41
4.5 A expansão dos suplementos literários na década de 1950	44
4.6 Impactos da era JK e da ditadura civil-militar e a consolidação do conto nos anos 1970..	52
4.7 Revistas, concursos literários e antologias.....	56
5 ANÁLISE DA REESCRITA DOS CONTOS DO <i>CORPUS</i>	62
5.1 Contos de Dalton Trevisan	62
5.1.1 De “As violetas” (1955) a “O último dos Duval” (1957)	62
5.1.2 De “O último dos Duval” (1957) a “Valsa de esquina” (1959)	68
5.1.3. De “O velho” (1956) a “Uma fábula” (1957)	75
5.1.4 De “Uma fábula” (1957) a “O vagabundo” (1968).....	84
5.1.5 “Pensão Nápoles” — de 1955 a 1957	88
5.1.6 “Pensão Nápoles” — de 1957 a 1959	98
5.1.7 De “Um sapato para Pedrinho” (1957) a “Pedrinho” (1959).....	101
5.1.8 De “Barzinho” (1956) a “Os botequins” (1957)	110
5.1.9 “Os botequins” — de 1957 a 1964.....	119
5.2 Contos de Lygia Fagundes Telles	126
5.2.1 “O menino” — de 1948 a 1949.....	126
5.2.2 “O menino” — de 1949 a 1961.....	132
5.2.3 “O menino” — de 1961 a 1970.....	140
5.2.4 De “A espera” (1965) a “Um chá bem forte e três xícaras” (1965).....	150
5.2.5 “A janela” — de 1958 a 1965	159
5.2.6 “A janela” — de 1965 a 1970	169
5.2.7 De “O baile” (1959) a “Antes do baile verde” (1965)	174

5.2.8 “Antes do baile verde” — de 1965 a 1970.....	184
5.3 Contos de Breno Accioly.....	193
5.3.1 De “Prato feito” (1954) a “Uma certa Zezé” (1955).....	193
5.3.2 “Cartas” — de 1954 a 1955	199
5.4 Contos de Clarice Lispector	205
5.4.1 De “Mocinha” (1949) a “Viagem a Petrópolis” (1964)	205
5.4.2 De “Esboço de menino” (1949) a “Desenhando um menino” (1964).....	218
5.4.3 De “A moça tranquila” (1951) a “Como uma corça” (1968).....	222
5.4.4 De “Um conto” (1950) a “Tentação” (1962)	226
6 CONCLUSÃO: A CONSOLIDAÇÃO DO CONTO MODERNO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1970	233
REFERÊNCIAS.....	264

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste num estudo de caráter extensivo de parte da obra de contistas representativos do *boom* do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970 — Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Breno Accioly —, com o objetivo de compreender a contribuição da prática da reescrita na passagem de contos da imprensa periódica para o livro (e, por vezes, de um livro para outro depois disso) na consolidação do gênero conto no país.

A hipótese aqui defendida é a de que a reescrita dos contos entre os anos 50 e 70, na maioria dos casos, consiste num aprimoramento de propriedades caras ao conto moderno, desde os postulados de Edgar Allan Poe, em meio a um processo de ascensão e consolidação do gênero no contexto de modernização do país. Defendemos que aspectos da transição do Brasil para uma sociedade urbana e industrial, sobretudo a modernização técnica e linguística do jornalismo e o desenvolvimento do mercado editorial do livro no país, foram fundamentais para a configuração do conto moderno brasileiro.

A crítica geralmente aponta as décadas de 1960 e 1970 como o período em que se deu o *boom* do conto brasileiro e, de fato, a produção do gênero nessas décadas foi notável tanto do ponto de vista da quantidade quanto da qualidade — autores estreantes e escritores já consagrados, que hoje podem ser considerados como parte dos maiores contistas brasileiros do século XX, tiveram ampla publicação de contos em jornais, revistas e livros nesse período. No entanto, compreendemos que embora a década de 1970 tenha sido o auge do conto, o início do *boom* pode ser estendido até a década de 1950. Esta ideia se justifica por duas razões, sendo a primeira delas relacionada à produção textual e a segunda a questões históricas, sociais, culturais e econômicas. A primeira razão é que parte dos contos dos anos 60 e 70 foi originalmente publicada no fim dos anos 40 e, principalmente, ao longo da década de 1950. Se a contística dos anos 1960 e 1970 é oriunda, em parte, de textos produzidos anteriormente, é possível, portanto, estender o arco temporal do *boom*. A segunda razão é que no Brasil a modernidade, de um ponto de vista epistemológico (GUMBRECHT, 1998), se consolida justamente no período que tem início no fim da Segunda Mundial e que tem a década de 1950 como um importante catalisador de mudanças e transformações. Essa década foi, portanto, primordial para o amadurecimento do gênero, que se consagrou no sistema literário brasileiro.

Em termos metodológicos, este trabalho se aproxima do “método da pragmática textual histórica sobre textos do próprio autor”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2002). Embora não tenha inicialmente partido deste método, sua configuração macroestrutural foi orientada a partir de

uma aproximação dele em razão de percebermos os pontos de contato de nossa pesquisa com os seus postulados. O método proposto por Gumbrecht (2002) consiste em três etapas: 1) a formulação de uma hipótese relativa ao sentido intencionado do texto, feita a partir de uma leitura do próprio texto e de seu cotejo com informações historiográficas, para que se compreenda a sua função intencionada na relação entre os interlocutores; 2) a análise da estrutura, na qual se investiga “todos os fenômenos textuais, do ponto de vista de sua contribuição para a constituição do sentido intencionado” (GUMBRECHT, 2002, p. 184) por meio da “tentativa de apreender as funções dos procedimentos dispostos no próprio texto, em relação com o conhecimento do receptor” (GUMBRECHT, 2002, p. 187); 3) a “precisão da hipótese sobre a função”, na qual, depois de realizada a análise estrutural, se descreve a “constituição intencionada do sentido de um texto e a função projetada pelo autor (falante), com mais precisão do que seria possível após uma primeira leitura e da reconstrução, orientada por ela e baseada no conhecimento de dados históricos, de seu ‘lugar na vida’” (GUMBRECHT, 2002, p. 185).

Como dissemos, nos aproximamos do método de Gumbrecht (2002), mas fazendo uma adaptação das três etapas que ele propõe. Na primeira parte/etapa de nosso trabalho, composta pelos capítulos 2, 3 e 4, abordamos um conjunto de conhecimentos teóricos e históricos que nos permitiram compreender: a) os principais aspectos do conto a partir de um recorte dos principais estudos da teoria deste gênero desde Edgar Allan Poe (capítulo 2); b) alguns saberes sobre escrita, suporte material e leitura a partir de postulados de Hugh Kenner (2005), Roger Chartier (2009), Umberto Eco (2004) e Luiz Costa Lima (2002) (capítulo 3); c) o contexto histórico de modernização do jornalismo e do mercado editorial de livros a partir do fim da Segunda Guerra Mundial até a década de 1970, identificando os elementos que favoreceram o desenvolvimento do gênero conto neste período (capítulo 4). No cotejo com o método de Gumbrecht (2002), estes três capítulos cumprem, reunidos, a função de oferecer os principais subsídios teóricos do trabalho e informações historiográficas que permitem situar o problema desta pesquisa. No quinto capítulo, realizamos a segunda etapa da pesquisa, isto é, a análise da estrutura. Esta parte do trabalho concretizou-se a partir da transcrição dos contos com a indicação, por meio de um sistema de cores, das modificações realizadas em sua reescrita, seguida de uma análise descritiva das alterações mais significativas presentes em cada segmento dos textos. Na medida do possível, mobilizamos aspectos dos capítulos 2 e 3 para fundamentar as hipóteses relativas aos efeitos de sentido que as alterações produzem. Sublinhe-se que as análises foram feitas a partir dos textos publicados em jornais/suplementos literários, revistas e livros (sempre a primeira edição de uma determinada obra feita por um autor). Ou seja, há casos em que

estudamos a reescrita de contos na passagem de um livro para o outro quando essas publicações são a primeira edição de coletâneas distintas elaboradas pelos próprios contistas — ex: a passagem de contos de *O jardim selvagem* (1965) para *Antes do baile verde* (1970), de Lygia Fagundes Telles. Não objetivamos, portanto, coletar e analisar manuscritos, mas apenas publicações feitas nos suportes jornal, revista e livro. No último capítulo e última etapa da pesquisa, partindo dos indícios do conto como produto da modernidade, apresentamos um estudo no qual sintetizamos a poética do conto de cada autor estudado, os principais procedimentos e efeitos de sentido presentes na reescrita de seus textos a partir do resultado das análises do capítulo anterior e, por fim, a vinculação desses fenômenos ao processo de consolidação do gênero conto no contexto da modernização brasileira.

2 TEORIA DO CONTO — BREVE SÍNTESE

As origens do conto remontam aos primórdios da humanidade e da literatura: narrativas orais, parábolas, lendas e sermões são alguns dos exemplos de formas que o precederam. No entanto, foi somente em meados do século XIX que o gênero adquiriu a sua configuração atual. De acordo com Mary Rohberger, o conto é o mais novo dos gêneros literários e sua “definição é tão antiga quanto a forma” (ROHRBERGER, 1976, p. 80 — tradução nossa)¹, pois um dos primeiros e mais influentes praticantes de sua forma moderna foi também o primeiro a teorizar sobre o gênero: Edgar Allan Poe.

Em três resenhas de *Twice Told Tales*², de Nathaniel Hawthorne, publicadas entre 1842 e 1847, Poe (1984) desenvolve a ideia de que existe uma relação entre a extensão de um texto e o efeito que ele suscita no leitor. Ele argumenta que textos breves, que podem ser lidos em uma só assentada, sem pausas ou interrupções, propiciam a construção de uma unidade de efeito ou de impressão. Poe defende que o contista tem de estabelecer o efeito que deseja que o seu texto provoque no leitor para, só então, criar e organizar os eventos da narrativa em função da produção do efeito escolhido. Para que o texto de fato impacte o leitor como pretendido, ele sugere que o contista elimine todas as situações intermédias e elementos acessórios que não estejam diretamente voltados para a construção do efeito principal, tendo sempre em vista o desfecho do texto. O contista deve privilegiar a construção de uma narrativa marcada pela intensidade e pela concisão, e deve se valer de todos os recursos de que dispuser para a criação do efeito pretendido.

Essas ideias de Poe fundaram a crítica sobre o conto como gênero de ficção, a qual será desenvolvida ao longo de todo o século XX, e elas permanecem como referência até os dias de hoje nas discussões teóricas sobre o gênero — o que não significa que elas sejam um ponto pacífico entre os seus estudiosos: a teoria de Poe, sobretudo no que diz respeito à unidade de efeito³, dividiu os críticos ao longo do tempo. Muitos deles questionam, inclusive, se a unidade de efeito existe de fato.

¹ No original: “the definition is as old as the form” (ROHRBERGER, 1976, p. 80).

² Publicado originalmente em 1837 e republicado em versão expandida em 1842.

³ Para que possamos historiar esse pensamento com mais precisão, é preciso lembrar que Poe não inventou a noção de unidade de efeito. Segundo Horatio E. Smith (1918), é evidente que Poe leu a tradução de *Conferências sobre arte dramática e literatura* (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), de August Wilhelm von Schlegel, publicada na Filadélfia em 1833. Provavelmente, Poe passou a utilizar a noção de unidade de interesse em seus ensaios a partir da leitura da “Conferência XVII”. Schlegel, por sua vez, tomou essa noção da obra de Antoine Houdar de La Motte (*Discours sur la tragédie*), citando-o em sua conferência. O percurso e as bases dessas ideias foram analisados mais detalhadamente em nossa dissertação de mestrado *A contística inicial de Samuel Rawet: Contos do imigrante* e publicações em jornais e revistas (2017).

O nosso posicionamento neste debate teórico parte do reconhecimento de que, nas resenhas de *Twice Told Tales*, Poe não tem por objetivo produzir uma definição do conto ou desenvolver um estudo sistemático acerca de suas características fundamentais enquanto gênero literário. A ideia de Poe acerca da unidade de efeito precisa ser discutida a partir de uma leitura de um conjunto mais amplo de seus textos críticos para além das três referidas resenhas. Na fortuna crítica norte-americana, esse percurso de leitura que coteja as resenhas do livro de Hawthorne com outros textos de Poe foi praticado em artigos especializados e em livro já no início do século XX, como “Poe's Extension of His Theory of the Tale”, artigo de Horatio E. Smith publicado em 1918, e *Origin's of Poe's Critical Theory*, o estudo seminal de Margaret Alterton publicado em 1925. Não é fortuito que Charles E. May tenha inserido excertos significativos de outros textos críticos de Poe junto à segunda resenha de *Twice Told Tales* (a mais significativa delas) na seção de textos de Poe em suas cuidadosas coleções *Short Story Theories* (1976) e *The New Short Story Theories* (1994).

A primeira abordagem que elege a unidade de efeito como elemento definidor do conto foi, na verdade, desenvolvida pelo acadêmico norte-americano Brander Matthews no livro *The Philosophy of the Short-story*, publicado em 1901⁴. Partindo da teoria de Poe, seu estudo propõe que a totalidade ou unidade de impressão é o principal traço caracterizador do gênero conto. Ele retoma a relação entre a extensão do texto e o impacto que ele causa no leitor, argumenta que nem todas as narrativas breves são contos e defende que o gênero é marcado pela simetria da construção (*symmetry of design*), isto é, que ele apresenta uma única personagem, um único evento e uma única emoção⁵. Para defender a importância do gênero, Matthews chega a afirmar que o conto é superior ao romance.

Acreditamos que o dogmatismo atribuído a Poe no tratamento conferido à unidade de efeito deveria, na verdade, ser creditado somente a Matthews. Não é incomum encontrar referências do tipo “Poe e Matthews”, como se o professor norte-americano tivesse, de fato, desenvolvido mais detalhadamente a teoria de Poe valendo-se exatamente do mesmo padrão crítico e critérios do autor de “O corvo”. Matthews tem o mérito de ter introduzido a teoria de Poe na academia, mas a leu sob um prisma dogmático, ignorando as suas nuances, a ponto de distorcê-la. Em outros termos: enquanto Poe defende que a unidade de efeito confere qualidade ao conto e que é trabalho do contista buscar construí-la, admitindo (no conjunto de sua obra crítica) que há bons contos que não apresentam essa unidade, Matthews compreende que a unidade de efeito é um elemento indispensável para que um texto seja considerado um conto.

⁴ Matthews já havia publicado dois artigos sobre o gênero conto em 1884 e 1885.

⁵ Matthews salienta que esta é uma derivação das três unidades do drama francês clássico.

Temos a impressão de que foi justamente o dogmatismo essencialista de Matthews que vigorou na crítica durante muito tempo, como se ele traduzisse precisamente a teoria de Poe — o que não é verdadeiro.

Se a suposta rigidez do pensamento de Poe nas resenhas do livro de Hawthorne for relativizada, sua contribuição para a teoria do conto se torna ainda mais relevante por causa da percepção de que o trabalho do contista deve ser fortemente centrado no leitor e de que isso se dá por meio de um trabalho narrativo singular. Em outras palavras, ainda que não o faça de modo sistemático, Poe lança bases para abordagens do conto tanto do ponto de vista interno da construção da narrativa quanto do ponto de vista da recepção. Tendo em vista os objetivos do presente trabalho, apresentamos, a seguir, uma breve análise da unidade de efeito e dos procedimentos narrativos presentes em um conto de Poe sob o prisma do trabalho do formalista russo Boris Tomachevski desenvolvido no ensaio “Temática”. A reescrita dos contos do *corpus* não será analisada necessariamente a partir da dissecação da arquitetura temática dos tipos de motivação apresentados por Tomachevski, mas cremos que esta abordagem formalista elucidará, no presente momento do trabalho, de maneira mais objetiva, a construção de uma unidade no conto de Poe pelo fato de Tomachevski operar, em sua reflexão, com a noção de unidade estética.

De acordo com Tomachevski (1976), o sistema de motivos, isto é, as unidades temáticas mínimas de uma narrativa, tem de apresentar uma unidade estética. Para ele,

Se os motivos ou o complexo de motivos não são suficientemente coordenados na obra, se o leitor⁶ fica insatisfeito com as ligações entre esse complexo e a obra inteira, dizemos que este complexo não se integra na obra. Se todas as partes da obra são mal coordenadas, esta se dissolve.

Eis por que a introdução de todo motivo particular ou de cada conjunto de motivos deve ser justificada (motivada). O sistema de procedimentos que justifica a introdução dos motivos particulares e seus conjuntos chama-se “motivação” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 184).

Tomachevski (1976) estabelece, então, três categorias de motivação: composicional, realista e estética. A motivação composicional “consiste na economia e utilidade dos motivos. Os motivos particulares podem caracterizar os objetos colocados no campo visual do leitor (os acessórios) ou então as ações dos personagens (os episódios). Nenhum acessório deve ficar inutilizado pela fábula” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 184). A motivação realista, por sua vez, diz respeito à inserção de motivos que atuam na construção de uma ilusão realista de que a ação

⁶ É interessante notar como a teoria de Poe e este estudo de Tomachevski apresentam pontos de convergência relevantes: embora tenham objetos de análise e propósitos diferentes, ambos lidam com a noção da construção de uma unidade e são atentos à importância da percepção no processo de recepção do leitor.

dramática da obra é verossímil. Já a motivação estética se refere à inserção de motivos que atendem às demandas de verossimilhança e de construção estética da obra, como é o caso dos procedimentos de singularização.

No caso de “O barril de Amontillado” (*The Cask of Amontillado*), a célebre história de vingança apontada como um dos melhores contos de Poe, verifica-se que a motivação composicional é um dos grandes focos do contista, sobretudo pelos motivos que portam signos-índice, alguns deles necessários ao desfecho, outros à caracterização das ações e das personagens, marcadas pela ironia. Tomachevski (1976) salienta que nenhum motivo acessório deve ficar sem uso na fábula e, como exemplo disso, cita a orientação de Tchekhov, segundo a qual, se é dito no início do texto que existe um prego numa parede, é justamente nesse prego que o herói deverá se enforcar.

Em “O barril de Amontillado”, Poe mobiliza motivos particulares que caracterizam os acessórios (objetos colocados no campo visual do leitor), como: a) o brasão de família de Montresor, que contém uma frase em latim que significa “ninguém me fere impunemente”, lema que indicia a personalidade de Montresor; b) a vingança que ele prepara e c) a colher de pedreiro que Montresor mostra quando é escarnecido por Fortunato por não ser maçom (Poe explora, aí, a ambiguidade da palavra *mason*, que significa tanto maçom quanto pedreiro, preservando uma relação semântica derivativa). A colher de pedreiro (ou trolha) é um símbolo de bondade na maçonaria e é por isso que Montresor a mostra a Fortunato quando é achincalhado por ele, mas é, também, o principal instrumento posteriormente utilizado na construção da parede que sela a morte de Fortunato. Quanto à utilização de acessórios de caracterização, tomemos como exemplo as catacumbas, que são um dos elementos que auxiliam na caracterização funesta do espaço em que as personagens se encontram.

A motivação realista de “O barril de Amontillado” é o tom de confissão que marca o presente da enunciação do narrador em primeira pessoa. Não se sabe qual é a situação efetiva em que ele se encontra, mas o fato de o conto se constituir como um relato a um grupo de pessoas muitos anos após o ato de vingança lhe confere um efeito realista. Procedimento parecido é mobilizado por Poe em “O gato preto”, que se constitui como uma carta escrita pelo narrador protagonista um dia antes de sua execução por ter assassinado a sua esposa. Por fim, um dos elementos que constituem a motivação estética do conto em estudo é o procedimento de singularização dos diálogos das personagens, que são marcados pela ambiguidade das falas de Montresor e pela ingenuidade de Fortunato ante os índices que apontam para a iminência do seu destino fatal. Esses diálogos reforçam o efeito de vingança irônica, que é reiterado à exaustão no texto.

Nossa leitura deste conto de Poe poderia talvez ser questionada a partir do ensaio “Metaphoric Motivation in Short Fiction: In the Beginning Was the Story” (1989), de Charles E. May. Também partindo do ensaio de Tomachevski, May (2013) defende que o conto apresenta uma tensão entre as demandas da estética e da verossimilhança. Ele compreende que a motivação realista nos contos de Irving, Hawthorne, Poe e Melville não se dá por meio da progressão temporal de um sujeito em amálgama com a acumulação de detalhes metonímicos, mas por meio de uma projeção metafórica e de uma epifania. Embora reconheçamos que May (2013) esteja correto ao afirmar que o conto privilegia um episódio conciso (uma imposição da brevidade da forma) e decisivo na experiência do protagonista, acreditamos que o acúmulo metonímico que constitui uma rede de signos-índice é, como em “O barril de Amontillado”, um recurso que pode ser verificado mesmo em textos breves. Ademais, essa tensão entre as motivações de verossimilhança e estética depende do tema e da intriga do texto. Essa tensão está presente em contos como “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “O coração delator” porque tais textos apresentam um impasse sobre o estatuto da realidade da situação em que seus protagonistas se encontram, mas, como no caso dos dois últimos contos mencionados, não se vinculam necessariamente a uma epifania. Portanto, no que diz respeito à temática e à unidade de efeito, acreditamos que cada conto pode dispor de recursos e elementos variados. Nesse sentido, defendemos que mesmo diferenças entre a pessoa do discurso do narrador ou de foco narrativo precisam ser consideradas no estudo da temática de cada conto.

A descrição que fizemos da estruturação da temática de “Barril de Amontillado” serve para demonstrar como os elementos do conto de Poe constroem uma unidade no texto a partir de procedimentos e elementos narrativos. É importante notar que, embora não conduza a discussão em termos tão específicos e sistematizados como Tomachevski, Poe acredita que um projeto narrativo desenvolvido meticulosamente faz com o que o texto retenha a atenção do leitor e cause nele um forte impacto emocional, o que também vai de encontro com o pensamento do formalista russo: “Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém. // O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 172)⁷. Como Roger Chartier (2009) talvez pudesse dizer, a teoria do conto de Poe centra-se na

⁷ Chklóvski (1976), em “A arte como procedimento”, defende a ideia de que a produção de um efeito de estranhamento desautomatiza o leitor, oferecendo-lhe uma visão original dos objetos no campo da arte. A articulação de choque (efeito de estranhamento), desautomatização da percepção e oferecimento de uma visão singularizada do objeto representado é o que caracteriza o vínculo da teoria dos formalistas russos com uma concepção moderna de arte (autônoma, voltada para o novo e para o original, instauradora de novos modos de fazer e de perceber).

produção de protocolos de leitura que indicam o efeito pretendido pelo autor por meio de técnicas narrativas e dispositivos textuais.

A teoria do conto de Poe preocupa-se com os procedimentos utilizados na escrita do conto enquanto dispositivos que afetam seu processo de recepção pelo leitor. Esse dado é identificado por Wilson (1927), que nota que a noção de unidade de efeito de Poe vinha sendo mal compreendida, pois os procedimentos narrativos e estilísticos que ele empregava e defendia não eram fins em si mesmos, mas meios para se obter a unidade que se efetiva na instância da leitura. Segundo Erik Van Achter (2012), é justamente essa dupla dimensão de sua teoria, ou seja, um aspecto inerente à imanência textual e outro referente à experiência do leitor, que fez com que a teoria de Poe atravessasse todo o século XX e permanecesse como grande paradigma em abordagens teórico-críticas distintas (da crítica de base formalista a outras que se centram em aspectos extratextuais). Precisamente, na passagem da crítica formalista-estruturalista para a estética da recepção, Van Achter pontua:

A mudança tomada pela teoria da recepção, distante do texto em si mesmo e voltada para o leitor real do texto, não é em si mesma um afastamento de Poe: a ênfase de Poe a qualidades intrínsecas do texto escrito é focada numa unidade de efeito, que é produzida pela experiência do leitor do texto, o que, por sua vez, encontra-se imanente. A dimensão qualitativa do conto é, portanto, claramente secundária a uma qualidade específica, imanente — a capacidade do conto de produzir um efeito unitário no leitor (VAN ACHTER, 2012, p. 80 — tradução nossa)⁸.

Van Achter conclui que “é importante destacar o fracasso da crítica do conto de se emancipar do paradigma estético particular estabelecido por Poe, Matthews e seus sucessores” (VAN ACHTER, 2012, p. 82 — tradução nossa)⁹. Embora o autor lide com essa questão com um certo tom de pessimismo, pode-se verificar que sua análise da permanência de Poe como grande modelo da crítica do conto ao longo do tempo é pertinente justamente por compreender a sua dupla dimensão, que propicia um diálogo com diferentes abordagens críticas.

Traçaremos, agora, um breve panorama de alguns dos estudos críticos do conto, desenvolvidos ao longo do século XX, que oferece uma base para uma melhor compreensão do gênero. Nosso recorte contempla contribuições de acadêmicos e contistas, uma vez que, até meados do século XX, uma parte considerável dos estudos sobre o conto eram produzidos por

⁸ No original: “the turn taken by reader-response criticism, away from the text itself and toward the real reader of the text, is not in itself a turn away from Poe: Poe’s emphasis on the intrinsic qualities of the written text is focused on a unity of effect, which is produced by the reader’s experience of the text, in which this turn lay immanent. The qualitative dimension of the short story is thus clearly secondary to a specific, immanent quality – the capacity of the short story to produce a unitary effect in the reader” (VAN ACHTER, 2012, p. 80).

⁹ No original: “It is important to highlight the failure of short story criticism to emancipate itself from the particular aesthetic paradigm set by Poe, Matthews and their successors” (VAN ACHTER, 2012, p. 82).

praticantes do gênero, a começar por Edgar Allan Poe.

No final da década de 1950, Norman Friedman (1976) publicou um estudo inovador no campo da teoria do conto no qual ele busca compreender os aspectos objetivos que geram a brevidade deste gênero. Neste artigo, Friedman defende que o conto não tem necessariamente mais unidade do que o romance e pode causar um impacto singular no leitor, o que estaria relacionado a outras questões que não se restringem à noção de unidade. Em resumo, Friedman (1976) acredita que a brevidade do conto seja causada: a) por ele se constituir de cenas (diálogos) e episódios (duas ou mais cenas em torno de um incidente), que são narrados em um espaço menos extenso do que um *plot* (a combinação de dois ou mais episódios); e b) pelo tipo de ação (estática ou dinâmica). No caso das narrativas com ação dinâmica, ele ainda verifica como a importância e a complexidade da mudança na narrativa podem afetar a sua extensão. Embora reconheça que os contos podem ser estáticos ou dinâmicos, Friedman afirma que as ações estáticas, que geralmente demandam menos extensão do que as dinâmicas, são encontradas no conto com mais frequência, o que explicaria a sua brevidade.

Uma abordagem contrastante com o estudo de Friedman, que caracteriza a brevidade do conto a partir de uma espécie de anatomia da ação, é o ensaio “The Lonely Voice” (1962), no qual o contista Frank O’Connor aponta um aspecto temático como a principal característica do conto: “uma intensa consciência da solidão humana” (O’CONNOR, 2004, p. 18–19 — tradução nossa)¹⁰. A solidão no conto seria tamanha que não haveria nem mesmo figuras com as quais o leitor pudesse se identificar — O’Connor acredita que nunca houve heróis no conto. Em vez disso, o gênero apresentaria uma “população submersa”, isto é, “figuras excluídas perambulando nas margens da sociedade” (O’CONNOR, 2004, p. 18 — tradução nossa)¹¹. Como bem observado por Viorica Patea (2012), um argumento de Mary Louise Pratt (1994) desenvolvido no artigo “The Short Story: The Long and the Short of It” (1981) vincula-se a essas proposições de O’Connor. Ao discutir os aspectos temáticos do gênero, Pratt (1994) observa que o conto, em muitas partes do mundo, é “usado para introduzir novas regiões ou grupos numa literatura nacional estabelecida, ou numa literatura nacional emergente em processo de descolonização” (PRATT, 1994, p. 104 — tradução nossa)¹². Outro traço do conto apontado por Pratt no âmbito temático é a identificação de que ele “é geralmente o gênero usado para introduzir novos (e possivelmente estigmatizados) temas na arena literária” (PRATT,

¹⁰ No original: “there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel—an intense awareness of human loneliness” (O’CONNOR, 2004, p. 18–19).

¹¹ No original: “outlawed figures wandering about the fringes of society” (O’CONNOR, 2004, p. 18).

¹² No original: “used to introduce new regions or groups into an established national literature, or into an emerging national literature in the process of decolonization” (PRATT, 1994, p. 104).

1994, p. 104 — tradução nossa)¹³.

A ideia de que o tipo de experiência produzida no conto é o que o singulariza enquanto gênero é partilhada, cada qual a seu modo, por Mary Rohrberger e Charles E. May. Após questionar a brevidade como elemento definidor do conto por considerá-la uma categoria relacional, Rohrberger (1976) defende que o princípio fundamental do conto, herdado da metafísica presente na tradição romântica, é a investigação do real e de suas profundezas por meio de uma estrutura simbólica que transcende a superfície narrativa. A partir desse argumento, a autora destaca que os textos breves de ficção em prosa que não apresentam essa estrutura não são contos, mas “narrativas simples”. Por sua vez, Charles E. May (1976) compreende que o conto é uma forma narrativa breve devido ao tipo de conhecimento ou experiência que ele constrói, que é diferente do romance. Trata-se, segundo ele, de um gênero que propicia uma desautomatização da ordem cotidiana e permite uma sondagem profunda da realidade e da interioridade do indivíduo num momento epifânico.

Norman Friedman, em “Recent Short Story Theories: Problems in Definition” (1989), questiona os argumentos de Rohrberger e May a partir de três constatações: a) na comparação que fazem entre o conto e o romance, os dois críticos consideram que o romance é sempre realista; b) Rohrberger (1976) se vale do recurso de distinguir contos e narrativas simples para manter a sua definição de conto pura, uma vez que sua proposta é estreita a ponto de excluir contos realistas e narrativas que o próprio senso comum reconhece como representantes do gênero; c) May (1976) desconsidera que há contos sem epifania. Concordamos com Friedman (1989) porque as proposições de ambos os críticos elegem elementos próprios de determinadas vertentes do conto como aspectos essenciais do gênero. Suas propostas teóricas seriam mais precisas se não pretendessem estabelecer uma definição totalizante do gênero conto e buscassem descrever e analisar somente algumas de suas vertentes e tendências.

A percepção de que o conto é um instrumento de revelação de algo profundo é também explorada por Ricardo Piglia em “Teses sobre o conto” (1994) tanto do ponto de vista da estrutura narrativa quanto da experiência de leitura. Nesse ensaio, o escritor argentino defende que um conto sempre narra duas histórias, uma superficial e outra oculta, cuja construção é o trabalho fundamental do contista. No conto que Piglia chama de clássico, como o de Poe e Horácio Quiroga, a história oculta é revelada na superfície da história narrada em primeiro plano somente no desfecho, o que produz um efeito de surpresa. No caso do conto que ele chama de moderno, cuja principal figura é Tchekhov, o desfecho surpreendente é desfeito, o

¹³ No original :“is often the genre used to introduce new (and possibly stigmatized) subject matters into the literary arena” (PRATT, 1994, p. 104).

que torna o conto mais aberto e a história oculta mais elíptica, como se as duas histórias fossem uma só. Piglia afirma que “o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 39). No que tange à experiência que o conto apresenta, Piglia conclui que, como correlato do dispositivo narrativo da intersecção de duas histórias, o gênero revela uma verdade secreta: “o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 1994, p. 41). Trata-se de uma reflexão que se aproxima das de Rohberger e May, mas que apresenta a peculiaridade de Piglia construí-la a partir da análise da composição de duas histórias simultâneas, ou seja, de dispositivos narrativos mais objetivos.

No ensaio “Alguns aspectos do conto”, Julio Cortázar constrói uma reflexão sobre o gênero a partir de uma analogia entre o conto e a fotografia. Diferentemente do romance, que poderia ser visto como correlato de um filme cinematográfico, o conto pressupõe um limite (de extensão) tal como aquele que o campo de abrangência da lente impõe à câmera. Diante dessa limitação, Cortázar (1974) compreende que o desafio do fotógrafo e do contista é o de selecionar um fragmento significativo que, ao ser trabalhado esteticamente, transcenda os limites da imagem e da história narrada. Nesse sentido, “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, 1974, p. 153). Esse efeito de transcendência significativa é construído, segundo Cortázar, por meio de um tratamento temático-formal no conto pautado pela intensidade (a remoção de itens e situações acessórios) e pela tensão (uma dosagem na apresentação dos eventos que cria uma atmosfera que prende a atenção do leitor).

A defesa da concisão e da eliminação de situações intermediárias feita por Cortázar é uma clara herança de Poe, sobre cuja produção teórico-crítica e ficcional ele chegou a escrever um ensaio completo. No ensaio “Do conto breve e seus arredores”, Cortázar afirma que o modelo de conto em que ele se baseia é o de Poe, que “se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 1974, p. 228). Para ele, o conto é marcado por uma esfericidade que implica um ambiente reduzido e uma construção na qual a tensão alcança o máximo dos limites de sua forma.

O contista Raymond Carver tem posições que se relacionam com as de Cortázar e Piglia. Segundo ele, no conto “deve haver tensão, uma sensação de que algo é iminente, que certas

coisas estão num movimento implacável” (CARVER, 1994, p. 277 — tradução nossa)¹⁴. Essa tensão é criada não apenas por meio do arranjo das palavras do texto para a construção da ação projetada em primeiro plano na narrativa, mas também pelas “coisas deixadas de fora, que são implícitas, a paisagem logo abaixo da superfície lisa (mas às vezes quebrada e instável) das coisas” (CARVER, 1994, p. 277 — tradução nossa)¹⁵. Como a analogia da lente da câmera fotográfica mobilizada por Cortázar em seu estudo, Carver lembra da analogia produzida por V. S. Prichett em sua definição do conto, que seria “algo visto rapidamente com o canto do olho, de passagem” (PRICHETT *apud* CARVER, 1994, p. 277 — tradução nossa)¹⁶. Essa visão rápida, segundo Carver (1994), é transformada em algo que ilumina a experiência e pode propiciar uma rede maior de implicações e significação. De acordo com Carver, mesmo um diálogo curto e simples pode impactar o leitor profundamente, como também pequenos elementos ordinários representados no conto com uma linguagem simples podem portar uma alta carga de significação: “é possível, em um poema ou conto, escrever sobre coisas comuns e objetos usando uma linguagem comum porém precisa, e dotar essas coisas — uma cadeira, uma cortina, um garfo, uma pedra, um brinco feminino — de um imenso ou mesmo surpreendente poder” (CARVER, 1994, p. 275 — tradução nossa)¹⁷. Carver tem o mérito de apontar o potencial significativo da construção simbólica e dos índices metonímicos do conto sem defender um viés essencialista, pois ele também reconhece que o mesmo ocorre no poema. Trata-se de um pensamento similar ao de Austin M. Wright (1989a), que afirma que os detalhes são mais proeminentes em textos breves, tanto em contos quanto em poemas.

Uma outra abordagem na teoria do conto privilegia a análise da configuração do desfecho dos textos. Nessa linha, têm destaque os estudos de John Gerlach (1985), que identifica cinco tipos de desfecho: a) solução do problema central; b) término natural; c) conclusão de uma antítese; d) manifestação de uma moral; e) encapsulamento. Per Winther (2004) faz uma revisão das categorias de Gerlach, renomeando algumas delas e acrescentando outras: a) solução do problema central; b) término natural; c) reversão emocional e/ou cognitiva; d) circularidade; e) manifestação de uma moral; e) avaliação; f) mudança de perspectiva. Contemporânea de Gerlach, outra estudiosa que se tornou referência no assunto é

¹⁴ No original: “There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion” (CARVER, 1994, p. 277).

¹⁵ No original: “things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things” (CARVER, 1994, p. 277).

¹⁶ No original: “something glimpsed from the corner of the eye, in passing” (PRICHETT *apud* CARVER, 1994, p. 277).

¹⁷ No original: “It’s possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things—a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman’s earring—with immense, even startling power” (CARVER, 1994, p. 275).

Susan Lohafer. Por meio de uma interface da análise do discurso com a psicologia, Lohafer (1994) procura compreender como a fabulação — ela usa o termo *storyness* — do conto é reconhecida pelo leitor e como ele a processa em termos cognitivos. Para tanto, ela empreende um estudo¹⁸ de 45 contos de variados períodos¹⁹, analisando os pontos em que Gerlach havia percebido, intuitivamente, que a narrativa poderia ter sido concluída, o que ela chama de *preclosure* (“pré-desfecho”), e o desfecho propriamente dito (*closure*). Lohafer encontra tendências dos mais variados aspectos (sintáticos, lexicais, narrativos, etc.) em cada um dos períodos.

Outro estudo relevante sobre o desfecho do conto foi feito por Austin M. Wright (1989a), no qual ele desenvolve a noção de recalcitrância final — a resistência que certos desfechos oferecem à compreensão de seu significado e daquilo que eles representam para a totalidade da história. Wright (1989a) percebe que o desfecho do conto contemporâneo tende a intensificar essa resistência, o que faz com que o leitor tenha de reler e examinar novamente o conto após se deparar com a aparente incompletude do desfecho para tentar atribuir algum sentido à expectativa de totalidade que ele, leitor, havia criado sobre o texto. Wright (1989a) tipifica cinco categorias de recalcitrância final que não são excludentes entre si e que, ele reconhece, não contemplam todos os tipos de desfecho dos contos. São elas: a) contradição interna no nível da personagem ou ação, que Wright (1989a) denomina de “resistência mimética”; b) esclarecimento que não explica (o leitor tem de construir suas conclusões, dada a falta de explicação do desfecho); c) justaposição sem explicação; d) recalcitrância simbólica; e) descontinuidade modal (contradições no modo ficcional em que motivações de orientações distintas se confrontam — ex: motivações fantasmagórica/espiritual X psicológicas de cunho realista; religiosas X realistas).

Essas abordagens teóricas apresentadas até aqui fornecem elementos caros à compreensão das principais características do conto. No entanto, algumas ressalvas podem ser feitas tendo em vista que, por mais pertinentes que sejam tais proposições, elas não conseguem definir o gênero conto em toda a sua multiplicidade de formas e temas. Segundo Norman Friedman (1989), isso se dá porque grande parte da teoria do conto lida com o gênero dedutivamente, buscando encaixar a evidência na definição sem analisar um grande número de contos diferentes. O ideal, segundo o crítico, seria produzir estudos que utilizem uma

¹⁸ Lohafer também havia feito um estudo com base na percepção que seus alunos tiveram dos pontos de “pré-desfecho” (*preclosure*) em contos. Trata-se de “Preclosure and Story Processing” (1989).

¹⁹ Lohafer (1994) estuda a trajetória do conto segundo uma divisão em três períodos que ela classifica da seguinte maneira: inicial (1820-1850), moderno (1920-1940) e contemporâneo (1960-1980).

metodologia indutiva, em que a definição só surgisse após o exame de um número considerável de exemplares do gênero. Dando continuidade a esse pensamento, Austin M. Wright (1989b) defende que uma definição satisfatória do conto implicaria uma análise de todos os contos conhecidos pelos críticos em duas etapas: primeiramente, deveria ser realizado um mapeamento de características, ainda que mínimas, que estejam presentes em absolutamente todos os contos. Depois, por meio de uma análise indutiva, deveriam ser levantados os aspectos que são comuns nos textos e que não estão presentes em todos eles. Evidentemente, essas propostas de Friedman (1989) e de Wright (1989b) são inviáveis devido ao número extenso de contos existentes e, também, porque este tipo de pesquisa totalizante não é papel dos estudos literários. De qualquer modo, Wright (1989b) acerta ao preferir falar mais em tendências do que em traços essenciais do conto. São essas as principais tendências do conto que ele elenca: a) o conto tende a ter entre 500 palavras e a extensão de “Os mortos”, de James Joyce; b) tende a lidar com personagem e ação no seu mundo ficcional; c) a ação tende a ser simples, com poucos episódios ou eventos secundários; d) o conto tende a ser mais unificado do que outras formas narrativas curtas em prosa; e) tende a apresentar *plots* de pequena magnitude, de descoberta, estáticos ou de revelação, epifanias como as de Joyce, etc.; f) especialmente no caso do conto moderno, tende a deixar detalhes significativos para inferência.

O breve panorama feito neste capítulo demonstra o percurso das abordagens mais relevantes sobre os estudos que buscam definir ou descrever aspectos do conto enquanto gênero de ficção. Entre estudos essencialistas ou não essencialistas, verifica-se que não é possível produzir uma definição que contemple, satisfatoriamente, todos os aspectos do conto, até mesmo devido à multiplicidade de formas e temas que ele apresenta. De todo modo, é possível identificar alguns traços gerais que caracterizam o gênero, ainda que se saiba que eles não compreendem todas as suas manifestações. Isso posto, parece-nos que as tendências apresentadas por Wright (1989a) são um bom ponto de partida para um esboço de um quadro de tendências do conto, com destaque para alguns aspectos salientados desde Poe. A partir dessas tendências, apresentamos uma lista de traços do gênero relevantes para o nosso trabalho:

- a) Tendência à condensação, intensidade e, muitas vezes, unidade (construída a partir da unidade de ação e da mobilização de motivos vinculados à intriga central e ao tema do texto, o que torna os elementos constituintes do conto mais funcionais);
- b) Economia de meios narrativos;
- c) Ênfase à construção de episódios mínimos, sem grandes desdobramentos secundários;
- d) Ênfase à articulação de índices metonímicos;

- e) Ênfase ao trabalho com elipses, que, por vezes, se articulam com algum tipo de revelação;
- f) Possibilidade de desfecho mais conclusivo ou mais aberto (este último é um traço predominantemente moderno) com diferentes efeitos e níveis de compreensão.

Evidentemente, essa lista não abarca todas as manifestações do conto e suas propriedades. No entanto, ela aponta um conjunto mínimo de tendências cuja configuração pode ser estudada durante a análise dos procedimentos e recursos narrativos que singularizam a construção de cada texto.

3 A ESCRITA, O SUPORTE E A LEITURA: ASPECTOS DA PRODUÇÃO, DA MATERIALIZAÇÃO E DA RECEPÇÃO DOS TEXTOS

O presente capítulo oferece uma síntese da literatura especializada que trata de questões caras à dinâmica do processo de escrita, do suporte material e da recepção dos textos literários. Em maior e menor grau, as ideias aqui apresentadas serão retomadas no último capítulo do trabalho para sustentar a análise final.

Iniciamos pela exposição das ideias de Hugh Kenner no que concerne à escrita ficcional como um setor de possibilidades delimitadas e como uma atividade tributária ao desenvolvimento dos suportes impressos e da cultura eminentemente escrita. Em seguida, apresentamos uma síntese das ideias de Roger Chartier, que, partindo da noção de leitura como atividade cultural condicionada a fatores históricos, sociais e materiais, discorre sobre a produção de sentidos no texto impresso a partir do trabalho de criação literária do escritor e sobre a criação de sentidos por meio do trabalho do editor. Por fim, apresentamos as ideias de Umberto Eco sobre o estabelecimento do leitor-modelo e de Luiz Costa Lima sobre os “lugares vazios” do texto literário, que são importantes componentes de uma análise do ato de interpretação. Passemos, pois, ao primeiro tópico.

3.1 Hugh Kenner: a escrita ficcional como um ato estoico

Hugh Kenner (2005) compreende que Flaubert, Joyce e Beckett são comediantes estoicos, isto é, escritores que têm consciência de que atuam num campo de possibilidades fechado. Eles dispõem das combinações possíveis das 26 letras e dos recursos discursivos e materiais que o suporte impresso lhes oferece, elementos, estes, que impactam significativamente o processo de criação ficcional escrito.

Segundo Kenner (2005), a revolução de Gutenberg transformou a produção literária num ato estoico. Ele demonstra que, ao longo do tempo, a escrita deixou de ser uma representação gráfica da fala e adquiriu especificidade. Kenner afirma que “durante muitos séculos, a leitura foi uma operação sempre realizada com a voz (e não somente com os olhos) e a escrita, mesmo a escrita para a imprensa, foi controlada pelo pressuposto de que as palavras escolhidas seriam idealmente animadas pela fala” (KENNER, 2005, p. XIV — tradução

nossa)²⁰. Ao comparar o trecho de um poema de John Donne com o de um texto da revista *Time*, Kenner (2005) diz que um estudante que acha difícil ler aqueles versos²¹ não teria dificuldade para ler o trecho²² da revista que ele apresenta, embora este último seja teoricamente impossível de ser lido em voz alta devido às abreviações. Ele ressalta que esse trecho da revista “passou da investigação através da máquina de escrever para o prelo sem a intervenção da voz humana” (KENNER, 2005, p. XIV — tradução nossa)²³. Kenner aponta que a leitura silenciosa²⁴ tornou-se uma prática e uma habilidade constitutiva da sociedade do século XX:

Nós nos acostumamos, afinal, não só à leitura silenciosa, mas à leitura de matéria que em si mesma não implica nada além de silêncio. Nós somos especializados numa cultura totalmente tipográfica, e talvez isso seja a habilidade distintiva do homem do século XX. A linguagem de palavras escritas tornou-se, como a linguagem da matemática, desvozeada, a ponto de que atender às demandas da escrita que implicam os movimentos de uma voz é em si uma habilidade altamente especializada e cada vez mais rara (KENNER, 2005, p. XV — tradução nossa)²⁵.

Segundo Kenner (2005), o escritor estoico cumpre o seu trabalho de escrita com alguma desvantagem, sem a mesma fluência de outros escritores. Como exemplo representativo dessa categoria distinta de escritores, Kenner (2005) afirma que James Joyce

não poderia, nós sabemos, improvisar um conto próximo à lareira, nem para salvar sua vida, mas ele é suficientemente o mestre da tecnologia de Gutenberg para fabricar traços de um conto a partir de sinais impressos. E é aqui, como consumidores habilidosos de impressos, que nós encontramos nosso mundo habitual cruzando com o dele. Temos construído nosso caminho durante séculos através de um mundo fragmentado em elementos tipográficos, e eis que o Comediante foi antes de nós (KENNER, 2005, p. XVIII — tradução nossa)²⁶.

²⁰ No original: “Not only was reading for many centuries an operation always performed with the voice, not merely the eye, but writing, even writing for the press, was controlled by the presupposition that these words here chosen would ideally be animated by speech” (KENNER, 2005, p. XIV).

²¹ “I wonder, by me troth, what thou, and I / Did, till we lov’? were we not wean’d till then?” (DONNE *apud* KENNER, 2005, p. XIV).

²² “On newstands, the new Sunday paper had a clean, uncluttered look (six columns to the page instead of the customary eight), and it was certainly easy to carry home (8 oz. v. the 4 lb. 2 of *The New York Times*)”

²³ No original: “It has moved from research through typewriter to printing press without the intervention of the human voice” (KENNER, 2005, p. XIV).

²⁴ Roger Chartier (2009) também discute a diferença entre leitura oral e leitura social, que ele observa que pode ser compreendida como um sinal de diferenças socioculturais numa determinada sociedade. Por exemplo, para indivíduos com baixo nível de escolaridade num contexto específico, a oralização se faz necessária para que o leitor possa dividir as frases e palavras e compreender a pontuação em nível sintático.

²⁵ No original: “We have grown accustomed at last not only to silent reading, but to reading matter that itself implies nothing but silence. We are skilled in a wholly typographic culture, and this is perhaps the distinguishing skill of twentieth-century man. The language of printed words has become, like the language of mathematics, voiceless; so much so that to meet the demands of writing that does imply the movements of a voice is itself a skill, highly specialized and grown increasingly rare” (KENNER, 2005, p. XV).

²⁶ No original: “could not, we know, improvise a tale by the fireside, not to save his life; but he is enough the master of Gutenberg technology to fabricate the traces of a tale out of printed signs. And it is here, as skilled consumers of print, that we find our usual world intersecting his. We have been working our way for centuries through a world fragmented into typographical elements, and lo, the Comedian has gone before us” (KENNER,

Kenner (2005) compreende que a narrativa implica a fala de alguém e nos mantém sob o feitiço de uma voz (ou algo parecido). Como a música, seus efeitos são desenvolvidos ao longo da passagem do tempo, com ênfase no presente contínuo da enunciação, que combina o seu conteúdo com os elementos que o precederam na ordem do discurso e, eventualmente, vão reaparecendo. Com as últimas palavras da narrativa, há a conclusão de um efeito em que as reminiscências da história formam um todo na memória do receptor — evidentemente, a noção de unidade de efeito de Edgar Allan Poe reverbera nessa análise. Como exemplo disso, Kenner aponta que Joseph Conrad sofre para nos submeter ao feitiço de um narrador de um conto. O crítico entende que Conrad depositava dispositivos da narrativa oral num “silêncio reflexivo” (KENNER, 2005, p. 34) e buscava atuar no limite da convenção de que “o conto é algo dito, um ato de intrepidez da parte do narrador, que está se aventurando onde ele nunca esteve antes; e que o conto é um todo somente na memória do ouvinte; e que o livro escrito é simplesmente um registro da narração oral, ou pretende ser tal registro” (KENNER, 2005, p. 34 — tradução nossa)²⁷. Kenner (2005) acredita que Charles Dickens trabalhava com essa convenção com confiança e até a simplificava, de modo que seus livros se configuram como roteiros para serem lidos em voz alta.

Kenner defende a tese de que “qualquer livro concebido como tal quebra a narrativa, embora ele possa passar por certas formas de narração” (KENNER, 2005, p. 34 — tradução nossa)²⁸. Nesse sentido, Kenner utiliza o exemplo de *Ulysses*, de James Joyce, cujo texto “não é organizado na memória e revelado com o tempo, mas organizado e revelado simultaneamente no que nós podemos chamar de *espaço tecnológico*: em páginas impressas para as quais ele foi projetado desde o início” (KENNER, 2005, p. 35 — tradução nossa). Um exemplo que Kenner (2005) oferece disso são as demandas que Joyce impõe ao leitor, às quais ele não conseguiria atender se não tivesse em mãos um livro impresso com páginas numeradas para poder voltar e avançar a leitura conforme necessário.

Segundo Kenner, o livro como livro implica alguns elementos como introduções, prefácios, desculpas e dedicatórias, títulos, subtítulos, tabelas, notas de rodapé, índices e, por

2005, p. XVIII).

²⁷ Quanto à convenção e a concepção de conto que ele apresenta aqui, parece-nos que Kenner (2005) intui que a publicação de contos sob a forma de livro que mais explora as potencialidades do suporte impresso é a *short story cycle*, que é um livro de contos com diferentes níveis de interrelação que formam uma grande unidade. Tivemos essa impressão quando da leitura da análise que o autor faz de *Dubliners*, explorando a estaticidade, as caminhadas e a “epifania da ausência” que unifica as histórias. Essas ideias podem ser relacionadas, portanto, à reflexão de Forrest Ingram (1971) sobre a *short story cycle*.

²⁸ No original: “Any book so conceived has broken with narrative, though it may go through certain forms of storytelling” (KENNER, 2005, p. 34).

vezes, imagens. O crítico compreende que o modo como alguns desses itens auxiliam a mecanizar o ato discursivo do objeto livro é claro. Como exemplo, ele analisa a nota de rodapé, cuja relação com a passagem à qual ela se refere é completamente constituída por meios visuais e tipográficos. Como ele salienta, a nota de rodapé não permite ser elucidada durante uma leitura em voz alta sem o recurso visual, nem permite que esse mesmo tipo de leitura soe natural se se tenta interpolar a informação presente no corpo do texto e a sua referente nota. Por isso, Kenner (2005) compreende que a nota de rodapé é um dispositivo que permite que se fale em duas vozes ao mesmo tempo, o que é propiciado pelo suporte impresso.

Uma outra distinção entre a narrativa oral e a escrita impressa apresentada por Kenner é o tratamento conferido ao suspense. Ele acredita que o suspense narrativo, que o narrador oral controla com a manutenção da curiosidade a partir da tensão (nos termos de Cortázar) ao longo do tempo da enunciação, é trocado por um suspense bibliográfico. Isso se dá porque o leitor tem em mãos um livro de um determinado tamanho e tem visualmente a noção do seu fim. Nas palavras de Kenner, “nada separa mais completamente a narrativa tipográfica da oral do que o fato de que, conforme viramos as páginas, nós podemos, literalmente, ver o fim chegando” (KENNER, 2005, p. 49 — tradução nossa)²⁹.

Por fim, analisando a escrita de Flaubert e Joyce, Kenner conclui que

o discurso impresso, seja modelado no discurso oral ou não, é montado a partir dos constituintes da linguagem escrita, que, por sua vez, foi analisada, por meio de um longo processo que levou à invenção da impressão, num campo fechado, com contraposições discretas a serem organizadas de acordo com regras” (KENNER, 2005, p. 94 — tradução nossa)³⁰.

Por mais que o conto tenha surgido como uma “forma simples”, na acepção de André Jolles (1976), e que se possa identificar traços da tradição oral em sua manifestação atual, o conto moderno é, fundamentalmente, uma forma de expressão da cultura escrita. Como tal, seu desenvolvimento acompanhou e se valeu das transformações na produção e na circulação dos impressos. Por essa razão, faremos, a seguir, uma breve exposição da dinâmica que envolve a constituição do suporte impresso em sua vinculação com o público leitor e, mesmo, do estabelecimento deste leitor-modelo.

²⁹ No original: “nothing more completely separates typographic from oral narrative than the fact that, as we turn the pages, we can literally see the end coming” (KENNER, 2005, p. 49).

³⁰ No original: “printed discourse, whether modelled on oral discourse or no, is assembled out of the constituents of the written language, which in turn has been analyzed, by a long process which took its inception at the invention of printing, into a closed field, and discrete counters to be arranged according to rules” (KENNER, 200 p. 94).

3.2 Roger Chartier: os protocolos de leitura e os protocolos de edição e impressão

Uma outra abordagem relevante das implicações do suporte material na produção de sentidos é a de Roger Chartier. Em linhas gerais, o estudioso busca compreender como a leitura se constitui como uma prática cultural considerando suas condicionantes históricas, sociais e cognitivas. As características do suporte, nesse sentido, são muito significativas para ele, pois influenciam diretamente a prática de leitura. Chartier ressalta:

contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstracto, estável porque desligado de qualquer materialidade, é preciso recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor (CHARTIER, 2002, p. 127).

Segundo Alcir Pécora (2009), Chartier “propõe descobrir-se nos próprios textos a permanência de certos índices da antiga pragmática que os suscitara” (PÉCORA, 2009, p. 10). Esses indicativos se dão dentro e fora dos textos e se dividem em dois tipos. O primeiro deles é aquilo que Chartier denomina de “protocolos de leitura”, que são as indicações, explícitas ou implícitas, que o autor inscreve no texto de modo a conduzir a produção de uma interpretação que ele julga ser correta, o que pressupõe a definição de um leitor ideal. Estes protocolos, que são necessariamente textuais, incluem

toda uma panóplia de técnicas, narrativas ou poéticas, que, como uma maquinaria, deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura. Existe aí um primeiro conjunto de dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, desejados pelo autor, que tendem a impor um protocolo de leitura, seja aproximando o leitor a uma maneira de ler que lhe é indicada, seja fazendo agir sobre ele uma mecânica literária que o coloca onde o autor deseja que esteja (CHARTIER, 2009, p. 97).

O excerto citado deixa claro que é possível estabelecer um paralelo entre esses protocolos e a unidade de efeito de Poe. O efeito único, como defendia Poe, pressupõe a mobilização de recursos que conduzam os sentidos do texto para a interpretação determinada pelo autor. Essa relação é reforçada pela descrição de Chartier (2009): os protocolos de leitura como uma maquinaria de produção de efeitos obrigatórios e a “mecânica literária” que coloca o leitor no local onde o autor deseja — lembre-se do controle do autor sobre o leitor que Poe afirma existir: “no conto breve, [...] o autor está habilitado para realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle

do autor” (POE, 1984, p. 572 — tradução nossa)³¹.

Quanto aos protocolos de edição e impressão, eles geralmente ficam a cargo do editor. Estes protocolos, próprios da produção da matéria tipográfica, compreendem

a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididos pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto. Uma segunda maquinaria, puramente tipográfica, sobrepõe seus próprios efeitos, variáveis segundo a época, aos de um texto que conserva em sua própria letra o protocolo de leitura desejada pelo autor (CHARTIER, 2009, p. 97).

Chartier (2009) propõe que se analise a maneira pela qual as escolhas do editor, que indicam as concepções que ele tem do seu público-alvo e de suas competências de leitura, estão localizadas na matéria tipográfica. O historiador francês ressalta que é preciso cuidado para lidar com as transformações das configurações visuais no espaço do livro ao longo do tempo por considerar que determinadas evoluções globais, como certas formas de divisão de texto, como parágrafos e capítulos, só podem ter seu caráter distintivo devidamente compreendido se se verifica a antecipação ou a lentidão com que elas se constituíram.

Feita essa observação, Chartier defende que a análise da inserção de uma leitura do editor-livreiro no trabalho tipográfico desloca e amplia o escopo da estética da recepção, uma vez que ela tende a se centrar na relação autor-leitor, o que gera uma limitação dupla: esse modelo crítico “ignora os efeitos produzidos pelos dispositivos de produção de livros na recepção dos textos, portanto, na construção de sua significação através do ato da leitura” (CHARTIER, 2009, p. 99). Em segundo lugar, a estética da recepção oscila entre: a) a consideração de que “os dispositivos textuais impõem necessariamente ao leitor uma posição relativa à obra, uma inscrição do texto em um repertório de referências e de convenções, uma maneira de ler e compreender” (CHARTIER, 2009, p. 100), o que faz com que a expectativa dos leitores seja considerada como algo unitário, que demanda apenas a decodificação correta dos protocolos de leitura presentes no texto; b) o reconhecimento da “pluralidade das leituras possíveis do mesmo texto, em função das disposições individuais, culturais e sociais de cada um dos leitores” (CHARTIER, 2009, p. 100), o que considera aspectos que extrapolam os limites do texto e podem indicar condicionantes sociais. Chartier conclui que a análise dos componentes tipográficos oferece a possibilidade de se atenuar a ambiguidade entre essas duas oscilações porque o material impresso porta traços sociais.

³¹No original: “In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control” (POE, 1984, p. 572).

O estudioso apresenta alguns exemplos de como a materialidade do suporte pode alterar textos estáveis de uma edição para outra. Um deles é o percurso editorial da comédia *George Dandin*, de Molière, que compreende quatro mudanças significativas, dentre as quais aqui destacamos duas: a) a passagem da forma de livros utilizados somente para a representação da peça para edições coletivas ou com paginação, “onde o seu sentido se encontra contaminado pela proximidade com outras comédias” (CHARTIER, 2002, p. 128); b) a inserção de imagens na edição de 1862, que se constituiu como um novo protocolo de leitura para o texto. Outro exemplo apresentado por Chartier é “quando a passagem de um texto dum objeto impresso a outro impõe transformações da própria letra” (CHARTIER, 2002, p. 128). Nesse caso, como ilustram os livros da *Biblioteca Azul*, aspectos materiais (tipo de capa, papel e ilustrações) e comerciais (elaboração de preços extremamente baixos) podem nortear as escolhas editoriais que visam atingir um público vasto. Muitas vezes, textos que não haviam sido produzidos para fins editoriais eram utilizados nesta coleção, o que implicava intervenções editoriais para adaptar tais obras ao perfil que os editores tinham do seu público-alvo.

Deixando o elemento editorial momentaneamente de lado, apresentamos, no tópico a seguir, alguns aspectos da dinâmica entre as instâncias da produção e da recepção do ponto de vista do estabelecimento do leitor-modelo e de sua interação com o texto literário.

3.3 O leitor-modelo (Umberto Eco) e os lugares vazios (Luiz Costa Lima)

Em “O leitor-modelo”, o terceiro capítulo do livro *Lector in fabula*, Umberto Eco (2004) defende a ideia de que um texto sempre pressupõe um destinatário/leitor, não necessariamente empírico, enquanto operador do reconhecimento da função recíproca dos enunciados. Um texto, segundo Eco, se diferencia de outras formas de expressão devido à sua maior complexidade, cujo principal motivo “é justamente o fato de ser entremeado do *não-dito*” (ECO, 2004, p. 36). Nesse sentido,

“Não-dito” significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. E para este propósito, um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (ECO, 2004, p. 36).

Sobre o não-dito, um aspecto fundamental do texto, Eco prossegue em sua análise traçando as razões que envolvem a mobilização desse elemento pelo autor/emissor:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer alguém para funcionar (ECO, 2004, p. 37).

Note-se que esses “espaços brancos” apontados por Eco (2004) são equivalentes àquilo que Luiz Costa Lima (2002) denomina de “lugares vazios”. Ao estudar a trajetória da Estética da Recepção, e em especial ao abordar o pensamento de Wolfgang Iser, Lima (2002) analisa esse fenômeno partindo da noção de estranhamento e da ideia de que a indeterminação é um componente intrínseco ao texto literário que o distingue dos demais tipos de texto:

O texto literário e artístico tem, pois, como primeiro efeito converter o habitualizado em estranho. (O *estranhamento* já fora assinalado pelos formalistas russos, que, entretanto, o tornavam associado à percepção, enquanto em Iser o é ao ato de imaginar do leitor). Dizer, portanto, que o significado do texto literário é engendrado no processo de leitura (ibidem³², 229) significa que o texto não é “expressão de algo outro” (ibidem, 230), anterior e independente dele. Como, não o sendo, será então capaz de *apelar* para o sentido que o leitor lhe concederá? É capaz de tal apelo porque o texto contém um grau interno de *indeterminação* (*Unbestimmtheit*), que o distingue tanto de um teorema quanto de uma mensagem pragmática (LIMA, 2002 p. 24-25 — grifos do autor).

O estudioso introduz, então, a noção de “lugar vazio” como operador no processo de interpretação do texto literário:

A indeterminação — que não é exclusiva ao texto literário mas nele se acentua — “encarna uma condição elementar do efeito” (ibidem, 230), que, de sua parte é motivado pela presença na cena textual de “lugares vazios” (*Leerstellen*). Estes podem ser formulados entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão. Exemplo simples: em *Dom Casmurro*, [...] caberá ao leitor suplementar o(s) vazio(s) assim criado(s) pois, do contrário, o enredo não “fluirá”. *Diz-se suplementá-lo(s) e não o(s) complementar, pois, ao contrário de um quebra-cabeças, não há uma única maneira correta de fazê-lo. Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação.* A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa (LIMA, 2002, p. 26 — grifos nossos).

Há um ponto de convergência fundamental, portanto, entres os trabalhos de Lima (2002) e Eco (2004): ambos compreendem que o ato de interpretação do texto (no caso de Lima, sobretudo do texto literário) fundamenta-se no seu caráter lacunar, que demanda uma posição

³² O termo “ibidem”, neste trecho, refere-se à seguinte obra que consta nas referências bibliográficas do texto de Costa Lima (2002): ISER, W. *Die Appelstruktur der Texte*. (1970), republ. em WARNING, R. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (1975), Wilhelm Fink Verlag, Munique, 1979;

ativa por parte do leitor na produção dos sentidos. Assim, a leitura não se reduz a um processo de decodificação (embora, evidentemente, esta seja uma das operações que a compõem): ela se configura como o procedimento de preenchimento de espaços vazios que permitem, por vezes, múltiplas possibilidades de leitura. Como este é um aspecto fundamental do texto, é claro que ele afeta o polo da sua produção. A esse respeito, Eco afirma: “*O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros*” (ECO, 2004, p. 39 — grifos do autor). Para tanto, os meios são variados. Entre eles, Eco aponta a seleção de um determinado conjunto lexical e linguístico, sinais de gênero que determinam a audiência (ex: o emprego de determinados vocativos que identificam claramente a quem o texto se destina) e uma específica competência enciclopédica. Antever o leitor ideal é parte do processo de construção do texto: “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 2004, p. 40).

Outro ponto importante do pensamento de Eco é a compreensão de que há textos “fechados” e textos “abertos”. São textos “fechados” aqueles produzidos num ato em que os autores “fixam com perspicácia sociológica e com brilhante mediedade estatística o seu Leitor-Modelo” (ECO, 2004, p. 41). Assim tais escritores “empenhar-se-ão no sentido de estimular um efeito preciso; para estar seguros de que se desencadeará uma reação de horror, dirão antecipadamente que ‘a esta altura aconteceu algo de horrível’. Em certos níveis, o expediente terá êxito” (ECO, 2004, p. 41). Esses textos poderão se tornar “abertos” se forem lidas as suas entrelinhas num contexto diferente (ex: um livro sobre hábitos domésticos pode ser compreendido como um tratado sociológico da repressão feminina se lido alguns séculos após sua produção), mas há de se destacar que estes efeitos de sentido são projetados pelo próprio texto em sua vinculação com a História e não como uma ambivalência prevista pelo autor. Já o texto “aberto” é aquele que mobiliza tudo o que pode, no âmbito da pragmática, para potencializar as possibilidades de leitura. O autor desse tipo de texto

decide [...] até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa.

[...] Só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente (ECO, 2004, p. 42).

Como exemplo do funcionamento de um texto “aberto”, Eco discorre sobre *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce:

O *Finnegans Wake* espera contar com um leitor ideal, que disponha de muito tempo, tenha muita perspicácia associativa, com uma enciclopédia com limites indefinidos, mas não qualquer tipo de leitor. Constrói o próprio Leitor-Modelo, escolhendo os graus de dificuldade lingüística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades mesmo que variáveis de leituras cruzadas. O Leitor-Modelo de *Finnegans Wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas (ECO, 2004, p. 43 — grifos do autor).

Deste exemplo, depreende-se que toda a rede associativa e de referências intertextuais que o autor dissemina no texto literário vincula-se ao leitor-modelo estabelecido pelo escritor. Com efeito, o escritor não detém poder absoluto sobre os efeitos de sentido que o seu texto pode produzir, mas não se pode negligenciar o trabalho de escrita consciente do tipo de leitor previsto para o texto. As noções de autor e leitor-modelo, nesse caso, são “tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial (ECO, 2004, p. 45 — grifos do autor).

Tendo em vista esse estabelecimento textual do leitor-modelo, compreendemos que a análise minuciosa da reescrita dos contos permitem ao menos entrever as nuances e possíveis mudanças do leitor-modelo dos textos reescritos. No entanto, como salienta Eco, “a configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta ‘Que quero fazer com este texto?’)” (ECO, 2004, p. 49). Para podermos avaliar um pouco mais desse “universo” que afeta a recepção dos textos para além das questões estritamente textuais, apresentaremos, no capítulo a seguir, o contexto histórico cuja dinâmica possibilitou a ascensão do gênero conto no Brasil.

4 A TRAJETÓRIA DO MERCADO EDITORIAL DO LIVRO E DA IMPRENSA BRASILEIRA: DO PÓS-GUERRA À DITADURA CIVIL-MILITAR

4.1 Modernidade e modernização

Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, há uma “sobreposição ‘desordenada’ entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização” (GUMBRECHT, 1998, p. 9). Para o autor, há pelo menos quatro modernidades: a) um Início da Idade Moderna, que coincide com o Renascimento, a descoberta do Novo Mundo e a invenção da imprensa; b) a Modernidade Epistemológica, que abarca o período de 1780 a 1830, na qual o observador não deixa de se observar enquanto observa o mundo; c) a Alta Modernidade, que compreende as primeiras décadas do século XX, marcada por programas estéticos radicais e que foi muito produtiva para a literatura e as artes; d) A Pós-modernidade, que, num primeiro momento, estabelece uma diferença entre a literatura e a arte Alto Modernas e aquelas produzidas no fim do século XX, para depois se tornar a busca pela determinação da sua condição de construtora de temporalidade (GUMBRECHT, 1998). É no período que compreende o fim do século XVIII e o início do século XIX, que antecede o Alto Modernismo, que se instaura a crise da representação. Nesse contexto,

a modernização epistemológica em torno de 1800, da qual a crise inicial da representação artística e literária era uma parte, termina produzindo uma dinâmica autodestrutiva no sistema artístico, autodestrutiva ao menos em relação às funções representacionais tradicionais da arte e da literatura (GUMBRECHT, 1998, p. 19).

Essa autodestruição do sistema artístico no campo da representação produzida pela modernização epistemológica pode ser compreendida como um dado próprio da modernidade de maneira mais ampla. Segundo Marshall Berman, “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1987, p. 15). Berman aponta essa contraditória ameaça de dissolução como um dos fundamentos da modernidade:

pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1987, p. 15).

Entre as muitas fontes que Berman aponta como alimentos do turbilhão da vida moderna, encontram-se a “industrialização da produção”, a “descomunal explosão demográfica”, o “rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano” e os “sistemas de comunicação de massa” (BERMAN, 1987, p. 16). O estudioso denomina de “modernização” justamente os processos sociais que, no século XX, “dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 1987, p. 16).

Berman pontua que o grande e moderno público que surge abruptamente após a Revolução Francesa sente que vive uma era revolucionária com implicações em diversos níveis da vida pessoal, social e política. No entanto, esse mesmo público do século XIX ainda se recorda “do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização” (BERMAN, 1987, p. 16).

Isso posto, saliente-se que a modernização não ocorreu de maneira uniforme e simultânea no mundo ocidental dadas as condições desiguais de desenvolvimento de cada nação. No caso brasileiro, podemos afirmar que a nossa modernização, de um ponto de vista epistemológico (GUMBRECHT, 1998), é tardia e só se consolida a partir dos anos 50 do século XX no bojo do desenvolvimentismo industrial. A partir da década de 1950, o Brasil passou por um período de notável efervescência nos planos político, econômico e cultural que possibilitaram, não sem contradições, a nossa modernização. Nesse processo de transição, com uma sociedade que vivia a dicotomia mencionada por Berman (1987) e que se abria ao novo, foram criadas condições para que o mercado editorial do livro e da imprensa escrita se modernizassem e, com isso, o conto se desenvolvesse como a principal forma literária do período.

Apresentamos, no presente capítulo, o contexto histórico do desenvolvimento do mercado editorial brasileiro do livro e da imprensa escrita a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) até a década de 1970. Destacamos, nesse processo, as compensações mútuas entre o mercado do livro e a imprensa que propiciaram, em meio ao processo de modernização do país, o crescimento e a consolidação do conto brasileiro. Antes, porém, demonstraremos brevemente como a relação entre o conto, a imprensa e os livros também foi intrínseca em outros países.

4.2 Aspectos da publicação de contos em periódicos e em livros na literatura ocidental

Stephen Torre (2009) traça um breve percurso dos contextos de circulação dos contos e seus modos de publicação. Ele parte da comparação de que enquanto o contador de histórias antigo precisava de um público e uma situação específica para realizar a narração de uma história, o conto moderno precisa de um suporte para o seu texto e um leitor. Torre também salienta que, em geral, os contos são primeiramente publicados em periódicos (jornal ou revista em formato impresso), embora também possam ser difundidos por meio de concursos. Posteriormente, eles podem ser republicados em livro, seja uma antologia, uma coleção variada ou uma obra de um só autor. Ele conclui que “desde o começo, a vida textual de um conto está ligada às complexidades práticas, financeiras, ideológicas e editoriais do mundo das publicações” (TORRE, 2009, p. 419 — tradução nossa)³³. Embora seu estudo trate especificamente do conto australiano produzido a partir da década de 1950, esse percurso que ele delineia possui um grau de generalidade aplicável ao desenvolvimento do conto em boa parte da literatura ocidental.

A importância da imprensa periódica apontada por Torre no desenvolvimento do conto pode ser verificada em outros estudos. Por exemplo, Adrian Hunter (2007) demonstra que o desenvolvimento do conto na Inglaterra, que ele ressalta ter sido tardio³⁴, manteve vínculos intrínsecos com motivações comerciais. Ele aponta que o mercado de periódicos se expandiu e se tornou altamente lucrativo no final do século XIX devido a avanços nas tecnologias de impressão e a um novo arranjo do comércio do papel e de leis de direitos autorais. A criação de vários periódicos aumentou a demanda de produção de contos, que passou a suplantiar a produção folhetinesca. Em suma,

de acordo com o historiador Peter Keating, é improvável que o conto tivesse se desenvolvido tanto nesse período “se o mercado não estivesse tão desesperado em preencher colunas periódicas com ficção”. Como Henry James disse na época, “A literatura periódica é uma imensa boca aberta que precisa ser alimentada — um recipiente de imensa capacidade que tem de ser preenchido” (HUNTER, 2007, p. 6-7 — tradução nossa)³⁵.

³³ No original: “From the beginning, a short story’s textual life is bound up with the practical, financial, ideological and editorial complexities of the publishing world” (TORRE, 2009, p. 419).

³⁴ A crítica tende a ressaltar um aspecto apontado por Frank O’Connor (2004): a supremacia do romance na Inglaterra e sua tradição menor no conto quando seu sistema literário é comparado ao sistema de outros países, como o norte-americano ou o russo, conhecidos por uma sólida tradição de romances e contos.

³⁵ No original: “According to the historian Peter Keating, it is unlikely that the short story would have developed much at all in this period “if the market had not been so desperate to fill periodicals columns with fiction”. As Henry James put it at the time, “Periodical literature is a huge open mouth which has to be fed – a vessel of immense capacity which has to be filled” (HUNTER, 2007, p. 6-7).

Tim Killick (2008) chega a conclusões parecidas em seu estudo sobre a ficção curta no início do século XIX na Grã-Bretanha. Ele destaca que a imprensa periódica exerceu um papel central no desenvolvimento do gênero conto no Romantismo e argumenta que os livros de contos e a ficção curta em revistas estavam diretamente vinculados, uma vez que a circulação de contos em periódicos e sua posterior publicação em livros era uma prática editorial muito recorrente.

Comparando com o exemplo de outras literaturas, não foi por acaso que o *boom* do conto brasileiro se deu entre as décadas de 1950 e 1970. Revistas e suplementos literários de jornais surgidos ou consolidados no período criaram uma grande demanda para textos de ficção breves. Veremos, a seguir, como se deu esse processo no Brasil.

4.3 O mercado editorial do livro: expansões e crises entre os anos de 1930 e o início dos anos de 1950

Como demonstra Laurence Hallewell (2012), a década de 1930 foi decisiva para o mercado editorial de literatura brasileira. Segundo o estudioso, as revoluções de 1930 e 1932 estimularam uma nova consciência nacional ante o país e seus desafios, o que se converteu em terreno fértil para a literatura. Obras com um olhar sobre o país, que já vinham sendo produzidas desde o fim da década de 1920 e cujo maior exemplo é *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, afirmaram-se e impactaram um público amplo após as revoluções.

Hallewell destaca que o clima de descontentamento diante do fracasso do novo governo no enfrentamento de vários problemas nacionais produziu um aumento significativo de textos de intelectuais nos três anos posteriores à revolução de 1930. Após a escalada da censura e da repressão de órgãos do Estado, a saída para a denúncia social se deu por meio da ficção. Esse contexto também explica, em parte, o sucesso de obras que tratavam do declínio dos antigos aristocratas rurais, como, por exemplo, os romances do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego.

A Grande Depressão, que teve início em 1929, afetou decisivamente o destino do mercado editorial brasileiro, de acordo com Hallewell. A recessão fez com que o valor do câmbio inviabilizasse a aquisição de livros importados, que eram preponderantes no mercado nacional até aquele momento. Devido à necessidade de aumento da substituição de importações no país causada pela crise, o mercado editorial do livro registrou um aumento de 600% entre 1930 e 1936. Diante desses números, “ninguém, na época, punha em dúvida uma realidade: a

de que surgira, praticamente do nada, no período que se seguira à revolução, uma indústria editorial brasileira viável” (HALLEWELL, 2012, p. 465). Esse cenário de redução de importações também impeliu São Paulo a desenvolver seu parque industrial, o que fez com que a cidade se tornasse o maior polo industrial da América Latina em 1941 e também o maior centro gráfico do Brasil (HALLEWELL, 2012).

Foi nessa conjuntura que algumas grandes editoras surgiram (ex: Martins) e outras se consolidaram (ex: José Olympio). Até 1939, a José Olympio lançou muitos autores estreantes e se afirmou no setor com um catálogo dedicado primordialmente à ficção brasileira. No entanto, como aponta Hallewell, com a separação de José Olympio e Vera Pacheco Jordão entre 1940 e 1943 e os efeitos da Segunda Guerra Mundial, a editora promoveu: a) uma redução na quantidade de novos autores lançados, situação que permaneceria após o término da guerra; b) um aumento de traduções, tendo em vista o interesse do público por questões internacionais — a literatura de viés nacionalista entrou em declínio nesse período.

A Segunda Guerra também exerceu forte influência no crescimento das editoras brasileiras: segundo Hallewell, como a importação de obras francesas havia se tornado inviável para as livrarias e o hábito de leitura estava se desenvolvendo no país durante a guerra, cresceu a importação de obras provenientes de países hispano-americanos. Posteriormente, a importação dessas obras em espanhol também sofreria um declínio por falta de suprimentos e de dificuldades de logística para exportação. Com isso, “a atividade editorial brasileira expandiu-se [...]. Os números oficiais apresentados pelo *Anuário Estatístico do Brasil* indicam uma taxa de crescimento de 46,6% entre 1936 e 1944 e de 31% entre 1944 e 1948” (HALLEWELL, 2012, p. 543).

Essa expansão da produção editorial brasileira motivada pela intensificação do hábito de leitura durante a guerra cessou logo após o término do conflito, já em 1947. Hallewell demonstra que, segundo alguns indicadores, o hábito de leitura decaiu nos anos imediatamente posteriores à guerra. Além disso, os custos de produção aumentaram já a partir de 1945 e, com as dificuldades decorrentes da política de taxas alfandegárias e do câmbio, durante grande parte da década de 1950, foi mais barato importar livros do que papel para a produção de livros brasileiros. Houve, portanto, uma profunda crise no setor: “terminado o *boom* do período da guerra, sobreveio o castigo. [...] a maioria das novas firmas lutou até o final da década de 1940. No entanto, a limpeza final foi realmente drástica; em 1953, o Brasil viu-se com menos editoras do que em 1936” (HALLEWELL, 2012, p. 544).

4.4 A modernização do jornalismo brasileiro na década de 1950

Enquanto o mercado editorial de livros atravessava dificuldades nos anos 50, a imprensa brasileira passava por profundas transformações. De acordo com Ana Paula Goulart Ribeiro (2000), a experiência democrática entre o fim do Estado Novo em 1945 e o golpe militar de 1964 instigou um ambiente de liberdade que propiciou o crescimento da imprensa. Segundo a pesquisadora, o fim da censura e do controle dos órgãos de imprensa pelo Estado Novo por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda possibilitou a criação de novos veículos de imprensa.

Foi nesse contexto que o jornalismo brasileiro se modernizou. Segundo Ribeiro (2003), até a década de 1940, os jornais mantinham fortes vínculos com a política: devido às pequenas tiragens e às limitações de recursos, boa parte dos jornais se prestava ao atendimento dos interesses do Estado e de grupos que os financiavam. Ribeiro (2003) também demonstra que, até a metade do século XX, a imprensa escrita do país era adepta do modelo francês de jornalismo, com técnicas de escrita próximas às da literatura. O relato noticioso era marcado por comentários e avaliações, de modo que

os gêneros mais valorizados eram aqueles mais livres e opinativos, como a crônica, o artigo polêmico e o de fundo. Os jornais, além disso, funcionavam como uma instância fundamental de divulgação da obra literária e de construção de reconhecimento social dos escritores (RIBEIRO, 2003, p. 148).

Esse cenário passaria por grandes mudanças a partir dos anos 50. De acordo com Ribeiro (2003), foi nessa década que, sobretudo no Rio de Janeiro, o jornalismo de matriz político-literária seria substituído pelo jornalismo empresarial. Com isso, a tradição da polêmica e da crítica foi substituída por uma modalidade “que privilegiava a informação (transmitida ‘objetiva’ e ‘imparcialmente’ na forma de notícia) e que a separava (editorial e graficamente) do comentário pessoal e da opinião” (RIBEIRO, 2003, p. 148). O modelo norte-americano de jornalismo substituiu o modelo francês, o que fez com que o texto jornalístico adotasse um estilo mais objetivo, com técnicas de redação que privilegiavam a impessoalidade. Em vez de expor comentários e opiniões, a abertura da notícia passava a apresentar o *lead*³⁶. A profissionalização da carreira de jornalista, tanto do ponto de vista da formação (o primeiro

³⁶ “O *lead* é o primeiro parágrafo da notícia em jornalismo impresso, embora possa haver outros *leads* em seu corpo. [...] é o relato do fato principal de uma série, o que é mais importante ou mais interessante. [...] na síntese acadêmica de Laswell, informa *quem fez o que, a quem, quando, onde, como, porque e para quê*” (LAGE, 1987, p. 26-27 — grifos do autor).

curso de jornalismo teve início em 1947) quanto do salário, que passou a ser melhor e possibilitou dedicação exclusiva dos profissionais a essa atividade, também foi crucial para a modernização da imprensa.

Como no caso norte-americano, a publicidade passou a ser uma das principais fontes de faturamento dos jornais. Isso só foi possível graças às reformas que, por tornarem as notícias mais objetivas e impessoais, fizeram com que os veículos conseguissem atingir um público mais amplo — já não havia mais uma segmentação de público dos tempos em que a imprensa era financiada diretamente pelo Estado ou por determinados grupos políticos (RIBEIRO, 2003). Tal como nos Estados Unidos, o vasto conjunto de mudanças fez com que os jornais se constituíssem e se organizassem como empresas. Em 1950, a revista *PN — Publicidade & Negócios* já indicava o crescimento da estrutura do mercado da imprensa brasileira no pós-guerra:

Temos assinado aqui a remodelação por que está passando a imprensa no Brasil. Todos os grandes jornais brasileiros, da última guerra para cá, têm se reaparelhado material e editorialmente, construindo novos prédios, adquirindo novas impressoras, aperfeiçoando sua paginação, dando cuidados especiais à circulação. As tiragens têm aumentado constantemente. E isso se comprova através do aumento de consumo de papel que era, antes da guerra, de 40 mil toneladas anuais e passou agora a cerca de 100 mil, num espetacular aumento de 150% (*PN*, 15/9/1950, p. 24 *apud* RIBEIRO, 2003, p. 153).

Ribeiro (2003) salienta que boa parte dessas alterações de ordem redacional, empresarial e profissional não foi incorporada pelos jornais cariocas gradual e espontaneamente. Por mais que elas estivessem sendo desenvolvidas há algum tempo, só foram efetivamente adotadas quando alguns profissionais e empresas levaram a cabo um projeto consciente de reformulação. Nesse sentido, o Rio de Janeiro foi pioneiro: a atuação de jornais como *Diário Carioca*, *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil* e de profissionais como Pompeu de Souza³⁷, Alberto Dines³⁸, Samuel Wainer³⁹, entre outros, foi fundamental. No entanto, destaca a pesquisadora, o empenho de tais jornalistas e empresas também “os transcendeu, na medida em

³⁷ Roberto Pompeu de Souza Brasil (1914-1991) foi jornalista, escritor, professor e político. Foi um dos principais nomes da modernização do jornalismo brasileiro por ter elaborado um manual de redação, implementando o *lead* e o *copidesque* no *Diário Carioca* nos anos 50.

³⁸ Alberto Dines (1932-2018) foi jornalista, escritor e professor. Dirigiu o segundo caderno do jornal *Última Hora* e o *Diário da Noite*, colaborou com a *Tribuna da Imprensa* e foi editor-chefe do *Jornal do Brasil*. Atuou em outros veículos de destaque, como *Folha de S. Paulo* e *O Pasquim*, e contribuiu para o jornalismo como disciplina acadêmica em universidades.

³⁹ Samuel Haimovich Wainer (1912-1980) foi jornalista e empresário. Destacou-se sobretudo pela sua atuação no seu jornal *Última Hora*.

que apontavam para características estruturais da sociedade brasileira e do jornalismo como prática social” (RIBEIRO, 2003, p. 153).

Para analisar o caso brasileiro e circunscrevê-lo no panorama mundial, Ribeiro analisa a modernização do jornalismo ocidental. Ela conclui que esse processo foi resultado da popularização da imprensa, de seu vínculo com a publicidade e de grandes transformações estruturais da sociedade. A estudiosa verificou que, num primeiro momento, os jornais norte-americanos se valeram do sensacionalismo e de edições com preços baixos para atrair o público, o que viabilizou o faturamento com a publicidade — a objetividade se tornaria uma tendência somente a partir da década de 1920. Entretanto, estendendo sua análise ao caso europeu, a especialista destaca que os preços baixos das edições não foram suficientes para popularizar a imprensa. Na verdade, isso foi resultado de “mudanças estruturais mais profundas, ligadas ao desenvolvimento das sociedades urbano-industriais: a melhoria dos meios de transporte e de comunicação, a melhoria nos padrões de vida, a generalização da instrução letrada, a elevação do nível cultural da população etc.” (RIBEIRO, 2003, p. 154).

No Brasil, tais transformações tiveram início apenas no final da Segunda Guerra Mundial e se intensificaram nos anos 50. Alguns dados sobre o Rio de Janeiro indicam essa modernização da sociedade:

A segunda cidade em produção industrial possuía a maior renda per capita (Cr\$ 29.211,00 em 1955) e o maior índice de concentração demográfica do Brasil. Seu território, que correspondia a apenas 0,01 da superfície total do país, concentrava 4,8% da população e aproximadamente 15% da renda nacional. Em arrecadação tributária, só perdia para o Estado de São Paulo (*PN*, 100/11/1958:10-11). O Rio de Janeiro era também a cidade mais alfabetizada. Segundo o IBGE, a taxa de alfabetização do DF, em janeiro de 1945 (antes da campanha de alfabetização de adultos) era de 82% (*Estatística e Educação*, 1949: 176) (RIBEIRO, 2000, p. 52).

Houve, portanto, toda uma conjuntura social e econômica que propiciou a modernização da imprensa brasileira nos anos 50. No entanto, esse processo não ocorreu sem contradições: Ribeiro (2003) compreende que as reformas modernizantes ampliaram o aspecto empresarial na constituição dos jornais e seguiram padrões jornalísticos dos Estados Unidos, mas os investimentos em parques gráficos e demais tecnologias e estruturas só foram possíveis por meio do financiamento de bancos públicos e de relações com políticos. Por esse motivo, os jornais permaneceram desempenhando uma função política e apoiando certos representantes do poder ou da oposição. Esse tipo de prática “era essencial para garantir a sobrevivência de algumas empresas, fosse através de créditos, empréstimos, incentivos ou mesmo publicidade” (RIBEIRO, 2003, p. 156). Isso demonstra que “certas relações arcaicas, políticas — muitas

vezes baseadas em laços pessoais, interesses imediatos, compadrios etc. —, em certa medida, financiaram a modernização da imprensa” (RIBEIRO, 2003, p. 157), o que diferencia o Brasil de países que estão no centro do capitalismo mundial.

4.5 A expansão dos suplementos literários na década de 1950

Foi no contexto de modernização do jornalismo brasileiro (e mesmo impulsionado por ele) na década de 1950 que a criação de suplementos literários aumentou. Como destaca Alzira Alves de Abreu:

um aspecto de imediato chama atenção do observador da imprensa dos anos 50: o aparecimento de novos suplementos literários em quase todos os jornais diários. E os jornais que não tinham suplementos literários abriam espaço para temas ligados à cultura através de seções específicas, como é o caso do jornal *O Globo*. *Essa década conheceu o auge dos suplementos literários, principalmente no Rio de Janeiro, onde representavam uma tradição do jornalismo literário e apresentavam uma grande variedade de artigos, poemas, crônicas, ensaios, contos* (ABREU, 2008, p. 18-19 — grifos nossos).

Abreu indica que “alguns suplementos literários tiveram vida irregular, ora aparecendo nos fins de semana, ora quinzenalmente etc. Viviam ao sabor das dificuldades que atingiam quase toda a imprensa” (ABREU, 2008, p. 19). Para ilustrar os obstáculos enfrentados pelos suplementos, a estudiosa menciona o artigo “Da decadência dos suplementos literários”, de Heráclito Sales, publicado em 1953, no qual o autor aponta a redução do número de páginas dos suplementos e das matérias dedicadas à arte e à literatura. Abreu afirma:

para Sales, isso era um sintoma da crise que atingia a vida brasileira e indicava as transformações que se operavam na imprensa, que atuava cada vez mais como indústria, sujeita portanto a todos os reflexos do desequilíbrio econômico e preocupada em garantir sua estabilidade financeira. Por outro lado, lembra esse autor, havia um outro aspecto do problema: a crise do papel, que levava muitos jornais a restringir o espaço dedicado a assuntos como arte e literatura ou a artigos de mera especulação (ABREU, 2008, p. 20).

O processo de reformulação da imprensa que atravessou a década de 1950 impôs, portanto, algumas restrições aos suplementos. Abreu (2008) aponta, no entanto, que alguns jornais que buscavam ampliar seu campo de atuação e passavam por um processo de mudança, lançaram ou expandiram seus suplementos. Um exemplo disso foi a criação dos suplementos literários de *O Estado de S. Paulo* e do *Jornal do Brasil* em 1956.

Esse novo espaço em ascensão não ficou livre de apreciações negativas. Na edição de 07 de maio de 1948 do *Correio Paulistano*, Nelson Werneck Sodré criticou a forma e o conteúdo dos suplementos literários de então no texto “Papel de embrulho”, cujo título já antecipa a avaliação negativa do autor sobre o objeto de discussão. Para Sodré, os suplementos reiteravam

a tendência brasileira de considerar a atividade literária brasileira como subalterna, acessória e meramente ornamental. Isso derivou da estrutura antiga da sociedade brasileira, em que tal atividade não encontrava seu próprio lugar. Na medida em que essa atividade for se profissionalizando, como vai, a tendência deve desaparecer (SODRÉ, 1990, p. 84).

Sodré vincula o tipo e a profundidade do conteúdo dos suplementos ao fato de eles serem publicados nos fins de semana. Por isso, o crítico aponta a definição

da inequívoca subalternidade literária em que se arrastam os suplementos, de seu caráter efêmero, de sua diretriz ao lazer, à pausa, à ociosidade, à coisa domingueira, aos dias em que, com trégua no trabalho, é possível cuidar de alguma coisa sem importância, gratuita, fácil e vazia — essa literatura que nada deixa de si, em suma, e que pode chegar a divertir. É o dia do pijama, da calma, da família, do ajantarado burguês, das longas manhãs quentes, em que o corpo pede uma cadeira confortável, o repouso macio — e os suplementos. Neles, como nas fitas de *farwest*, nada perturba a santa paz da consciência: não toca nas coisas sagradas, não bole com os santuários do pensamento, e também não exige ginástica nenhuma de raciocínio, é tudo muito plano, muito chão, muito domingueiro, muito plácido (SODRÉ, 1990, p. 84-85).

Abreu (2008) contraria a avaliação de Sodré (1990): a publicação dos suplementos aos domingos (e, em alguns casos, aos sábados) é, para a pesquisadora, um indicativo de que os suplementos tinham o projeto de divulgar arte e literatura, uma vez que as edições de domingo alcançavam um número maior de leitores por serem mais lidas — lembre-se também que a tiragem de vários jornais era maior aos domingos. Entretanto, no que concerne aos temas, Abreu afirma que “talvez aí Sodré tenha razão: em geral, esses cadernos não pretendiam perturbar a santa paz do domingo” (ABREU, 2008, p. 21).

Creemos que a avaliação de Sodré poderia ter sido diferente se tivesse sido feita 10 anos mais tarde, pois teria contemplado a produção de parte significativa de contistas que viriam a integrar o cânone do gênero no país. De qualquer modo, sua crítica permite entrever o papel que ele atribui aos suplementos em sua interação com o público, que é o de fornecer uma forma de entretenimento leve para o fim de semana, adequada ao padrão de vida burguesa de uma grande cidade. Se domingo é o dia de descanso na vida de muitas pessoas que vivem uma rotina

apressada num grande centro urbano, os textos deveriam permitir o consumo de algo mais leve por parte dos leitores.

Avaliação parecida é feita por Silviano Santiago (1993), na medida em que ele analisa a relação entre o suplemento e o leitor levando em consideração a rotina burguesa e o tempo do fim de semana, porém tomando como fundamento o tempo de contemplação do texto literário: “o suplemento tem também a sua raiz fincada no emprego do tempo burguês: a notícia que transmite a ação ocupa o burguês durante os dias de trabalho, enquanto a matéria literária que reclama o tempo da contemplação o envolve durante os dias de lazer” (SANTIAGO, 1993, p. 14).

Essa análise de Santiago circunscreve o advento dos suplementos literários no cenário de deslitteraturização que caracteriza a imprensa escrita. O estudioso defende a seguinte hipótese:

a história da imprensa escrita na sociedade ocidental é a história da sua deslitteraturização. Ou seja, isso a que se chama tradicionalmente de literatura vem perdendo no correr dos séculos e de maneira sistemática o seu lugar, poder e prestígio na imprensa diária (jornal matutino e vespertino) e na semanal (revistas). [...] a história dos meios de comunicação de massa é a história da sua deslitteraturização (SANTIAGO, 1993, p. 12).

Como causas desse processo, Santiago aponta: a) a oposição entre cosmopolitismo e literatura no campo dos jornais; b) a redução da função opinativa em detrimento da informativa; c) a expansão de novas formas artísticas como consequência do desenvolvimento tecnológico (ex: cinema); d) o fato de o livro ter se tornado, cada vez mais, um produto mais acessível ao público. Santiago afirma, no entanto, que esses fatores não causaram uma ruptura completa entre a literatura e o jornal. A “separação amigável de interesses” apontada por Santiago se deu por meio de duas soluções: a) a criação do suplemento literário como um espaço especial para a literatura e para o escritor; b) posteriormente, para compensar a demasiada especialização dos suplementos, a criação do segundo caderno, que fez com que a literatura fosse incorporada aos textos de variedades. Com isso, os textos literários e de crítica foram substituídos pelas notícias sobre escritores e *press releases* (SANTIAGO, 1993).

Para o estudioso, um dos traços fundamentais do suplemento é o fato de ele não ser estruturalmente essencial ao jornal:

Complemento é parte de um todo, suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. A literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas,

opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias da semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente (SANTIAGO, 1993, p. 14).

Trata-se, portanto, de uma troca mútua: o jornal se beneficiava do valor simbólico da literatura e da crítica e estas tinham um importante veículo de difusão à disposição. Parte dessa relação é o ponto positivo, de acordo com Santiago (1993), da criação do suplemento literário e da sua configuração na primeira metade da década de 1950, que foi a constituição de um espaço para a crítica produzida por vários intelectuais sem formação universitária. Mesmo sem mais publicar seus textos críticos no destacado “rodapé” do jornal, eles puderam continuar debatendo ideias e avaliando obras para o público leitor, desempenhando seu papel de formadores de opinião e de divulgadores da literatura contemporânea.

Passaremos, agora, a uma breve caracterização dos principais suplementos literários dos anos 1950. Cada apresentação levará em consideração diferentes aspectos da constituição e da trajetória dos suplementos, de modo a criar um panorama com diversos elementos caros à consolidação desse tipo de veículo naquela década.

Lançado em 1946, o suplemento literário “Letras & Artes” integrava *A Manhã*, jornal que era, até o ano anterior, o principal veículo de imprensa do Estado Novo. Com a queda do regime, o jornal teve de se reinventar para se adequar ao mercado sem contar com o fomento estatal como sua principal fonte de recursos. Um projeto consciente de modernização foi implementado e a criação do suplemento, que passava a substituir a antiga seção “Autores e livros”, foi um dos elementos cruciais dessa reformulação. O suplemento foi conduzido por Jorge Lacerda, que substituiu o escritor Cassiano Ricardo na direção do conteúdo de literatura naquele jornal. Segundo Ademir Demarchi (1992),

a estratégia adotada por Lacerda na edição do suplemento abandonou o conservadorismo excessivo de *Autores e Livros*, que era expresso não somente na linha editorial mas também na sua apresentação visual, carregadas e em afinidade com seu objetivo enciclopédico. *L&A*, em sentido oposto, procurou a modernização ditada pela linguagem do mercado cultural que, em consonância com a época do pós-guerra, transitava do modelo francês para o americano, privilegiando mais a imagem que o texto (DEMARCHI, 1992, p. 238).

De acordo com o pesquisador, o jornal *A Manhã* obteve sucesso devido ao suplemento. Se antes era caracterizado como um jornal francamente getulista, passou a ser um veículo de prestígio no pós-guerra por causa de seu conteúdo na área da cultura. Por isso, Demarchi (1992) conclui:

Letras & Artes cumpriu um significativo papel no campo cultural ao caracterizar-se como uma rede de discursos variados, servindo de ponte entre escritor, artista e mercado, registrando as tensões próprias dessa mudança que apontava novas perspectivas para os agentes. Obrigados a sobreviver não mais à sombra do Estado protetor, os escritores encontraram no suplemento um espaço de trabalho diferenciado que, se por um lado lhes descondicionava da obrigação de direcionar sua criação para a justificação de um projeto político, por outro punha novos problemas, nem sempre pacíficos pela exigência de diluição que se impunha mediante o declínio da cultura e ascensão da sociedade de massas (DEMARCHI, 1992, p. 242).

No caso do suplemento do *Diário de Notícias*, pode-se dizer que ele já existia desde os primórdios do jornal, fundado em 1930. Nota-se que este espaço passou a ser ocupado pela literatura gradualmente até ela se tornar o assunto dominante, o que pode ser explicado pelas alterações do título do suplemento. No início dos anos 40, verifica-se a existência de uma seção intitulada “Letras — Artes — Ideias Geraes”. Poucos anos depois, na mesma década, o mesmo espaço do jornal passa a abrigar, na mesma seção, os tópicos “Letras — Artes; Ideias Gerais” e “Assuntos femininos; Últimos modelos”. Na segunda metade da década de 1940, o campo literário da seção ganha mais corpo e ela passa a ser intitulada somente “Letras e Artes; Idéias Gerais”. Em meados dos anos 50, o suplemento é ampliado e passa a ter o subtítulo “suplemento literário”. Por volta de 1957, adota o nome “Letras e Artes”, mantendo o subtítulo anterior. É nesse estágio em que o veículo recebe o “Prêmio Paula Brito de Melhor Suplemento Literário do ano” de 1957, conquista, esta, que sempre estaria estampada nas páginas do suplemento nos anos seguintes como prova de distinção e qualidade. O ápice do suplemento ocorreu, portanto, quando sua constituição se concentrou na publicação de textos de literatura e de crítica.

O *Diário Carioca*, que se notabilizou como pioneiro da modernização da imprensa brasileira, lançou o suplemento literário “Letras e Artes” na edição de 28 de maio de 1950 e vários outros cadernos como parte de um grande projeto de renovação. Essa reformulação foi amplamente divulgada antes de sua estreia, o que indica que a direção do jornal pretendia demarcar seu lugar na história no âmbito da modernização do jornalismo. Logo nas primeiras edições, publicou contos de Clarice Lispector e de Breno Accioly, o que demonstra o peso do veículo no cenário de então. Até 1955, manteve o suplemento com duas páginas completas e mais uma porção de uma terceira página. A partir desse mesmo ano, o “Letras e Artes”, como também outras seções do suplemento dominical, foi reduzido para apenas uma página, o que comprimiu o espaço da literatura e do conto no jornal, ainda que exemplares do gênero continuassem a ser publicados ali nos anos seguintes.

Em 1956, justamente um ano após a redução do suplemento “Letras e Artes” do *Diário Carioca*, foi lançado o “Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”. Inovadora em termos de

diagramação e conteúdo, essa publicação foi criada e dirigida por Reynaldo Jardim⁴⁰, que teve como auxiliares alguns ex-funcionários do *Diário Carioca* — ou seja, sua equipe era afeita à produção de novidades no campo da literatura no jornal. Este suplemento foi o principal veículo de divulgação da poesia concreta e foi também um importante espaço de difusão do conto, contando com a colaboração de escritores como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino. Posteriormente, no início dos anos 60, o Caderno B, que foi lançado enquanto o suplemento dominical ainda estava em vigor, passaria a cumprir a função de veicular textos literários naquele jornal.

Também fundado em 1956, o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* foi concebido e planejado, a convite de Júlio de Mesquita Filho, por Antonio Candido e dirigido por Décio de Almeida Prado (até 1966). Segundo Abreu (2008), enquanto o Rio de Janeiro se notabilizava por ter os melhores suplementos do Brasil, São Paulo tinha o melhor centro universitário, e Candido decidiu levar em consideração as particularidades dos intelectuais de São Paulo. Para tanto, redigiu um projeto que foi encaminhado à família Mesquita em 1956 e, uma vez aprovado, orientou a produção do suplemento durante boa parte de sua existência.

No projeto do suplemento, reproduzido em parte na dissertação de mestrado de Elizabeth Lorenzotti (2002), que estudou a trajetória desse veículo, percebe-se a preocupação de Candido no estabelecimento de seu leitor-modelo:

O suplemento deve evitar dois extremos: o tom excessivamente jornalístico e o tom excessivamente erudito. O primeiro caso (mais ou menos o da *Folha da Manhã*), pode representar um êxito jornalístico pela variedade e facilidade da leitura; mas não pesa na opinião, não contribui para criar hábitos intelectuais, não põe o leitor em contato com o pensamento literário. O segundo caso (mais ou menos o do *Jornal do Comércio*) abafa o leitor com artigos longos, indiscriminadamente justapostos, de leitura penosa e lenta.

O suplemento deve ficar ao meio caminho, sendo bastante flexível para chegar ao leitor médio e ao leitor de nível elevado (CANDIDO, 1956 *apud* LORENZOTTI, 2002, p. 48).

Em outro trecho, Candido continua a tratar deste tema:

O suplemento, que aparecerá aos sábados, pretende conciliar as exigências de informação jornalística e as de bom nível cultural, visando ser, como ideal, uma pequena revista de cultura. Na sua estrutura prevê-se uma porcentagem de matéria leve, curta e informativa, que permite incluir, em compensação, matéria de mais peso. Assim, serão atendidos os interesses tanto do leitor comum quanto do leitor culto, devendo-se evitar que o Suplemento se dirija exclusivamente a um ou outro (CANDIDO, 1956 *apud* LORENZOTTI, 2002, p. 60).

⁴⁰ Reynaldo Jardim Silveira (1926-2011) foi jornalista e poeta. Destacou-se pela referida criação e direção do “Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*” e pela reformulação visual de diversos jornais brasileiros.

No projeto, Candido também explica a razão de não determinar que os colaboradores adaptem seus textos para o leitor comum:

Não exigiremos que ninguém desça até se pôr à altura do chamado leitor comum, eufemismo que esconde geralmente a pessoa sem interesse real pela arte ou pelo pensamento, e a quem, portanto, um Suplemento como este não poderia de forma alguma dirigir-se. Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio de que não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina. Se não desejamos, em absoluto, afugentar o leitor desprevenido de boa vontade, que encontrará como satisfazer a curiosidade nas *secções* meramente noticiosas, jamais devemos perder de vista o nosso alvo e ambição mais alta: a de servir como instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais da inteligência, exercendo uma constante ação de presença e estímulo dentro da literatura e do pensamento brasileiros (CANDIDO, 1956 *apud* LORENZOTTI, 2002, p. 59 — grifos do autor).

Percebe-se que a perspectiva de Candido sobre a função dos suplementos literários divergia, em parte, daquela de Nelson Werneck Sodré e de Silviano Santiago. É certo que Santiago leva em consideração o tempo da contemplação do texto literário, mas Candido foi além ao reconhecer que não há possibilidade de contato efetivo com a literatura sem certa disposição e esforço por parte do leitor. De qualquer modo, depreende-se daí que o público do suplemento literário difere significativamente do público geral do jornal. Santiago, nesse sentido, faz uma boa distinção: “Existem os leitores do jornal, existem os leitores do suplemento. Aqueles são multidão, estes são alguns amadores” (SANTIAGO, 1993, p. 15).

Outro aspecto importante do projeto elaborado por Candido diz respeito à remuneração dos colaboradores. Em entrevista concedida a Lorenzotti em 2001, Candido afirmou que, no início dos anos 50, havia recebido do *Diário Carioca* Cr\$ 800,00 pela publicação, no suplemento literário, de um artigo proveniente de um livro que ele estava escrevendo. Como os valores praticados na época variavam entre Cr\$ 100,00 e Cr\$ 150,00, Candido ficou deslumbrado (LORENZOTTI, 2002). Ao planejar o novo suplemento, Candido lembrou-se dessa experiência pessoal e empreendeu uma pesquisa de valores:

1. Nos jornais há dois níveis médios de pagamento por artigo: um primeiro e mais freqüente à volta de 300 cruzeiros (“Folhas”, “Diário de S. Paulo”, “Correio da Manhã”, “Diário de Notícias”) e outro, pouco freqüente, à volta de 800 cruzeiros (“Jornal do Brasil”, “Diário Carioca”). (...).
2. Nas revistas o pagamento atinge os níveis máximos, variando segundo critérios pessoais. O teto é representado por Raquel de Queiróz no *Cruzeiro*, que recebe 5.000 cruzeiros por crônica.
3. Pelos jornais, as condições do *Estado* são as melhores (CANDIDO, 1956 *apud* LORENZOTTI, 2002, p. 54).

Segundo Lorenzotti (2002), Candido estabeleceu a seguinte tabela de valores para o suplemento do *Estado de S. Paulo*: o pagamento por artigo seria, na média, de Cr\$ 1.500,00, com o valor mínimo de Cr\$ 1.000,00 e o valor máximo de Cr\$ 2.000,00. O conto, o poema, o desenho e a fotografia teriam o mesmo valor: Cr\$ 2.000,00 cada. Por entrevista, o pagamento seria de Cr\$ 2.000,00 ao entrevistador e Cr\$ 1.500,00 ao entrevistado. Essa tabela foi concebida com esses preços porque Candido compreendia que a valorização dos colaboradores seria uma contribuição do novo projeto ao setor cultural do país e que essa prática se tornaria um marco nessa esfera: “este suplemento está chamado a desempenhar papel importante em nossa cultura, inaugurando uma fase de remuneração condigna do trabalho intelectual” (CANDIDO, 1956 *apud* LORENZOTTI, 2002, p. 60).

O pagamento efetuado pelos suplementos era muito importante para o sustento dos contistas e demais escritores. De acordo com Abreu,

o intelectual não podia viver da publicação de seus escritos. Nessa década, era comum o escritor, assim como o jornalista, ter uma “sinecura”, em geral um emprego público, que juntamente com a colaboração em dois ou três jornais garantia-lhes o sustento. Assim, os suplementos literários eram um meio importante de sobrevivência dos escritores (ABREU, 2008, p. 27).

Além disso, os suplementos foram uma das poucas fontes de renda possíveis para o trabalho literário durante a crise do mercado editorial no início da década de 1950. Para os autores estreantes, segundo matéria da *Folha da Manhã* publicada em 1950, eles eram a única fonte de faturamento com os escritos:

As páginas literárias dos jornais diários são a única maneira de um escritor estreante ganhar dinheiro com o que se escreve. As revistas literárias escasseiam, muitas delas levam anos sem aparecer. As revistas dos moços, quase sempre de vida efêmera, mesmo que cheguem a nível elevado, não conseguem pagar seus colaboradores. As casas editoras queixam-se de crise e não se arriscam a lançar um nome desconhecido. Só ficam mesmo os suplementos (*Folha da Manhã*, 01 de janeiro de 1950 *apud* ABREU, 2008, p. 25).

Além de os suplementos terem produzido uma compensação à crise enfrentada pelo mercado editorial do livro em termos de difusão e remuneração, eles também se estabeleceram, nos anos 50 e 60, como uma importante ferramenta de inserção de novos escritores no mercado, inclusive dando visibilidade para que eles chegassem às editoras. De acordo com Silviano Santiago, a colaboração para jornais era uma etapa obrigatória para que os escritores pudessem depois publicar seus livros:

Hoje, um escritor pode se lançar pelo livro; não precisa de passar antes pelo jornal para se fazer conhecido dos editores e do público. Até há bem pouco tempo era impensável que um grupo de intelectuais não encontrasse numa redação de jornal o período inicial da sua metamorfose em geração literária (SANTIAGO, 1993, p. 14).

Isso, evidentemente, beneficiou o conto e seus praticantes. Por exemplo, todas as narrativas de *Contos do imigrante* (1959), o primeiro livro de contos de Samuel Rawet e a primeira obra que lidou com a experiência da imigração judaica no Brasil com profundidade, foram publicadas em jornais antes de serem reunidas em livro. Tais publicações de Rawet nos suplementos, aliás, viabilizaram o projeto de edição da José Olympio. José J. Veiga, por sua vez, publicou originalmente os contos de *Os cavalinhos de Platiplanto* no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* em 1959 e os reuniu em livro no mesmo ano. *Novelas nada exemplares* (1959), a primeira publicação comercial de um livro de contos de Dalton Trevisan, também é produto de uma série de publicações nos jornais e em revistas. Lygia Fagundes Telles também publicou diversos contos em suplementos — sobretudo no suplemento do jornal *O Estado de S. Paulo* — que posteriormente foram incorporados a vários de seus livros. Esses são apenas alguns poucos exemplos que demonstram a importância dos suplementos para a afirmação do conto brasileiro, uma vez que muitos contistas que viriam a integrar o cânone receberam oportunidades no meio editorial por meio desse espaço oferecido pelos jornais.

4.6 Impactos da era JK e da ditadura civil-militar e a consolidação do conto nos anos 1970

Segundo Hallewell (2012), a situação do mercado editorial do livro no Brasil só começou a melhorar em 1956. A retomada do crescimento do livro não didático só aconteceu durante o governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) devido aos incentivos que ele ofereceu ao setor. Por exemplo, como demonstra Hallewell,

pode-se avaliar a extensão de seu envolvimento [com a indústria do livro não didático] pela mensagem que enviou ao Congresso em princípios de 1958, na qual afirmou que a produção de livros, um “indicador excelente” do progresso cultural do país, exigia do governo “a mais entusiasta ajuda e estímulo”. Tudo deveria ser e seria feito para suprir a crescente necessidade brasileira de livros. Os custos de papel e de impressão precisavam ser reduzidos, e a indústria editorial devia ter o mesmo acesso ao financiamento de que desfrutavam os demais setores da indústria (HALLEWELL, 2012, p. 585 — colchetes nossos).

Antes dessa mensagem, Kubitschek já havia autorizado a concessão de importação para o setor gráfico, que renovou seu maquinário ultrapassado. O resultado disso foi um crescimento

de 143,3% da indústria gráfica entre 1950 e 1960 (HALLEWELL, 2012). De acordo com o pesquisador, “a renovação e modernização do parque gráfico foi essencial para o aumento da capacidade da indústria editorial de então, permitindo também considerável progresso no que se refere ao aspecto material do livro brasileiro” (HALLEWELL, 2012, p. 585). Seu governo também estimulou o setor por meio de benefícios tributários, com a isenção de quase todos os impostos para o mercado livreiro e da indústria de papel para livros, com a exceção do imposto de renda (HALLEWELL, 2012).

Um exemplo do compromisso de Kubitschek com o setor foi a criação, em 1959, do Grupo Executivo da Indústria do Livro (GEIL), composto por representantes das editoras, livrarias, gráficas, da União Brasileira de Escritores e de alguns ministérios (Educação, Fazenda e Transportes). Sobre a atuação deste grupo, afirma Hallewell: “desempenhou um papel muito útil enquanto pôde influir na política do governo, até 1971, quando o governo Médici o integrou ao Instituto Nacional do Livro” (HALLEWELL, 2012, p. 586).

A política desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, que produziu um crescimento econômico anual entre 7% e 8%, aponta Hallewell (2012), favoreceu o campo editorial a ponto de a produção de livros triplicar entre 1955 e 1962. Esse crescimento econômico também beneficiou os jornais: com o fortalecimento do mercado interno, a imprensa escrita conseguiu ampliar seu faturamento com publicidade:

O crescimento do mercado interno e da indústria brasileira permitiu o desenvolvimento da publicidade e, com o aumento da publicidade, todos os órgãos de comunicação, de forma geral, aumentavam seus faturamentos. Mesmo com o desenvolvimento do rádio e com o aparecimento da televisão, a imprensa continuou a ser (até, pelo menos, o final dos anos 60) o veículo preferido dos anunciantes (RIBEIRO, 2000, p. 51).

Além disso, destaca Ribeiro (2000), muitas empresas do setor conseguiram modernizar suas gráficas por meio de uma política cambial específica para a importação de papel e de outros insumos para impressão. A desvalorização cambial no início dos anos 60 impactou as empresas do setor, “mas algumas ainda assim aumentariam as suas receitas, principalmente devido à publicidade, conseguindo não só enfrentar a crise, como sair dela fortalecidas” (RIBEIRO, 2000, p. 53).

A inflação gerou um aumento de custos para as editoras ainda durante o governo Kubitschek. Com Jânio Quadros e João Goulart, a situação se agravou: Hallewell (2012) demonstra que além do problema dos custos de produção das editoras, o poder de compra das classes médias, isto é, a maioria dos compradores de livros, diminuiu significativamente apesar

dos reajustes de salário implementados pelos governos. Isso, evidentemente, afetou o mercado dos livros.

Como demonstra Hallewell (2012), o aumento de custos na produção de livros se estendeu até pelo menos 1966, já sob a ditadura militar (1964-1985). Os resultados das políticas econômicas do regime militar e de seus estímulos ao mercado editorial dos livros e à indústria gráfica, como a isenção das taxas alfandegárias para importação de máquinas destinadas à produção de livros e os estímulos à produção nacional de papel, só foram sentidos pelo mercado editorial a partir de 1970. No entanto, mesmo em meio a tantas oscilações, “para a indústria e o comércio do livro, o resultado líquido das políticas do novo regime militar, no período de 1964-1973, foi uma notável expansão” (HALLEWELL, 2012, p. 629). O cenário de ascensão do setor durante a ditadura pode ser resumido pelo seguinte apontamento de Hallewell:

O crescimento realmente fenomenal do comércio livreiro foi conseguido apesar da política de repressão que, nas palavras de Ênio Silveira, ‘dispersou e destruiu o mercado de ciências sociais e de política’, e tornou arriscado, tanto financeira como pessoalmente, publicar qualquer coisa que pudesse ultrapassar os limites, aliás mal definidos, da tolerância oficial (HALLEWELL, 2012, p. 631).

O conto conseguiu superar esses limites mal definidos da censura dos governos militares e se tornou o gênero mais popular do país nos anos 70. Isso se deve, em parte, ao fato de os órgãos de censura terem concentrado o seu trabalho mais na imprensa do que nos livros. Um exemplo disso é o caso da revista *Status*⁴¹, que não pôde publicar os contos que ficaram em primeiro lugar nas edições de 1976 e 1978 do Concurso Nacional de Contos Eróticos, que tiveram como vencedores, respectivamente, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, com os contos “Mister Curitiba” e “O cobrador”. De acordo com Sandra Reimão,

o fato de os contos “Mister Curitiba” e “O cobrador” terem sido vetados pela censura para publicação em revista, mas não o terem sido para publicação em livro é um exemplo concreto de que a censura, durante a ditadura militar, teve atuações diferenciadas, não só nos diferentes períodos como também em relação aos diversos meios de comunicação. Os casos acima descritos exemplificam, nos meios impressos, como a atuação da censura foi mais rígida em relação a jornais e revistas do que em relação a livros (REIMÃO, 2008, p. 6).

Sobre esse assunto, Regina Dalcagstanè já havia verticalizado a análise no que diz respeito ao estado do conto nos anos 1970. Segundo a pesquisadora, considerando o prestígio

⁴¹ A revista *Status* foi lançada pela editora Três em 1974, circulou até 1987 e foi relançada em 2011.

que o gênero havia conquistado naquela década e a repressão dos órgãos de censura vigentes, não é de se estranhar que o espaço ocupado pelo conto

fosse utilizado por autores engajados, gente que acreditava poder denunciar os abusos do poder através da literatura. Sobretudo se lembrarmos que a imprensa estava sob rígido controle, mas que foram poucos, relativamente, os livros de ficção vetados ou recolhidos pela censura.

[...]

E o conto se prestava muito bem a essa tarefa. Breve, rápido de se escrever e se ler, ele transitava com facilidade pelo grande número de publicações que lhe abriam as portas, atingindo um público amplo e diversificado. Talvez também fosse o gênero mais adequado aos inúmeros jornalistas combativos e experientes que iam sendo expurgados das grandes redações (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 4-5).

A respeito desse contexto, de forte censura à imprensa combinada com a dinâmica da ficção publicada em livro durante a ditadura, é também relevante o apontamento feito por Luiz Ruffato:

a censura à grande imprensa e as restrições às liberdades individuais impostas pela ditadura militar tornavam os livros de ficção uma das poucas fontes confiáveis de informação sobre a realidade nacional — junto com os jornais alternativos, que também publicavam literatura” (RUFFATO, s/d).

Ainda que em pouco número, alguns livros de contos chegaram a ser recolhidos pela censura. Um dos poucos exemplos disso foi *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, lançado em 1975. Antes de sua proibição, como aponta Hallewell (2012), 30 mil exemplares do livro já haviam sido vendidos, o que demonstra como o gênero havia se consolidado no mercado editorial da época.

Voltando à revista *Status*: ainda em 1976, pouco tempo depois da primeira edição do concurso de contos eróticos, a revista publicou um volume especial voltado ao conto, intitulado *25 contos brasileiros*. Seu texto de apresentação flagra o amadurecimento e a consolidação do sistema literário em tempos de repressão política no país: “o leitor brasileiro — apesar da falta de tempo e do aumento do custo de vida — lê cada vez mais e melhor. E o escritor brasileiro — embora, como diz o poeta, ‘o pão seja pouco e a liberdade pequena’ — escreve cada vez mais e melhor” (MANSUR, 1976, p. 5). O texto também afirma que a literatura brasileira estava passando por um processo de “renascimento” e que a *Status* fazia parte dele. Isso seria poderia ser comprovado pelo sucesso da primeira edição do concurso de contos eróticos promovido pela revista, constatado com base no número expressivo de 2 mil trabalhos inscritos, e do êxito do volume especial *Vinte contos Latino-americanos*, publicado pouco tempo antes e que também contava com o trabalho de sete contistas brasileiros. O resultado positivo desses

trabalhos dedicados ao conto, que atestavam que o público leitor havia amadurecido e se qualificado, levaram a revista a produzir essa edição especial sobre o gênero, na qual ela afirma categoricamente que o Brasil é um “país que tem quase tantos contistas quanto leitores” (MANSUR, 1976, p. 5).

4.7 Revistas, concursos literários e antologias

A ênfase que a revista *Status* conferiu ao gênero não foi um fato isolado: com efeito, várias revistas se valeram do ápice do conto nos anos 70 e publicaram exemplares do gênero em suas páginas. Embora várias revistas de grande porte já publicassem contos há algumas décadas, como no caso da revista *O Cruzeiro* e *A Cigarra* (esta última existiu até 1975), parece-nos que os anos 70 propiciaram um terreno fértil para a difusão do gênero em revistas por três motivos principais: a) o amadurecimento do conto, que vinha sendo gestado desde o fim da Segunda Guerra Mundial e ganhou substância nos anos 50 com o *boom* dos suplementos literários e com o crescimento do mercado editorial do livro; b) o clima de repressão da ditadura civil-militar, que ao cercear os meios de comunicação e os artistas, fez com que os escritores ampliassem o uso da criação literária como forma de resistência; c) a proliferação de contistas e de contos, seja para publicação em suplementos, revistas, livros ou para submissão a concursos literários, e o seu prestígio junto ao público, o que nos faz crer que as revistas possam ter se apropriado do gênero devido ao seu sucesso comercial naquele período.

Antes de tratarmos da principal revista para o gênero conto que circulou especificamente nos anos 70, devemos tratar de uma publicação que revolucionou o setor das revistas culturais: a revista *Senhor*, fundada por Nahum Sirotsky⁴² em 1959. Com uma proposta editorial, uma diagramação e um padrão gráfico inovadores, essa revista foi fundamental para o conto tanto por difundi-lo quanto por contribuir com uma mudança do seu público-alvo, o que ampliou o número de leitores e impactou outras revistas que seriam lançadas posteriormente. A origem de alguns suplementos, aponta Abreu,

⁴² Nahum Benhamin Sirotsky (1925-2015) foi jornalista e diplomata. Destacou-se por ter criado a revista *Senhor* para a editora de livros Delta Larousse. Atuou em grandes jornais, como *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Zero Hora*. Foi diplomata nas embaixadas brasileiras em Washington (Estados Unidos) e Tel Aviv (Israel) e correspondente internacional de jornais brasileiros.

se encontra nas páginas e suplementos femininos, onde se misturavam receitas culinárias, moda, assuntos infantis e poesia, como é o caso do *Jornal do Brasil*, do *Diário de Notícias* e do *Diário Carioca*, entre outros. Os suplementos estavam voltados para a vida familiar; a mulher era ainda nessa década [1950] a grande consumidora da produção literária, de poesias, crônicas, romances. Muitos escritores tinham basicamente no público feminino os seus leitores, como Érico Veríssimo (ABREU, 2008, p. 21 — colchetes nossos).

O leitor-modelo da revista *Senhor*, no entanto, não era feminino: segundo Renata Gomes, “o leitor ideal da revista era o homem brasileiro morador de centros urbanos, com alto poder aquisitivo e intelectual” (GOMES, 2009, p. 264). Prossegue a estudiosa: “o nome da revista também selecionava por gênero seus leitores. Não que não houvesse leitoras da revista, muito pelo contrário, há ensaios em algumas edições destinadas exclusivamente às mulheres, porém a revista é dedicada aos interesses e questões masculinas” (GOMES, 2009, p. 264). É bem verdade que o conto já vinha sendo publicado em revistas de variedades de grande porte que também tinham leitores do público masculino, como *O Cruzeiro*, que “circulava em todas as classes sociais: tinha como público fiel mulheres e homens, idosos e adolescentes, moradores de grandes e de pequenas cidades” (BAPTISTA; ABREU, 2010, p. 9). No entanto, *Senhor* abriu espaço para o conto em periódicos voltados aos homens, experiência inovadora que seria posteriormente repetida pela revista *Status*, que também era destinada ao público masculino adulto.

A *Senhor*, que circulou até 1964 em sua primeira fase⁴³, também deu uma grande contribuição ao conto devido ao espaço que nela teve Clarice Lispector para publicar sua produção contística. Com dificuldades para lançar aquele que se tornaria um dos principais livros de contos da história da literatura brasileira — os originais ficaram emperrados durante quatro anos no Ministério da Educação, que iria editá-los e publicá-los em livro —, Lispector conseguiu publicar *Laços de família* em 1960 graças à divulgação propiciada pela revista, conforme atesta a própria nota da editora Francisco Alves na primeira edição da obra:

Cabe aqui registrar a importância do arranco cultural, de novo tipo, que a “Revista Senhor” deu à divulgação de Clarice Lispector como contista, publicando suas novas e dramáticas histórias com merecido destaque, assim criando uma camada de grande interesse para seu nome e para sua obra, interesse que acabou se refletindo no imediato aparecimento deste livro, o qual vem, sobremaneira, densificar o prestígio cultural da nossa linha editorial, aberta para todas as coordenadas do temperamento criador brasileiro (NOTA DA EDITORA, 1960).

⁴³ A revista *Senhor* foi publicada em três períodos: 1959-1964 (1ª fase); 1971-1972 (2ª fase); (1978-1988) (3ª fase). Entre 1978 e 1979, a revista foi publicada com o título *Senhor Vogue*; após o término da terceira a fase, a editora Três fundiu as revistas *Senhor* e *IstoÉ*, surgindo, assim, a *IstoÉ Senhor*.

Este exemplo ilustra, uma vez mais, a função do periódico como um meio muito comum para que os contistas conseguissem chegar às editoras para publicar seus livros. Como já demonstramos, essa prática era muito usual, mas se intensificou ainda mais da década de 1970 com o surgimento de revistas literárias que inseriram vários contistas no mercado dos livros, como a *Escrita*⁴⁴, lançada em 1975, e a *José — Literatura, Crítica & Arte*⁴⁵, lançada em 1976. Todas elas surgiram no período de abertura política, o que não quer dizer que não tenham sofrido os efeitos da censura e da repressão do governo militar.

A principal revista desse período vinculada ao conto, sem dúvida, foi *Ficção* (1976-1979), que surgiu neste contexto de repressão e de apogeu do gênero — aliás, essa combinação foi intrínseca, como demonstra Luiz Ruffato:

Em 1976, embora ainda em plena ditadura, a sociedade iniciava uma tímida, porém obstinada resistência, principalmente por meio de uma imprensa combativa (a chamada “imprensa nanica”) e da exposição corajosa dos meios artísticos. A literatura surge, assim, como uma poderosa arma de denúncia social — daí, a quantidade de jornais e revistas dedicados à divulgação do conto e da poesia aparecidos naquele momento (RUFFATO, s/d).

Em seus quatro anos de existência, *Ficção* produziu números expressivos: publicou mais de 400 autores, com uma tiragem de 15 mil exemplares desde o primeiro número. A efervescência do gênero naquele período ofereceu farto material para publicação: em depoimento a Luiz Ruffato, Salim Miguel⁴⁶, um dos editores da revista, relatou “o propósito de, durante os 12 primeiros números, um ano completo, não repetirmos autor, o que foi facilmente conseguido pois andávamos em plena inflação do conto em todo o País” (MIGUEL, s/d *apud* RUFFATO, s/d).

Ao longo de sua existência, a revista produziu uma radiografia do gênero, oferecendo uma amostragem de textos produzidos por contistas contemporâneos e por antigos autores: “A revista realizou um mapeamento do conto em todo o Brasil, e não apenas do conto contemporâneo. Publicou regionalistas como Hugo de Carvalho Ramos, clássicos como Machado de Assis e Lima Barreto, modernistas como Mário de Andrade, entre tantos”

⁴⁴ Criada e editada pelo jornalista e escritor Wladyr Náder (1938) e lançada pela editora Vertente, a revista *Escrita* circulou, entre longos hiatos, até 1988. Publicava artigos, entrevistas e textos literários diversos, incluindo contos e poemas. Promoveu também alguns concursos literários.

⁴⁵ Dirigida e editada pelo escritor Gastão de Holanda (1919-1997) e lançada pela editora Fontana, a revista *José — Literatura, Crítica & Arte* circulou até 1978. A revista privilegiava a publicação de estudos críticos e contemplava outras formas de arte para além da literatura, que não tinha o mesmo espaço que em outras revistas similares da época.

⁴⁶ Salim Miguel (1924-2016) foi um escritor, jornalista e crítico literário brasileiro nascido no Líbano. Notabilizou-se pela sua produção literária e por ter sido editor da revista *Ficção* e diretor da Universidade Federal de Santa Catarina e da Fundação de Cultura de Florianópolis.

(RUFFATO, s/d). Além disso, ela também colaborou com a solidificação da carreira de contistas consagrados e com o lançamento de novos praticantes do gênero: “Ao mesmo tempo em que ajudava a consolidar nomes como um Dalton Trevisan ou um Rubem Fonseca, publicava novos. Alguns já tinham livros ou contos publicados em revistas e outros fizeram sua estréia na *Ficção*” (RUFFATO, s/d).

A *Ficção* também se sobressaiu porque embora “não tenha tido problemas com a censura, não se furtou em tratar dos assuntos mais candentes do momento, sempre se posicionando a favor da liberdade de opinião e contra a ditadura militar, e pela profissionalização do escritor” (RUFFATO, s/d). Como exemplo desta última informação levantada por Ruffato, lembremos do apontamento de Alcmeno Bastos (2004) de que a revista prezava por uma política de valorização dos contistas, oferecendo aos autores uma remuneração pelo menos três vezes maior do que usualmente se pagava por cada conto publicado.

Outra atividade importante para o fomento do conto foram os concursos literários. As revistas *Ficção*, *Escrita* e *Status*, por exemplo, faziam concursos regulares nesse âmbito e, nos anos 1970, mesmo empresas de grande porte como Unibanco e Petrobrás passaram a fazer concursos de contos com premiações que ofereciam valores bastante significativos, o que demonstra o crescimento do gênero junto ao mercado. Um dos mais importantes concursos do gênero, sem dúvida, foi o I Concurso Nacional de Contos, realizado em Curitiba, com o patrocínio da Fundação Educacional do Estado do Paraná, em 1968. Os vencedores do concurso foram Dalton Trevisan, que ficou em primeiro lugar na principal categoria da premiação com três contos (“Trinta e sete noites de paixão”, “O esfolado vivo” e “O senhor meu marido”), e Samuel Rawet, que venceu a categoria de melhor livro de contos com *Os sete sonhos* (1967). Tamanho foi o impacto do concurso que a editora Bloch publicou, em 1968, uma antologia com os textos dos primeiros colocados da categoria principal — Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Jurandir Ferreira, Flávio José Cardozo, Ignácio de Loyola Brandão e Luiz Vilela —, sob o título *Os 18 melhores contos do Brasil*.

As antologias de contos, aliás, ocuparam um espaço relevante no mercado editorial dos livros. É bem verdade que isso também ocorreu por causa de brechas na Lei de Direitos Autorais então vigente — segundo Hallewell (2012), um número considerável de livros compostos pela reunião de textos literários curtos, sobretudo contos, foi publicado sem autorização dos detentores dos seus direitos autorais a partir da década de 1950 até haver uma modificação da legislação em 1973. Entretanto, as antologias também flagram o fortalecimento do gênero no mercado. Das inúmeras antologias de contos publicadas nas décadas de 1960 e 1970, como exemplo de sua proliferação, destacamos: a *Antologia do novo conto brasileiro* (1964),

organizada pelo escritor Esdras do Nascimento; os onze volumes de *Panorama do conto brasileiro* (Civilização Brasileira), publicados a partir de 1960; a já mencionada *Os 18 melhores contos do Brasil* (Edições Bloch, 1968); *Os melhores contos brasileiros de 1973* (1974) e *Os melhores contos brasileiros de 1974* (1975), da Editora Globo; *O conto brasileiro contemporâneo* (Cultrix, 1975), organizada por Alfredo Bosi; e *Histórias de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro* (Codecri, 1977). Das antologias escolares, que também se tornaram um filão comercial, destacamos a *Antologia escolar de contos brasileiros* (Ediouro, s/d;), organizada pelo jornalista e escritor Herberto Sales e com seleção dos professores Ivo Barbieri e Maria Mecler Kampell, e *O moderno conto brasileiro: antologia escolar* (Civilização Brasileira, 1978), organizada pelo contista João Antônio.

Os prefácios de tais antologias, de modo geral, ofereciam um panorama do estado do gênero no Brasil e destacavam o bom momento que ele atravessava no sistema literário brasileiro. Por exemplo, na apresentação de *Os 18 melhores contos do Brasil* (1968), Temístocles Linhares⁴⁷ afirma: “Nunca o conto brasileiro esteve tão bem representado, apesar de já ter dado Machado de Assis. Agora, porém, o número de contistas é maior, mais diversificado, mais expressivo da realidade brasileira, de seus problemas humanos e sociais” (LINHARES, 1968, p. 11-12). Por sua vez, no prefácio *O moderno conto brasileiro: antologia escolar* (1978), João Antônio destaca o papel do conto na ficção brasileira contemporânea:

Hoje talvez o conto no Brasil seja o gênero que melhor está cumprindo, dentro de seu modo de ser, um destino dentro da literatura de nossa ficção. Neste momento, sua explosão, efervescência e variedade desenvolvem um papel, provavelmente o mais completo, realizado por um gênero literário (ANTÔNIO, 1987, p. 7).

Destaque-se, porém, que nem todos os críticos viram esse crescimento das antologias de contos com entusiasmo: Wilson Martins, por exemplo, no célebre ensaio “O país dos contistas”, publicado em 1979 na revista *Veja*, afirma: “As antologias, tanto as coletivas quanto as individuais (que também abundam, para nada dizer de livros antigos que se apresentam com novos títulos), constituindo-se, por definição, de contos anteriormente publicados, são [...] um índice editorial, mais do que literário” (MARTINS, 1995, p. 89). Por mais que se possa fazer ressalvas quanto à extensão de sua crítica à superprodução de contos nos anos 70 e ao referencial teórico mobilizado em sua análise, Martins tem o mérito de entrever a crise que o

⁴⁷ Temístocles Linhares (1905-1993) foi crítico literário e professor. Atuou como docente na Universidade do Paraná (atual Universidade Federal do Paraná) e publicou textos de crítica literária em diversos jornais e revistas. De seus estudos críticos, destacamos *Introdução ao mundo do romance* (1953) e *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual* (1973).

gênero efetivamente enfrentaria na década seguinte.

A trajetória do mercado editorial no contexto da modernização do país foi crucial para o desenvolvimento do conto moderno brasileiro. Embora marcados por contradições e paradoxos, os processos de modernização do país, da imprensa e do mercado editorial favoreceram a consolidação do gênero no sistema literário brasileiro. Retornaremos a essas questões no último capítulo do presente trabalho, cotejando-as com o resultado das análises detalhadas do *corpus* que se encontram no próximo capítulo.

5 ANÁLISE DA REESCRITA DOS CONTOS DO *CORPUS*

Apresentamos, neste capítulo, uma análise pormenorizada do trabalho de reescrita do *corpus*. Dividimos os textos em tabelas para que a visualização das alterações realizadas na reescrita seja facilitada. A função de cada cor dos grifos que fizemos está indicada na tabela abaixo.

Legenda dos grifos	
Cor	Sentido
Turquesa	Substituição
Vermelho	Supressão
Verde	Acréscimo
Rosa	Troca de posição do excerto no texto, incluindo inversões
Amarelo	Falha tipográfica presente no original

Vamos, aqui, abordar contos de Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly e Clarice Lispector, importantes escritores do período estudado e que passaram a integrar o cânone da literatura brasileira.

5.1 Contos de Dalton Trevisan

5.1.1 De “As violetas” (1955) a “O último dos Duval” (1957)

O conto “As violetas” foi publicado em *O jornal* em 06 de março de 1955 e, depois, reescrito, foi publicado em 28 de abril de 1957 no Suplemento Literário do *Diário de Notícias* com o título de “O último dos Duval”. Passemos, agora, à análise comparativa das duas versões.

As violetas. <i>O jornal</i> , Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2.	O último dos Duval. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.
— UM moço em Curitiba devia se afogar... Bernardim puxou as pontas da gravata; era uma gravata borboleta, ele não era feliz. Olhou para todos os lados: não havia mar. — ... num copo de rum. Saía do emprego, reunia-se no café com os amigos. Tomava café, cobria a xicara de cigarros, desenhando no marmore da mesa trinta vezes o nome Bernardim. NAS filas de bonde os homens liam jornais. As folhas de plátanos caíam na calçada. De pernas cruzadas, com um cigarro entre os lábios, ele tinha no	— UM moço em Curitiba devia se afogar... Carlinhos puxou as pontas da gravata; era uma gravata borboleta, mas ele não era feliz. Olhou para todos os lados: não havia mar. — ... num copo de rum. Saía do emprego, reunia-se no café com os amigos. Ele cobria a xicara de cigarros, desenhando no mármore da mesa trinta vèzes o seu nome de guerra. De pernas cruzadas, um cigarro nos lábios, tinha no espelho um ar de Armando Duval. No meio da conversa dos amigos, ele disse:

espelho um ar de Armand Duval. Passaram as caixeirinhas na porta iluminada. No meio da conversa dos amigos, disse Bernardim: “Uma mulher é o que me falta para um moço como eu”. Os bondes corriam sobre os trilhos com um som de abelha — todas as caras na janela. Bernardim voltou para o seu quarto, um dois feijão com arroz, uma mulher como a dama das camélias, ele se lembrou, chutando uma pedra.	Uma mulher é o que falta a um moço como eu. Os bondes corriam sobre os trilhos com um som de abelha — tôdas as caras na janela. Carlinhos voltou para seu quarto, um, dois, feijão com arroz, uma mulher como a dama das camélias, êle se lembrou, chutando uma pedra.
--	---

Análise

O nome do protagonista é substituído por outro em que a forma diminutiva é mantida. A supressão de “tomava café” elimina a repetição do nome da bebida e de uma ação dramaticamente secundária na cena, pois cobrir a xícara de cigarros é a atividade mais relevante na caracterização do protagonista neste trecho. Além de evitar uma repetição, a substituição de “Bernardim” por “nome de guerra” realça o comportamento galanteador do protagonista. Em seguida, o apagamento de dados da descrição do espaço sugere o mesmo princípio de remover do texto parte dos elementos secundários, o que gera uma ênfase à figura do protagonista.

As violetas. <i>O jornal</i>, Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2.	O último dos Duval. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.
Era sabado o dia seguinte. Ele bebia cerveja aos sabados, nos bailes de varzea e, depois de bebado, dansava⁴⁸ com as negras, admirando os seus passos de tango no grande espelho do salão enfeitado de fitas verdes e amarelas. Foi num sabado — no dia 17 de abril de 1954, as sete e meia da noite — que Bernardim saiu de casa para um aniversário. No meio do caminho quis voltar e parou, com a perna no ar: nada para fazer no quarto. Anda, anda minha perna, três quatro feijão no prato. Engraxara o sapato, vestiu o terno azul, de gravatinha ele se viu, diante do espelho, o retrato de Armand Duval, era uma gravata de bolinhas azuis, aquilo sim era gravata. Foi para uma janela, vendo os pares bailando entre as cadeiras encostadas na parede. No seu oitavo cigarro olhou, na outra sala, a mocinha feia. Ela folheava o album de musicas sobre a mesa, ao lado do piano. BERNARDIM parou diante da moça e, com o cigarro na mão esquerda, perguntou se se aborrecia, como ele. Tremeu a mão da mocinha, que ela pôs sobre o coração. Ela riu-se, de boba, os dedos deixaram cair uma folha no tapete: era uma canção de Silvio Caldas. Bernardim entregou a canção com gestos de quem leva uma flor. A mocinha, quando ria, punha a mão na boca, os dedos tremiam como se quisessem não ter	Foi no dia 17 de abril de 1954, às sete e meia da noite, que Carlinhos saiu da pensão para um aniversário. No meio do caminho quis voltar e parou, com a perna no ar: nada para fazer no quarto. Anda, anda, minha perna, três, quatro, feijão no prato. Fumando a uma janela, êle via os pares dançando entre as cadeiras encostadas na parede. Na sua gravata de bolinhas azuis era o retrato de Armando Duval, aquilo sim era gravata. No oitavo cigarro, êle decidiu falar com a moça feia, sentada sôzinha na fila de cadeiras vazias. Tremeu a mão da mocinha, que ela pôs sobre o coração. Tinha um riso de boba e deixou cair uma folha no chão: uma canção de Silvio Caldas. Carlinhos entregou a canção com o gesto de quem dá uma flor. A mocinha, quando ria, punha a mão na boca, os dedos tremiam como se quisessem não ter mão. Deve sofrer do coração, coitada! pensou Carlinhos. Disse que ela devia tocar piano, com suas mãos pálidas. Êle, como um Duval, queria ser gentil. Ela disse que tinha muita vontade de aprender, a mãe não queria. Mas ela gostava de música. Podia ouvir música por uma noite inteira sem piscar. Carlinhos quis saber se ela preferia Silvio Caldas ou Orlando Silva. A mocinha olhou pela primeira vez nos seus olhos — os belos olhos dos Duval — e disse que do Orlando Silva. Carlinhos foi cruel: escolheu Silvio

⁴⁸ Até a Reforma Ortográfica de 1945, o verbo “dançar” era grafado com “s” — “dansar”. Essa grafia continuou sendo utilizada por alguns anos, então esse possível erro tipográfico talvez tenha sido causado por essa situação.

mão. Ela era uma violeta seca entre as flores dum livro. Bernardim perguntou se não se chamava Violeta. Ela disse que não. Deve sofrer do coração, coitada! pensou Bernardim. Disse que ela devia tocar piano, com seus dedos gentis. Ele, como um Duval, queria ser gentil. Ela disse que tinha muita vontade de aprender, a mãe não queria. Bernardim logo viu, pelo seu vestidinho azul, que o pai nunca teria dinheiro para comprar um piano. Mas ela gostava de musica. Oh! ela podia ouvir musica por toda uma noite inteira sem piscar. Bernardim quis saber se preferia Silvio Caldas ou Orlando Silva. Ela olhou pela primeira vez nos seus olhos — os olhos de A. Duval — e disse: do Orlando Silva. Bernardim foi mau: escolheu Silvio Caldas. Mentiu que tinha no quarto uma foto com dedicatória: do Silvio ao amigo velho. Daí chegou a aniversariante com dois pratinhos de bolo: ah! vocês estão aqui... “Vejo que gostou de Conegunda...” Ah, sua graça é Conegunda. Era mocinha tão delicada que tinha vergonha do nome. comeu um pedacinho do bolo de chocolate. “Por causa que...” disse, entre dois fôlegos... sofro de espinhas.

QUANDO partiu, ela ficou na janela e Bernardim se voltou, da esquina, para vê-la atirar um beijo na ponta dos dedos. Não riu, no seu papel de A. Duval, e da dama das camélias.

Caldas. Mentiu que tinha no quarto um retrato com dedicatória: «Do Silvio ao amigo velho».

A aniversariante chegou com dois pratinhos de bolo.

Vejo que gostou da Branca.

Ah, sua graça é Branca?

Ela beliscou um pedacinho do bolo de chocolate.

Por causa que disse, entre dois fôlegos — sofro de espinhas.

Ele não riu, no seu papel de Armando Duval, o da dama das camélias.

Análise

A supressão dos hábitos do protagonista aos sábados indica uma ênfase à ação principal do conto, como numa variação da ideia de Poe de que tudo o que não for primordial para a construção do efeito único do conto deve ser eliminado. O mesmo vale para as outras supressões de motivos acessórios (TOMACHEVSKI, 1976) nesse trecho, exceto os trechos em que a palavra “violeta” é mencionada. A eliminação dessa palavra, aqui e em suas demais ocorrências no conto, integra a troca da imagem da violeta como *leitmotiv* do conto pela relação intertextual com Armand Duval, do romance *A dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, que já estava presente nessa primeira versão do conto. Essa troca é ressaltada pela substituição do título do texto.

Note-se, também, a substituição do nome da personagem “Conegunda” por “Branca”. Além de ser um nome mais comum, “Branca” passa a ser também um atributo da personagem, o que é evidenciado pela substituição de “seus dedos gentis” por “suas mãos pálidas”. A palidez das mãos vincula-se à cor da pele da personagem e também pode ser compreendida, no contexto em que ela é mencionada, como um índice da fragilidade de sua saúde e, também, de sua virgindade. Das demais substituições, destaque-se a troca de “casa” por “pensão”, um índice sutil da situação financeira do protagonista.

As violetas. *O jornal*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2.

Encontrou-a na saída da missa das nove, no domingo. Ele fumava sob uma árvore, ao lado do portão. A luz da manhã era palida, no mesmo vestidinho azul. Bernardim calculou 23 anos, mas era engraçadinha. Vinha de braço dado com uma amiga e, quando o viu, se despediu da outra com um beijo em cada face. Tinha os cabelos amarelos, longos até os magros ombros. Chamou-a, por causa dos cabelos, de Godiva. Quem era Godiva, ela perguntou. Depois que contou, Bernardim pensou na sua nudez de menina. Miserável! ele se chamou.

Andaram muito, à entrada de uma ruazinha de barro ela estendeu a mão. Não fosse com ela até a porta de casa, o pai era muito exquisto. Tinha vergonha de sua casa pobre. Bernardim não insistiu. Alisou-lhe a mão e sentiu os dedos com calos, uns dedos furadinhos de agulhas. Não podia esquecer o seu papel, disse que era pena não ser moça para despedir-se dela, com um beijo. Conegunda pôs a mão na boca, a mão tremia, a boca se abria e fechava, sem ruído, que nem mastigando um pastel. Correu para casa, os cabelos batendo aos ombros.

A's terças e quintas, acompanhava-a nas aulas de corte e costura. Conegunda, ele e uma amiga. Bernardim saía do café e ia se postar na esquina, fumando. Lia a tabuleta:

ALTA ACADEMIA DE CORTE E COSTURA
Mmes. Josefa e Soledade.

Às nove da noite saíam apressadas, pela porta, as mocinhas de braço dado, cada uma com um pacote na mão. Uma noite, em despedida, ela tirou do seu pacote um cartão postal colorido: dois namorados se beijando sob um caramanchão de glicíneas e, nas costas, o seu nome e o dele, as linhas riscadas por uma agulha de crochê. No canto, como o seu beijo, uma violeta seca.

Aquela hora, os amigos se riam dele, no café, na esquina, soprando a fumaça. Bernardim se dizia: serei um Armand Duval? Até que uma noite a amiga não estava com ela. Doente, Conegunda explicou.

ELE lhe pegou na mão, que tremia. Ninguém na rua, as sombras dos plátanos sobre os muros. Pediu-lhe que parasse, tinha uma coisa muito importante para dizer. Ela disse que não, o pai ralharia se chegasse tarde. Bernardim, com as mãos no bolso, não a olhou mais. Daí ela parou, chorosa e perguntou porque estava zangado. Por nada, respondeu. Levou-a até a sombra dum plátano e beijou-a. Ela tinha os seus olhos abertos cheios de medo. Mandou que fechasse os olhos. Ela gemia, me acuda, minha mãe do céu. Bernardim dizia: benzinho, não tenha medo.

O último dos Duval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.

Acompanhava-a nas suas aulas de corte e costura. Branca, êle e uma amiga. Carlinhos saía do café e ia se postar na esquina, fumando. Lia a tabuleta: Alta Academia de Corte e Costura — Mmes. Josefa e Soledade.

Às nove da noite saíam apressadas as mocinhas cada uma com seu pacote no braço. Na entrada de uma ruazinha de barro, Branca lhe estendia a mão palida. Êle não fosse até a porta de casa, o pai era muito exquisto. Carlinhos sentia as pontas dos dedos furadinhos de agulha. Não podia esquecer o seu papel e jurou que estava louco por ela. Em despedida, Branca tirou do seu pacote um cartão colorido. Eram dois namorados se beijando sob um caramanchão de rosas. Seu nome e o dele bordados ali num canto.

Os amigos riam dele no café, passando o cartão de uma mão a outra. Então, Carlinhos fez um juramento terrível. Na esquina, soprando a fumaça, Carlinhos se dizia:

Serei um Armando Duval?

Até que uma noite Branca veio só. Ninguém na rua, a sombra das árvores na calçada. Êle tinha uma coisa muito importante para dizer-lhe. Branca fez que não, o pai ralharia se chegasse tarde. Carlinhos enfiou as mãos no bolso e não falou mais. Daí ela parou, quis saber porque estava zangado. «Por nada», êle respondeu. Levou-a à sombra duma árvore e beijou-a. Ela tinha os olhos cheios de medo. Mandou que ela fechasse os olhos. Branca gemia, Me acuda, minha mãe do céu. Carlinhos dizia: Benzinho, não tenha medo.

Análise

A primeira supressão desse trecho reitera o procedimento de eliminar episódios secundários em relação ao núcleo dramático central do texto. A narrativa torna-se mais econômica com o apagamento do episódio que contém uma referência à personagem histórica

inglesa Lady Godiva, que teria cavalgado nua pelas ruas de Coventry como forma de protesto. Note-se que alguns trechos significativos são selecionados desse episódio que ocorre após a missa e passam a integrar a cena em que Branca dá um cartão colorido a Carlinhos, o que gera a condensação de dois episódios em um só. Outras supressões, como as das expressões e termos “pela porta”, “de braço dado”, “chorosa”, “seus” e “abertos”, reiteram o trabalho de reescrita pautado pelo enxugamento do texto. O acréscimo da informação de que os amigos do protagonista riem dele enquanto passam de um para o outro o cartão que ele ganhara torna o presente recebido mais funcional na narrativa, modificando o seu estatuto de elemento acessório, além de tornar mais clara e coerente a razão que motiva a zombaria dos amigos no episódio.

As violetas. *O jornal*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2.

Escutou passos na calçada, ergueu o pacote caído no chão, foram andando. Na sombra de outra árvore encostou-a na parede. Ela, de olhos fechados, gemendo pela boca aberta. De repente, abriu num choro, Bernardim sentiu o próprio rosto molhado pelas lágrimas dela. Era um choro quieto como um rato roendo dentro do corpo. Não chore, sua boba! ele ralhou, sem tirar as mãos. Ela abria os olhos, as lágrimas corriam sob as pálpebras fechadas. Ele tirou as mãos deu-lhe o lenço para enxugar os olhos. Não chore, bobinha, dizia, com a voz rouca. Ela chorava, com as mãos no rosto. Bernardim acendeu um cigarro. Voltaram em silêncio, despediu-se na esquina e, quando lhe deu as costas, ouviu os pés que corriam para longe dele.

De noite, Bernardim acordou, de olhos abertos no escuro. Há muito tempo estava, de olhos abertos, na escuridão do quarto, ouvia o choro de Conegunda ao lado da cama. Acendeu a luz, não a viu. Tinha vergonha, miserável! Ele disse, em voz alta. Viu-a, ao pé da cama, de vestido azul, folheando uma canção de Silvio Caldas. Com um tremor nas mãos, Bernardim soube que a amava.

Desenhou o nome de Conegunda em todas as mesas do café a mãe o achou magro. Bernardim devia ir ao médico, disse ela. Não chateia, mãe! pediu, sentindo-se infeliz. Não ia ao café para fugir dos amigos. Sabiam de tudo: o aniversário, a violeta seca, o papel de Armand... Bernardim bebeu rum para não chorar.

Foi esperá-la, na esquina. Fumava com as mãos tremulas. Que bobagem, pensou, um homem na minha idade. Quando as moças saíam, rindo-se, ele escondeu o rosto no lenço. Não viu Conegunda. Andou atrás das moças, nenhuma era ela. Correu pela rua de barro, não

O último dos Duval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.

Ele escutou passos na rua, ergueu o pacote caído no chão, foram andando. À sombra de outra árvore encostou-a na parede. Branca abriu num choro, ele sentiu o próprio rosto molhado pelas lágrimas dela. «Não chore, sua boba». — ele ralhou, sem tirar a mão. Branca não abria os olhos, as lágrimas escorriam sob as pálpebras fechadas. Era um choro quieto como um rato roendo dentro do corpo. Até que ele tirou a mão, deu-lhe o lenço para enxugar o rosto. «Não chore, bobinha», ele disse, com a voz rouca. Branca chorava, as mãos no rosto.

De noite, Carlinhos acordou, de olhos arregalados no escuro. Ouvia o choro de Branca ao lado da cama. Acendeu a luz, não era ninguém. Miserável! ele se chamou. Vira-a ao pé da cama, de vestidinho azul, folheando uma canção de Silvio Caldas. Com uma ruindade por dentro ele soube que a amava.

Foi esperá-la na esquina. Fumava com as mãos trêmulas. Que bobagem, pensou, um homem na minha idade. Quando as mocinhas saíram não viu Branca. Seguiu atrás delas, nenhuma era Branca. Correu pela rua de barro, não achou Branca.

Branca estava doente, ele soube pela amiga, dias depois. Ela sofria do coração, disse a mãe e foi-se, com outra, as duas rindo-se dêle. Carlinhos voltou para a pensão, o remorso como uma gravatinha no pescoço. Fechou-se no quarto e ficou, muito tempo, a cabeça entre as mãos. Não podia ouvir a voz de Orlando Silva sem que lhe doesse o peito: uns dedos brancos, as pontas furadinhas de agulha... Doente, quem sabe à morte.

Desenhou o nome de Branca em tôdas as mesas do café. A mãe o achou mais magro. Ele devia ir ao médico. «Não chateia, mãe» — ele resmungava — «porque todas as mães são chatas?».

achou Conegunda. Sentou-se numa pedra e, com as mãos na cabeça, chorou. BERNARDIM, na terça-feira, soube pela amiga Conegunda estava doente, de cama. Ela sofria do coração, tinha uma saúde delicada, disse a moça e foi-se, com outra, as duas rindo-se dele. Bernardim voltou para casa, o remorso como uma gravatinha no pescoço. Fechou-se no quarto e ficou, muito tempo, a cabeça entre as mãos. Não podia ouvir a voz de Orlando Silva sem que lhe doesse o peito: uns dedos magros, umas unhas roxas, as pontas furadinhas de agulha... Doente, quem sabe á morte. A amiga nunca lhe trouxe um cartão com uma violeta seca no canto. Esperou outras noites, na porta da academia, com os olhos vermelhos de tanto ler os nomes de Josefa e Soledade. As moças saem, cada uma com seu pacote, rindo-se e riem-se dele também.	Não foi mais ao café, os amigos sabiam de tudo: o papel de Armando Duval... Carlinhos bebeu rum pela primeira vez. Esperou outras noites, na porta da academia, os olhos vermelhos de tanto ler os nomes de Josefa e Soledade. As moças saem, cada uma com seu pacote, rindo-se e riem-se dele também. A amiga nunca lhe trouxe um cartão de Branca, o seu nome bordado ao canto.
Análise O acréscimo do pronome “êle” torna mais claro qual das personagens escuta passos na rua e ergue o pacote. As substituições do pronome “ela” por “Branca” conferem ênfase à personagem feminina no episódio. Das supressões, destaque-se as eliminações de “Bernardim acendeu um cigarro [...] corriam para longe dele”, que faz com que o episódio do beijo seja encerrado num momento de maior intensidade dramática, e de “Há muito tempo estava, de olhos abertos, na escuridão do tempo”. Este último excerto, que cumpria a função de intensificar o conflito do protagonista ao reiterar a duração da ação, é substituído pela intensificação mais econômica que a substituição da palavra “abertos” por “arregalados” produz. Outras supressões, como a de “como”, reiteram traços estéticos da reescrita de Trevisan, na qual se verifica, segundo Rosse Marye Bernardi (1983), com certa frequência, a eliminação de preposições após vírgulas. As eliminações do termo “violeta seca” reiteram a já mencionada mudança de <i>leitmotiv</i> do conto.	

As violetas. <i>O jornal</i>, Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2. Bernardim fuma sob os plátanos, cambaleando na rua escura. Os cachorros latem para ele, parado diante das casas de madeira, com pés de couve na frente. Não sabe qual é a casa, assobia debaixo das janelas uma valsa de Orlando Silva. Só lhe responde o apito dos guardas noturnos ou o canto dos sapos nas noites de chuva. HÁ dois meses que, de noite, ele vai, o ultimo dos Duval, assobiar nas janelas, como um grilo entre as couves. O guarda noturno da rua, quando ele passa, lhe diz boa noite. Na rua correu atrás de duas moças que tinham cabelos amarelos. Ele até cortou o bigodinho! Se chove, pensa em Conegunda de chinelinha e quimono azul, na porta de uma casa de madeira. Não	O último dos Duval. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4. Carlinhos fuma sob as árvores, cambaleando na rua de barro. Os cachorros latem para êle, parado diante das casas de madeira, com pés de couve na entrada. Não sabe qual é a casa de Branca, assobia debaixo das janelas uma valsa do Orlando Silva. Só lhe responde o apito dos guardas noturnos ou o canto dos sapos nas noites de chuva. Há dois meses que, de noi- (Conclui na 4.ª página) te, êle vai, o último dos Duval, assobiar sob as janelas, como um grilo entre as côuves. O guarda noturno da rua, quando êle passa, lhe diz boa noite.
--	---

tira mais a gravata de bolinhas azuis e, sem saber se Conegunda morreu, voltou ao café. Se os amigos lhe perguntam como vai de amores ele responde que, em Curitiba, a primeira coisa que um moço deve fazer é se afogar num copo de rum. Logo vai para casa, assobiando debaixo das janelas uma valsinha de Orlando Silva.	Quando chove, pensa em Branca de chinelinho e quimono azul, sorrindo para ele em tôdas as janelas. A gravata que sempre usa é a de bolinhas azuis e, sem saber se Branca morreu, volta ao café. Se um amigo lhe pergunta como vai de amores responde que, em Curitiba, a primeira coisa que um moço deve fazer é se afogar num copo de rum. Logo vai para casa, assobiando sob as janelas uma valsinha do Orlando Silva.
Análise	
A substituição de “plátanos” por “árvores” é repetida, o que mantém um único padrão de referência às árvores ao longo do conto. Além disso, essa substituição universaliza a referência e, por extensão, universaliza a história narrada no conto — Dalton Trevisan usa desse tipo de procedimento para ampliar o campo de interesse (TOMACHEVSKI, 1976) de seus contos. A troca de “escura” por “barro” intensifica a caracterização da pobreza do local. A informação sobre a classe social de Branca/Conegunda é apresentada de modo mais claro na primeira versão do conto no trecho eliminado na reescrita em que o protagonista nota, pelo vestido, que o pai da moça “nunca teria dinheiro para comprar um piano”. A substituição da caracterização da rua, portanto, compensa sutilmente essa supressão. Quanto aos acréscimos, “de Branca” torna mais clara a frase na qual foi inserida e “sorrindo para ele” aumenta o drama instaurado no pensamento do protagonista. A supressão de “Na rua correu atrás de duas moças que tinham cabelos amarelos” é coerente com a supressão do trecho em que o protagonista chama Conegunda de Godiva, pois nele aparece a informação de que a personagem tinha cabelo amarelo.	

5.1.2 De “O último dos Duval” (1957) a “Valsa de esquina” (1959)

Em 1959, Dalton Trevisan publica uma nova versão do conto. Desta vez em seu livro de estreia: *Novelas nada exemplares*, publicado pela editora José Olympio. Vejamos as duas versões.

O último dos Duval. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.	Valsa de esquina. In: <i>Novelas nada exemplares</i>. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 67-70.
— UM moço em Curitiba devia se afogar... Carlinhos puxou as pontas da gravata; era uma gravata borboleta, mas ele não era feliz. Olhou para todos os lados: não havia mar. — ... num copo de rum. Saía do emprego, reunia-se no café com os amigos. Ele cobria a xícara de cigarros, desenhando no mármore da mesa trinta vezes o seu nome de guerra. De pernas cruzadas, um cigarro nos lábios, tinha no	— UM MÔÇO EM CURITIBA devia se afogar... Carlinhos puxou as pontas da gravata uma gravata de bolinhas azuis, mas não era feliz. Olhou de todos os lados: não havia mar. — ... num copo cheio de ruim. Saía do emprêgo, reunia-se no café com os amigos. Ele cobria a xícara de cigarros, desenhando no mármore da mesa trinta vezes o seu nome de guerra. No meio da conversa, ele disse:

espelho um ar de Armando Duval. No meio da conversa dos amigos, êle disse: — Uma mulher é o que falta a um moço como eu. Os bondes corriam sobre os trilhos com um som de abelha — tôdas as caras na janela. Carlinhos voltou para seu quarto, um, dois, feijão com arroz, uma mulher como a dama das camélias, êle se lembrou, chutando uma pedra.	— Uma mulher é o que falta a um môço como eu. Os bondes corriam sôbre os trilhos com um som de abelha — tôdas as caras na janela. Voltou para o quarto, um, dois, feijão com arroz, uma mulher como a dama das camélias, êle se lembrou, chutando uma pedra.
--	--

Análise

As substituições do ponto e vírgula e de “era” pelo travessão e a supressão de “êle” e “dos amigos” geram uma redução da extensão do texto. Verifica-se, também, uma substituição de um pronome possessivo por um artigo (“seu” por “o”), um procedimento comum na reescrita de Trevisan, que também torna o texto mais enxuto. A outra supressão realizada nesse trecho, além de gerar uma economia de meios, integra uma mudança da estrutura temática da narrativa: a versão publicada em livro elimina todas as referências que comparam o protagonista Carlinhos a Armando Duval, de *A dama das camélias* — o que concorre para uma autonomização do conto de Trevisan em relação ao romance de Alexandre Dumas. Tal como acontecera na primeira reescrita, uma série de supressões conferem a base para a alteração do título, que passa a enfocar a valsa que Carlinhos assobinha no final do conto para procurar por Branca.

O último dos Duval. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4. Foi no dia 17 de abril de 1954, às sete e meia da noite, que Carlinhos saiu da pensão para um aniversário. No meio do caminho quis voltar e parou, com a perna no ar: nada para fazer no quarto. Anda, anda, minha perna, três, quatro, feijão no prato. Fumando a uma janela, êle via os pares dançando entre as cadeiras encostadas na parede. Na sua gravata de bolinhas azuis era o retrato de Armando Duval, aquilo sim era gravata. No oitavo cigarro, êle decidiu falar com a môça feia, sentada sôzinha na fila de cadeiras vazias. Tremeu a mão da mocinha, que ela pôs sôbre o coração. Tinha um riso de boba e deixou cair uma folha no chão: uma canção de Silvio Caldas. Carlinhos entregou a canção com o gesto de quem dá uma flôr. A mocinha, quando ria, punha a mão na boca, os dedos tremiam como se quisessem não ter mão. Deve sofrer do coração, coitada! pensou Carlinhos. Disse que ela devia tocar piano, com suas mãos pálidas. Ele, como um Duval, queria ser gentil. Ela disse que tinha muita vontade de aprender, a mãe não queria. Mas ela gostava de música. Podia ouvir música por uma noite inteira sem piscar. Carlinhos quis saber se ela preferia Silvio Caldas ou Orlando Silva. A mocinha olhou pela primeira vez nos seus olhos — os	Valsa de esquina. In: <i>Novelas nada exemplares</i>. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 67-70. Foi no dia 17 de abril de 1954, às sete e meia da noite, Carlinhos saiu da pensão para ir a um aniversário. No caminho quis voltar e parou, com a perna no ar: nada a fazer no quarto. Anda, anda, minha perna, três, quatro, feijão no prato. Fumava uma janela, via os pares dançando entre as cadeiras encostadas na parede e, por vêzes, repuxava as pontas da gravata de bolinhas azuis. Aquilo sim era uma gravata. No oitavo cigarro, decidiu falar com a môça feia, sentada sôzinha na fila de cadeiras vazias. Ela deixou cair uma folha no chão: uma canção de Silvio Caldas. Carlinhos entregou a canção com o gesto de quem dava uma flor. Deve sofrer do coração, coitada! pensou Carlinhos. Disse que ela devia tocar piano, com mãos tão pálidas. Ela disse que tinha vontade de aprender, o pai não queria. Oh, era doente por música. Êle quis saber se preferia Silvio Caldas ou Orlando Silva. A mocinha olhou pela primeira vez nos seus olhos — os belos olhos de Carlinhos — e disse que do Orlando Silva. Êle foi cruel: escolheu Silvio Caldas. Mentiu ter no quarto um retrato com dedicatória: “Do Sílvia ao amigo velho”. A aniversariante chegou com dois pratinhos de bôlo.
--	--

belos olhos dos Duval — e disse que do Orlando Silva. Carlinhos foi cruel: escolheu Silvio Caldas. Mentiu que tinha no quarto um retrato com dedicatória: «Do Silvio ao amigo velho». A aniversariante chegou com dois pratinhos de bolo. — Vejo que gostou da Branca. — Ah, sua graça é Branca? Ela beliscou um pedacinho do bolo de chocolate. — Por causa que — disse, entre dois fôlegos — sofro de espinhas. Ele não riu, no seu papel de Armando Duval, o da dama das camélias.	— Vejo que gostou da Branca. — Ah, sua graça é Branca?
--	---

Análise

Procedimento comum na reescrita de Trevisan, supressões de conjunções, advérbios e pronomes, como “que”, “meio do”, “êle”, “ela” e “muita”, tornam, segundo Rosse Marye Bernardi (1983), o texto mais conciso. Mesmo substituições geram, por vezes, uma redução, como no caso da troca de “para” por “a”. A substituição de “mãe” por “pai” antecipa o traço de dureza da personalidade do pai de Branca no trecho em que ela sugere a Carlinhos que ele não fosse até a casa dela pelo fato de o pai dela ser “esquisito”. Há também uma alteração significativa que gera condensação: o contista reduz o trecho “Mas ela gostava de música. Podia ouvir música por uma noite inteira sem piscar” por meio: a) da eliminação do pronome “ela”; b) da substituição da conjunção adversativa “mas” pela interjeição “oh”, o que gera uma ênfase; c) por meio da troca de “gostava de” por “era doente por”, que produz uma hipérbole que substitui a mesma figura de linguagem presente em “ouvir música por uma noite inteira sem piscar”. Com a manutenção de um efeito similar por meio da hipérbole na forma reduzida, a frase mais longa perde o seu caráter funcional e é suprimida. O procedimento de condensar figuras é típico na reescrita de Trevisan: se uma figura tem maior poder de síntese, ele a adota e elimina a frase que enuncia a mesma ideia. Daí a sua tendência para, como disse em entrevista ao jornalista Mussa José de Assis em 1972, percorrer o caminho do conto do para o soneto e deste último para o haicai. Ou seja: há uma tendência para operar por figuras cuja concisão abarca o que seria dito por muitas palavras numa frase ou oração.

São eliminadas outras descrições da personagem Branca que revelam certa fragilidade física (a tremedeira da mão e dos dedos; a frase entre dois fôlegos) que combina com o traço de delicadeza de sua personalidade. Há outras referências a Armando Duval que são também suprimidas, sendo que um dos episódios no qual uma delas estava inserida é reorganizado com a permanência da imagem da gravata: a reescrita remove a comparação de Carlinhos de gravata a Armando Duval e insere o ato de o protagonista repuxar a peça, o que pode ser lido

como um índice sutil de sua vaidade.

Destaque-se que a última supressão, além de eliminar mais uma comparação a Armando Duval, torna elíptico o desdobramento do contato entre as personagens durante a festa. Considerando a primeira versão do conto (de 1955), verifica-se uma espécie de gradação regressiva da ação, o que gera elipse no trabalho de reescrita do final desse trecho. Na primeira reescrita do texto, o protagonista não ri do beijo atirado na ponta dos dedos por Conegunda (“QUANDO partiu, ela ficou na janela e Bernardim se voltou, da esquina, para vê-la atirar um beijo na ponta dos dedos”). Com a supressão desse trecho, o evento do qual ele não ri é a frase dita entre dois fôlegos. Por fim, na reescrita da versão publicada em livro, todo esse trecho é removido, gerando uma espécie de elipse funcional: se não há mais referência a Armando Duval no conto, não haveria motivo para a permanência da informação de que o protagonista não ri de algo por estar desempenhando o papel de Duval.

O último dos Duval. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.	Valsa de esquina. In: <i>Novelas nada exemplares</i>. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 67-70.
Acompanhava-a nas suas aulas de corte e costura. Branca, êle e uma amiga. Carlinhos saía do café e ia se postar na esquina, fumando. Lia a tabuleta: «Alta Academia de Corte e Costura — Mmes. Josefa e Soledade». Às nove da noite saíam apressadas as mocinhas cada uma com seu pacote no braço. Na entrada de uma ruazinha de barro, Branca lhe estendia a mão pálida. Êle não fosse até a porta de casa, o pai era muito esquisito. Carlinhos sentia as pontas dos dedos furadinhos de agulha. Não podia esquecer o seu papel e jurou que estava louco por ela. Em despedida, Branca tirou do seu pacote um cartão colorido. Eram dois namorados se beijando sob um caramanchão de rosas. Seu nome e o dele bordados ali num canto. Os amigos riam dele no café, passando o cartão de uma mão a outra. Então, Carlinhos fêz um juramento terrível. Na esquina, soprando a fumaça, Carlinhos se dizia: — Serei um Armando Duval?	Acompanhou-a à saída das aulas de corte e costura. Vinha do café, esperava-a na esquina, fumando. Lia a tabuleta: “Alta Academia de Corte e Costura — Mmes Josefa e Soledade”. Às nove da noite surgiam apressadas as mocinhas, cada uma com seu pacote no braço. Na entrada de uma rua de barro, Branca estendia-lhe a mão pálida. Êle não fôsse até a porta, o pai era muito esquisito. Carlinhos sentindo as pontas dos dedos furadinhos de agulha mentiu que estava louco por ela. Em despedida, Branca deixou-lhe um cartão colorido — dois namorados se beijando sob caramanchão de rosas. Seu nome e o dele bordados ali num canto. Os amigos riram-se dêle no café, passando o cartão de um para o outro. Carlinhos fêz então um juramento terrível: ela seria sua.

Análise

A supressão de “Branca, êle e uma amiga” elimina palavras e reduz o corpo do texto. Outras supressões e substituições também geram condensação, como o apagamento de “de casa”, “um” e a substituição de “tirou” por “deu-lhe” combinado com a supressão de “do seu pacote”. Vale o mesmo para a passagem de “uma mão para a outra” para “de um para o outro”. O acréscimo de “ela seria sua” dá mais clareza a uma informação que não estava evidente nas versões anteriores e também se constitui como um arremate mais contundente

para o episódio que se passa no café, uma vez que a referência a Armando Duval que fechava o episódio foi removida.

Note-se que as referências ao romance *A dama das camélias* funcionam, na primeira versão, como alusão sutil (e paródica) ao jogo erótico de sedução estabelecido entre Bernardim/Carlinhos e Conegunda/Branca. Da publicação em jornal (1957) para a publicação em livro (1959), Trevisan elimina o intertexto que traduzia o jogo erótico via alusão e paródia, para explicitar com maior veemência o desejo erótico (e as intenções) de Carlinhos.

O último dos Duval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.

Até que uma noite Branca veio só. Ninguém na rua, a sombra das árvores na calçada. Êle tinha uma coisa muito importante para dizer-lhe. Branca fez que não, o pai ralharia se chegasse tarde. Carlinhos enfiou as mãos no bolso e não falou mais. Daí ela parou, quis saber porque estava zangado. «Por nada», êle respondeu. Levou-a à sombra duma árvore e beijou-a. Ela tinha os olhos cheios de medo. Mandou que ela fechasse os olhos. Branca gemia. «Me acuda, minha mãe do céu». Carlinhos dizia: «Benzinho, não tenha medo».

Êle escutou passos na rua, ergueu o pacote caído no chão, foram andando. À sombra de outra árvore encostou-a na parede. Branca abriu num choro, êle sentiu o próprio rosto molhado pelas lágrimas dela. «Não chore, sua boba». — êle ralhou, sem tirar a mão. Branca não abria os olhos, as lágrimas escorriam sob as pálpebras fechadas. Era um choro quieto como um rato roendo dentro do corpo. Até que êle tirou a mão, deu-lhe o lenço para enxugar o rosto. «Não chore, bobinha», êle disse, com a voz rouca. Branca chorava as mãos no rosto.

De noite, Carlinhos acordou, de olhos arregalados no escuro. Ouvia o choro de Branca ao lado da cama. Acendeu a luz, não era ninguém. Miserável! êle se chamou. Vira-a ao pé da cama, de vestidinho azul, folheando uma canção de Silvio Caldas. Com uma ruindade por dentro êle soube que a amava.

Foi esperá-la na esquina. Fumava com as mãos trêmulas. Que bobagem, pensou, um homem na minha idade. Quando as mocinhas saíram não viu Branca. Seguiu atrás delas, nenhuma era Branca. Correu pela rua de barro, não achou Branca.

Branca estava doente, êle soube pela amiga, dias depois. Ela sofria do coração, disse a môça e foi-se, com outra, as duas rindo-se dêle. Carlinhos voltou para a pensão, o remorso como uma gravatinha no pescoço. Fechou-se no quarto e ficou, muito tempo, a cabeça entre as mãos. Não podia ouvir a voz de Orlando Silva

Valsa de esquina. In: *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 67-70.

Aquela noite Branca veio só. Ninguém na rua, a sombra das árvores na calçada. Êle tinha uma coisa muito importante para dizer-lhe. Branca pediu que não, a mãe ralharia se chegasse tarde. Carlinhos enterrou as mãos no bolso, não falou mais. Daí ela parou, quis saber por que estava zangado. «Por nada», êle respondeu. Levou-a à sombra duma árvore e beijou-a, tinha os olhos cheios de medo.

Escutou passos, ergueu o pacote caído no chão. Foram andando. À sombra de outra árvore, encostou-a na parede. Branca abriu num choro, êle sentiu o rosto molhado pelas lágrimas dela. “Não chore, sua boba”. — êle ralhou, sem tirar a mão. Branca não abria os olhos, as lágrimas escorriam sob as pálpebras fechadas. “Não chore, bobinha”, êle disse, com a voz rouca, dando-lhe o lenço para enxugar o rosto.

Carlinhos acordou, de noite, os olhos arregalados no escuro. Ouvia o choro de Branca ao lado da cama. Acendeu a luz, ninguém. Miserável! êle se chamou. Vira-a ao pé da cama, folheando a canção de Silvio Caldas. Com uma ruindade por dentro soube que a amava.

Foi esperá-la na esquina. Fumava com as mãos trêmulas. Que bobagem, pensou, um homem na minha idade. As mocinhas saíram, não viu Branca. Seguiu-as e nem uma era ela.

Êle se informou, na noite seguinte, com uma colega dela: Branca estava doente. Sofria do coração, a pobrezinha, disse a môça e foi-se, com outra, as duas rindo-se dêle. Carlinhos voltou para o quarto, o remorso como uma gravatinha no pescoço. Não podia ouvir a voz de Orlando Silva, sem que lhe doesse o peito: uns dedos furadinhos de agulha... Doente, quem sabe à morte.

De noite escreveu com giz o nome de Branca em tôdas as portas daquela rua. Não voltou ao café (os amigos lembravam-se do juramento) e bebeu rum pela primeira vez. Esperou outras noites, na porta da Academia, os olhos vermelhos de tanto soletrar Josefa

sem que lhe doesse o peito: uns dêdos brancos, as pontas furadinhas de agulha... Doente, quem sabe à morte. Desenhou o nome de Branca em tôdas as mesas do café. A mãe o achou mais magro, êle devia ir ao médico. «Não chateia, mãe» — êle resmungava — «porque todas as mães são chatas?» Não foi mais ao café, os amigos sabiam de tudo: o papel de Armando Duval... Carlinhos bebeu rum pela primeira vez. Esperou outras noites, na porta da academia, os olhos vermelhos de tanto ler os nomes de Josefa e Soledade. As môças saem, cada uma com seu pacote, rindo-se e riem-se dele também. A amiga nunca lhe trouxe um cartão de Branca, o seu nome bordado ao canto.	e Soledade. As môças saem, cada uma com seu pacote, rindo-se e riem-se dêle também.
---	--

Análise

A substituição de “Até que uma noite” por “Aquela noite” não é necessariamente uma redução no arco temporal da narrativa como se o contista pretendesse, na reescrita, enquadrar a ação num único dia, como defendia Brander Matthews (1901), até porque essa alteração não mudaria o fato de toda a ação do conto perpassar um período mais longo — como fica evidente no desfecho do texto, a ação final é feita rotineiramente por meses até o presente da enunciação do narrador. Trata-se, mais propriamente, de uma redução do tempo entre o juramento do protagonista e o clímax da narrativa — procedimento, este, que torna mais verossímil o comportamento obstinado de Carlinhos logo na primeira oportunidade que ele tem de falar com Branca. Essas alterações na reescrita, ainda que mínimas, aprimoram o encadeamento dos episódios, tornando-os mais funcionalmente conectados.

Algumas supressões, como as de “ela”, “êle”, “na rua”, “próprio”, “não era”, entre outras, condensam as frases — dessas alterações, destacamos a eliminação de “êle” antes de “escutou passos”, retomando a elipse do pronome da primeira versão do conto, o que revela uma ênfase à condensação em quase todas as oportunidades em nível oracional. Há algumas supressões de expressões e de frases inteiras que reduzem o número de imagens e ações, como “Era um choro quieto como um rato roendo dentro do corpo. Até que êle tirou a mão”, “de vestidinho azul”, “Correu pela rua de barro, não achou Branca”. Note-se que essas informações não permanecem nem como elementos subtendidos, isto é, são eliminadas do texto completamente. No caso da supressão de “Mandou que ela fechasse os olhos [...] tinha os olhos cheios de medo”, o desfecho do parágrafo passa a ser o momento de maior intensidade dramática da cena — o beijo e a expressão de medo da personagem. Com isso, a ação é condensada no que ela tem de essencial, procedimento, este, que é construído a partir da seleção de elementos cuja potência de significação é grande.

Verificam-se também substituições que dão maior precisão e força expressiva ao

texto, como: a) a troca de “fêz” por “pediu”, que muda o foco no traço da personalidade de Branca (o verbo original enfatiza a timidez da personagem, enquanto o segundo realça a sua delicadeza); b) a substituição de “enfio” por “enterrou”, uma substituição que intensifica a expressão da emoção do protagonista no seu gesto; c) a troca de “ler” por “soletrar”, que enfatiza o tempo que Carlinhos esperava por Branca, sem sucesso, à saída das aulas de corte e costura, uma vez que o ato de soletrar tem maior duração nesse contexto. O aumento da precisão também é verificado na troca de “desenhou o nome de Branca” por “escreveu com giz o nome de Branca”, porque o emprego do verbo “escrever” é mais adequado nesse trecho por se tratar do ato de representar graficamente um nome. Note-se também uma intensificação na troca de “mesas do café” por “portas daquela rua”, pois o evento da nova forma demanda uma ação maior por parte do protagonista (escrever algo em todas as portas de uma rua implica mais deslocamento do que fazer o mesmo em todas as mesas de um bar), aumentando o seu desconcerto diante da falta que ele sente de Branca.

A eliminação de eventos secundários, como “A mãe o achou mais magro, ele devia ir ao médico. «Não chateia, mãe» — ele resmungava — «porque todas as mães são chatas?».” e “A amiga nunca lhe trouxe um cartão de Branca, o seu nome bordado ao canto”, torna o texto mais econômico e realça os eventos imediatamente anteriores a eles, que permanecem no texto e que são dramaticamente mais relevantes e econômicos.

O último dos Duval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.

Carlinhos fuma sob as árvores, cambaleando na rua de barro. Os cachorros latem para ele, parado diante das casas de madeira, com pés de couve na entrada. Não sabe qual é a casa de Branca, assobia debaixo das janelas uma valsa do Orlando Silva. Só lhe responde o apito dos guardas-noturnos ou o canto dos sapos nas noites de chuva.

Há dois meses que, de noite, (Conclui na 4.^a página)

te, ele vai, o último dos Duval, assobiar sob as janelas, como um grilo entre as couves. O guarda-noturno da rua, quando ele passa, lhe diz boa noite. Quando chove, pensa em Branca de chiné e quimono azul, sorrindo para ele em todas as janelas.

A gravata que sempre usa é a de bolinhas azuis e, sem saber se Branca morreu, volta ao café.

Se um amigo lhe pergunta como vai de amores responde que, em Curitiba, a primeira coisa que um moço deve fazer é se afogar num copo de rum. Logo vai para casa, assobiando sob as janelas uma valsinha do Orlando Silva.

Valsa de esquina. In: *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 67-70.

Fuma sob as árvores, cambaleando na rua de barro. Os cachorros latem para ele, parado diante das casas de madeira, com pés de couve na entrada. Não sabe qual é a casa de Branca, assobia debaixo das janelas uma valsa do Orlando Silva. Só lhe responde o apito dos guardas-noturnos e o canto dos sapos nas noites de chuva.

Há meses, assobia sob as janelas, como um grilo entre as couves. O guarda-noturno da rua, quando ele passa, diz-lhe boa noite. Não muda a gravata de bolinhas azuis e, sem saber se Branca morreu, entra no café. Um dos amigos pergunta-lhe como vai de amores. A primeira coisa em Curitiba, ele responde, que a gente deve fazer é se afogar num copo cheio de rum.

Análise

A supressão de “Carlinhos” dá continuidade ao procedimento recorrente de elidir o sujeito das orações na reescrita, tornando o texto mais econômico. A remoção de “dois” abre a possibilidade de que a ação rotineira do protagonista de assobiar sob as janelas tenha se iniciado há mais tempo, o que a intensificaria. Há mais uma eliminação de referência a Armando Duval e uma supressão de uma imagem que surge no pensamento do protagonista durante as chuvas. Esta última supressão, além de condensar o texto, pode ser lida como a eliminação de uma imagem de alento a Carlinhos. O que lhe resta, no texto reescrito, é uma realidade mais objetiva e dura, o que aponta para o procedimento de suprimir elementos em favor do realismo cruel do autor. Não se trata, portanto, de apenas condensar, via elipse e substituição, o texto em sua extensão, mas, sim, de construir e consolidar uma poética singular.

Note-se também a intensificação gerada pelo acréscimo de “cheio” (também ocorrida no início do texto) e a substituição de “um moço” por “a gente”, o que praticamente universaliza a sua tese (lembre-se que, no início do conto, “um moço” é empregado na frase “— Uma mulher é o que falta a um môço como eu”, o que demonstra que a expressão destaca a referência que ele faz a si próprio).

A eliminação da frase final anula uma espécie de repetição — no final do penúltimo parágrafo já consta a informação de que o protagonista assobia uma valsa de Orlando Silva sob as janelas para procurar por Branca, informação, esta, reiterada no início do último parágrafo. Além disso, essa supressão destaca a circularidade estabelecida entre a prolepse do início do conto e o evento do desfecho, transformando o tom de esperança em conformação amarga.

5.1.3. De “O velho” (1956) a “Uma fábula” (1957)

O conto “O velho” foi publicado no jornal *Tribuna da imprensa* em 11 e 12 de fevereiro de 1956. Em 16 de junho de 1957, Dalton Trevisan o republicou, revisto e com o título alterado para “Uma fábula” no *Diário de Notícias*. Vamos à análise comparativa das duas versões:

O velho. <i>Tribuna da imprensa</i> , Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7.	Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.
ERA um velho, de sujas barbas brancas, com um saco nas costas. Os meninos lhe atiravam pedra, gritando: ladrão de criança! ladrão de criança!	ERA um velho de barba e um saco nas costas. As crianças lhe atiravam pedra, gritando: Ladrão de criança! Ladrão de criança!

Corriam a seu redor iguais aos moscões de um cavalo cego que, parado, as espanta com o rabo. Tinha um guarda no portão do Passeio Público, onde o velho entrou, o saco batendo nos ombros curvados.

Foi olhar, mordendo seu naco de pão dentro da mão fechada, a jaula do tigre. Era um velho com dois dentes na bôca, sendo um de ouro. Como dormia de bôca aberta, tinha medo que os ladrões lhe roubassem o dente de ouro e cobria a bôca com sua barba de Tolstói. O tigre era aborrecido, dando sempre a mesma volta na jaula, não tinha cara de tigre. Num balde, na porta da jaula, viu uns restos de carne crua, onde as varejeiras verdes roncavam. Roubar um deles, quando o guarda não estivesse olhando.

O velho parou diante do viveiro dos macacos; catavam piolhos debaixo do braço, para comer, no canto da jaula onde batia sol. Uns roubavam os piolhos dos outros, de barrigas nuas para o ar. O velho disse, em voz alta: eu sou um deles, qual? O macaquinho ruivo (os outros eram pretos) pôs a mão fora da grade e lhe ofereceu um piolho entre as unhas pretas. Eu te quebro a cara, macaco. Era um velho brabo, mas estava brincando com o macaquinho. Coçou a barba, catou um de seus piolhos e comeu-o, entre os assobios do macaco.

O velho, na sua fuga, entrou no Passeio Público, o saco batendo nos ombros curvados.

Parou diante da jaula do tigre. Era um velho com dois dentes na bôca aberta, com medo de que um ladrão lhe roubasse o dente de ouro (cobria a bôca com sua barba de Tolstói). O tigre era aborrecido, dando sempre a mesma volta na jaula. Uma das patas se imobilizava, sobre o seu excremento e, quando o velho esperava que o tigre sujasse a pata, ele dava um passinho maior. Por fim atirou uma pedrinha na cara do tigre e foi ver os macacos.

Estavam todos no canto da jaula onde batia sol. Cada um catava piolhinho debaixo do braço. As vezes, um roubava o piolho do outro, de barriga nua para ar. O velho disse em voz alta:

— Eu sou um deles, qual?

O macaquinho ruivo (os outros eram pretos) pôs a mão fora da grade e lhe ofereceu um piolho entre as unhas recurvas.

— Já te quebro a cara, macaco!

Era um velho brabo, mas estava brincando com o bichinho. Coçou a própria barba, catou um de seus piolhos e, entre os assobios do macaco, engoliu-o.

Análise

Note-se, no início da segunda versão do conto, que a mudança de “meninos” para “crianças” é mais uma alteração que pode ser compreendida como um ajuste para universalizar a ação, um traço recorrente na reescrita de Trevisan. A supressão de elementos de caracterização (“de sujas” e “brancas”) permite a mudança da forma plural “barbas” para a singular “barba”, o que gera mais uma redução no texto. Também a substituição de “com” por “e”, que possibilita a eliminação da vírgula, gera uma economia de elementos.

Além de tornar o texto mais conciso, a remoção da comparação das crianças a moscões e a do velho a um cavalo cego parado é coerente com o acréscimo da informação de que ele entrou no Passeio Público para fugir das crianças — a imagem do cavalo que permanece parado e espanta os moscões com o rabo não faria sentido com a fuga inserida na reescrita.

A supressão da personagem do guarda no início do conto e na cena da jaula do tigre (“Roubar um deles, quando o guarda não estivesse olhando”) extingue um procedimento de indiciamento — em algum momento, o guarda deveria agir na história após duas menções — e amplia o efeito de surpresa com o seu surgimento repentino para prender o velho — o protagonista e o leitor são surpreendidos de uma só vez. Note-se que, em função da retirada da menção ao guarda, as imagens e as ações do final do episódio em que o velho está diante da jaula do tigre são substituídas.

No trecho reescrito em que há referência ao dente de ouro do protagonista, há uma supressão (“sendo um de ouro”) que evita uma repetição, e uma condensação gerada tanto pela remoção de elementos quanto por alterações sintáticas (por exemplo, a troca de “tinha” por “com”). Repetições também são eliminadas com a substituição de “pretas” por “recurvas” e de “macaquinho” por “bichinho”.

Como no caso da passagem de “barbas” para “barba”, há uma alteração em que formas plurais passam para o singular em “catava piolhinho debaixo do braço”, que é seguido da elipse de “para comer”. Note-se que tais mudanças de plural para singular reduzem-se ao plano linguístico, isto é, não há alteração do número dos elementos: a barba já era uma só e o número de macacos continua sendo o mesmo. Estes casos específicos constituem um despojamento no plano da expressão escrita, e não do número de informações no texto. A articulação desse tipo de procedimento com as supressões reitera a obsessão do contista pela condensação em todos os seus níveis — traço que singulariza a poética de Dalton Trevisan, e que foi estudado por Rosse Marye Bernardi (1983) e Berta Waldman (1989).

O trecho se encerra com alterações que revelam uma busca por maior precisão: o acréscimo de “própria”, que elimina a possibilidade de interpretação de que o velho havia coçado a barba do macaco e não a sua própria, e a troca de “comeu-o” por “engoliu-o”, que capta melhor a duração da ação de ingerir um piolho.

O velho. <i>Tribuna da imprensa</i>, Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7.	Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.
Sentou no banco e roendo o seu pão duro dormiu. O sol no rosto o acordou, com o pedaço de pão seco na língua e, abrindo os olhos, engoliu o pão. Ele começou a falar sozinho. Alguém o insultava porque, calando a boca, o velho chorou, as lágrimas lhe manchando a cara suja. Então, as micagens dum esquilo que roía seu grão de milho com a mão na boca, o distraíram. Não se lembrava do nome do esquilo. Meu netinho, foi o que ele chamou ao esquilo. Na casa das capivaras havia uma comendo, outra nadando no tanque de águas sujas. Sobre a água boiavam azeitonas verdes. Admirou-se de que as capivaras comessem azeitonas e ficou com água na boca, há que de anos não comia azeitonas? Cuspiu, para mostrar que não estava com vontade. A capivara tirou a cabeça da água, examinando-o com seus bigodes e seu gordo papo ruminante. Este sou eu, disse o velho em voz alta. Sou feio como uma capivara. Cheiro pior que bicho por que ela toma banho e eu não. Já fui gente hoje sou bicho. Me dá uma de tuas azeitonas bicho. A capivara afundou a cabeça na água, sem olhar mais para o velho.	Sentou-se no banco, desenterrou do saco um pedaço de pão duro e, enquanto o mordia no seu dente de ouro, adormeceu. O sol no rosto o acordou, um resto de pão sobre a língua e, abrindo os olhos, comeu-o. O velho de repente ficou com pressa, amarrou a boca do saco e saiu correndo. Então, se viu as micagens dum esquilo que roía seu grão de milho com a mão na boca. Não se lembrava do nome do esquilo. Meu netinho, foi o que ele chamou ao esquilo. Uma capivara estava comendo, outra nadando no tanque. Sobre a água boiavam azeitonas verdes. Há quantos anos o velho não comia azeitona? Cuspiu na água, para mostrar que não estava com vontade. A capivara tirou a cabeça da água, examinando-o com seus bigodes e o gordo papo ruminante. — Esse sou eu! Já fui gente, hoje sou bicho. Era a voz do velho. — Me dá uma azeitona, sua vaca! A capivara afundou a cabeça na água e não deu a azeitona. O velho admirava o cavalinho de páu. O fotógrafo tinha a cabeça enterrada no pano negro da máquina:

Parou ao lado do cavalo de pau do fotógrafo, que tinha a cabeça e as mãos enterradas dentro do pano negro da máquina — comendo seu almôço? A máquina estava coberta de fotografias coloridas de soldados, casais de negros, crianças montadas no cavaleiro e tinha uma tabuleta: “Foto Chic” Era um cavaleiro que perdia palha pela barriga de selim vermelho, com um rabo amarelo de barro, que não espantava as moscas. Como o velho levantou a perna para montar no cavaleiro, o fotógrafo correu atrás dele, as mãos pretas no ar.	«Foto chic». Era cavaleiro de selim azul, com um rabo de palha, que não espantava suas mósas. O velho ergueu a perna para montar no cavaleiro e o fotógrafo correu atrás dele, as mãos pretas no ar.
---	---

Análise

Há alguns acréscimos, dos quais destacamos “desenterrou do saco um pedaço de”, que enfatiza o longo período em que o pão deve ter permanecido guardado no saco e o fato de nem ser um pão inteiro, mas apenas um pedaço. Ambos os dados reiteram a penúria da personagem, que passa a contrastar com o acréscimo do dente de ouro. A substituição de “engoliu o pão” por “comeu-o”, além de evitar uma repetição, gera economia de palavras. Outra repetição é evitada com a substituição de “bicho” por “vaca”, o que também gera o efeito irônico pautado no uso do nome de um animal como vocativo para ofender outro animal — uma expressão já cristalizada na língua portuguesa, frise-se.

Além de gerar mais uma redução, a substituição de “Ele começou a falar sozinho [...] a cara suja” por “O velho de repente [...] saiu correndo” constitui a troca de um episódio enigmático por outro mais evidente. No texto original, não fica completamente claro se o insulto era produto da imaginação do velho ao falar consigo mesmo. A reescrita, neste caso, elimina a ambiguidade em favor da precisão.

Há supressões de elementos tanto no plano da ação quanto da expressão linguística, como “Na casa das”, “de águas sujas”, “Admirou-se [...] ficou com água na bôca”, “e as mãos”, “dentro”, “— comendo seu almôço? [...] uma tabuleta”, “um”, “que perdia palha pela barriga”, “amarelo” e “como”. Há, no entanto, uma supressão que potencializa um efeito de sentido de uma frase dita pelo protagonista: o trecho “Sou feio como uma capivara Cheiro pior que bicho por que ela toma banho e eu não” contém uma comparação feita pelo próprio protagonista na qual a relação de semelhança se dá pela feiura, ou seja, por um aspecto ligado ao corpo, e a diferença é marcada por meio do hábito do banho, uma prática humana regular na vida em sociedade. A frase seguinte, que era contaminada por esse sentido, passa a ter uma ambiguidade maior, pois, por efeito de sugestão calcado na elipse, não limita a comparação apenas a aspectos físicos: “Êsse sou eu! Já fui gente, hoje sou bicho”. Ou seja: mais uma vez, a condensação é mobilizada em favor da potencialização de sentidos.

Sublinhe-se que o foco na comparação entre o velho e os animais pode ter sido o

ensejo para a alteração do título do texto: se a fábula é um gênero literário marcado pela presença de animais que possuem características humanas, entre elas a fala, a alteração do título reitera que o velho pode ser compreendido como um animal que fala — ou, mais precisamente, como um ser humano que é despojado de várias características humanas, tornando-se quase um animal. Também isso torna a ironia amarga algo cifrado nas entrelinhas — mais um traço característico da poética de Dalton Trevisan.

O velho. <i>Tribuna da imprensa</i>, Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7.	Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.
O velho que estava com sede fugiu até a beira do rio. Um rio de águas vermelhas de barro e um rio fedido também, mas o velho não era de luxo. Deitou-se na margem e na concha da mão, bebeu de sua água até matar a sede. Enxugou os dedos na barba e ia ficando deitado ali, vendo um jaburu com o bico dentro da água que comia sapinhos, quando descobriu o guarda saindo da sombra num plátano. O velho se ergueu o mais depressa e foi circulando, em vão, o guarda o alcançou. Já sentia a sua mão no ombro, e a voz, com bafo de cachaça: esteje prêso. Não, o guarda era de paz, andando a seu lado, no mesmo passo cansado. O velho espreitou: um homem de uniforme amarelo, na boca um cigarro de palha apagado e o cassete preto na cinta. Sorriu para o velho, que tremeu: será que não reparou na minha barba? Não estou mais em idade de aventuras. Na jaula do graxaim, viu sair de dentro d'água um rato velho como ele, bigodes tão sujos que talvez fôssem. O ratão do rio começou a comer da carne crua do graxaim. Êste sou eu disse o velho em voz alta. O guarda olhou-o e disse: qual deles? O velho mordeu a língua, agora o polícia sabia do seu segredo. O guarda pediu: — Vamos sair de perto dêsses bichos... Como fedem!	O velho parou à beira do rio. Sentou-se na margem e com a cônica da mão bebeu de sua água com gosto de barro. Enxugou os dedos na barba e se deitou ali, invejando um cisne negro, o bico encarnado, que comia sapinho. Quando o velho viu tinha um homem parado a seu lado. Era o guarda do Passeio Público, de uniforme amarelo, o cassete preto na cinta. O velho já sentia a mão no ombro: Esteje prêso, seu vagabundo. Outra vez que olhou o guarda ele estava sorrindo para o velho. Será que não reparou na minha idade, o velho pensou, sacudindo a sua juba de leão, não estou mais em idade de aventura. O guarda ordenou: — Vamos sair de perto dêsse rio... Como fede!

Análise

Observam-se mais supressões de elementos acessórios, como “que estava com sede”, “rio de águas vermelhas”, “e um rio fedido também, mas o velho não era de luxo”, “até matar a sede”. Verifica-se que o contista seleciona um dos atributos de um desses trechos suprimidos e o incorpora na reescrita: a locução “de barro”, que caracterizava o “rio de águas vermelhas” passa a ser o traço definidor do sabor da água. Com isso, a sujeira do rio é condensada no gosto da água. A substituição de “jaburu” por “cisne negro” reduz o número de animais do texto e antecipa a aparição da ave do desfecho do conto. Na descrição do cisne, note-se um procedimento comum na reescrita de Trevisan apontado por Rosse Marye

Bernardi (1983): a eliminação de nexos explicativos e elementos de ligação, incluindo preposições, o que, segundo a estudiosa, aponta para um trabalho estético que tem predileção pela frase nominal. A eliminação da preposição “com” articulada com o refazimento da frase que inclui o acréscimo do adjetivo “encarnado” (retirado do trecho final da versão anterior do conto) enfatiza o detalhe imagético. O mesmo acontece com a eliminação da conjunção “e” na enumeração do vestuário e dos acessórios do guarda.

A estrutura da reescrita da aparição do guarda promove uma condensação do texto pautada por uma redução da ação: pelo fato de ele ser notado pelo velho quando já estava ao seu lado, a informação de que o guarda “estava saindo da sombra num plátano” é substituída pela identificação de que o homem era o guarda do Passeio Público. Isso também justifica a eliminação do gesto do velho de se levantar depressa para tentar fugir, com o guarda alcançando-o em seguida.

As supressões do hálito de cachaça e do passo cansado do guarda conferem-lhe um aspecto mais profissional, eliminando uma possível redução das diferenças entre ele e o velho. Essa manutenção da diferença é reiterada pela substituição de “pediu” por “ordenou”, que reforça a autoridade do guarda.

Com a omissão do episódio com o graxaim e o ratão d’água, a fonte do mau cheiro passa a ser o rio e não mais os animais. Além de se configurar como uma redução aos elementos fundamentais que constituem a situação dramática, essa alteração é coerente com o desenvolvimento da fábula, uma vez que o encontro entre o velho e o guarda, na versão reescrita, se dá às margens do rio, sem menção a nenhuma jaula com animais nas proximidades. Além disso, a remoção da cena mencionada não só gera mais uma redução da extensão do texto e do número de animais apresentados no conto como também elimina a revelação, para o guarda, de que o velho se via como um animal. Este dado é importante porque há uma gradação do mistério em torno da trajetória do velho e de suas ideias nas diferentes versões do texto. Nesse sentido, a elipse é o procedimento-matriz da reescrita no encaminhamento do desfecho.

O velho. <i>Tribuna da imprensa</i> , Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7.	Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.
O fedor da jaula do graxaim caminhou ao lado do guarda. Era o velho que fedia e sabia disso, embora não sentisse mais o seu cheiro. O guarda tirou o quepe da cabeça, enxugou as rugas da testa com a manga do uniforme. Que calor, ele disse, com o cigarro de palha na boca. O velho estava pensando que se não fizesse o	O fedor do rio caminhou ao lado deles. Era o velho, mas ele não sentia o seu cheiro. O guarda tirou o quepe da cabeça, enxugou o suor da testa com a manga do uniforme. Que calor!

que o guarda queria — meu Deus, um velho como êle!
— o guarda podia levá-lo prêso.

Parou sôbre a ponte e começou a cuspir na água. O guarda ficou a seu lado, o quepe na mão.

É triste não ter casa...

Vai mal, pensou o velho. Olhou o guarda e, sem responder, cuspiu na água. Não tinha muito cuspo, era um velho.

— É triste não ter família...

Aí o velho protestou.

— Quem é que não tem família?

— Desculpe, eu não falei por mal. Se tem família, porque não mora com ela?

O velho emburrou, o guarda sempre falando, com sua bôca de cachaça. Era o guardião do parque, o velho não precisava ter mêdo dele, não era da polícia.

— Eu tenho mulher, disse o velho, cinco filhos e nove netos. É uma família, não é?

O guarda concordou que era. Uma família ingrata, que deixava o avô na rua...

— Fui eu que saí de casa.

Aí o velho ficou pensativo. O guarda desconfiou que não se lembrava mais porque fugira de sua mulher, cinco filhos e nove netos.

— A sua família era boa para o senhor?

O velho levou a mão ao pescoço, ergueu a barba (se o guarda vê os piolhos?), exibiu uma feia cicatriz que lhe cortava o pescoço de uma orelha à outra.

— Está vendo? Pegue, pegue, é macio.

O guarda pegou: era lisa, o único lugar liso no corpo do velho.

— Fui eu que fiz!

— O senhor quis se matar depois de velho?

— Eu me matei! disse o velho, com voz dura.

— Pobre velho...

— Não seja burro seu guarda! ripostou o velho. Tinha descansado o saco na ponte, pisando-o com o pé para não se esquecer dele, nem fôsse o guarda roubá-lo.

— Há cinco anos que estou morto.

Apalpou a cicatriz com um arrepio na ponta dos dedos. Depois cuspiu na água, errou o cisne negro que nadava. O cisne ergueu seu bico encarnado antes de engolir o peixe. O velho cuspiu bem no olho do cisne e falou, em voz alta: sou eu. Tinha esquecido o guarda a seu lado. O guarda rodava o quepe na mão e disse de cabeça baixa:

— Eu queria ser um velho.

O velho? Ah, o velho era o cisne negro.

O velho estava pensando que se não fizesse o que o guarda queria — meu Deus, um velho como êle! — o guarda podia levá-lo prêso. Decidiu não ir além da ponte. O guarda pára à seu lado, o quepê na mão.

— Eu queria ser um velho.

Vai mal, pensou o velho, e cuspiu na água: não tinha muito cuspo...

— Não precisa ter medo de mim — disse o guarda.

— Eu não sou da polícia.

O velho levou a mão do pescôço, ergueu a barba, embora o guarda pudesse ver os piolhos e exibiu uma cicatriz que lhe cortava o pescôço de uma orelha a outra.

— Está vendo? Pegue, pegue, é macio.

O guarda pegou: era lisa, o único lugar liso no corpo do velho.

— Foi o senhor que fêz?

O velho sorriu com orgulho.

— Ela não me internou no asilo.

O guarda chupava o cigarro apagado na bôca.

— Eu estou morto — disse o velho.

Descansou o saco na ponte, pisando-o com o pé para não se esquecer dêle, nem fôsse o guarda roubá-lo.

— Quer saber de um segrêdo, seu guarda?

O outro chegou mais perto para ouvir. O velho alisou a cicatriz com um arrepio na ponta dos dedos.

— Foi nêsse dia que eu me matei.

O velho pôs o saco nas costas foi-se embora. O guarda ficou na ponte, rodando o quepê na mão. Depois que o velho saiu pelo portão, o guarda se debruçou na ponte, com inveja do cisne negro.

Análise

A substituição de “do guarda” por “deles” torna mais coerente a manutenção da perspectiva de que o cheiro vinha do rio por mais alguns instantes para o leitor. No texto original, abre-se margem para compreender imediatamente que o cheiro era do velho. A pequena confusão entre o odor da jaula do graxaim/rio e do velho é importante para intensificar o mau cheiro do protagonista, o que lhe atribui um traço quase caricatural. Com

essa substituição, torna-se coerente a eliminação de “que fedia e sabia disso”, pois essa frase faz sentido no texto se o velho não está incluso na frase anterior. Esses procedimentos propiciam a construção de uma frase mais enxuta como “mas êle não sentia”, que substitui “embora não sentisse mais”. Das substituições desse trecho, destaque-se também a troca de “as rugas” por “o suor”, o que, mais uma vez, confere mais precisão à expressão.

A eliminação de “êle disse, com o cigarro de palha na bôca” configura-se como mais uma supressão de elementos acessórios no texto. Note-se, no entanto, que essa remoção é amparada pelo acréscimo do travessão e da troca da vírgula por ponto de exclamação, o que extingue a necessidade de utilizar uma frase para indicar a fala do velho.

A substituição de “Parou sôbre a ponte e começou a cuspir na água” por “Decidiu não ir além da ponte” evita uma repetição, pois logo em seguida é dito que o velho cuspiu na água. A troca do verbo “ficou” por “pára” é significativa sobretudo pela mudança do tempo verbal: a passagem do pretérito perfeito para o presente do indicativo cria o efeito de breve suspensão temporal, o que condiz com a semântica do verbo “parar” e com o episódio em questão, como se o narrador quisesse enfatizar a duração do corte que precede o diálogo mais significativo do texto.

A antecipação da fala proferida pelo guarda “— Eu queria ser um velho” é representativa da mudança radical pela qual o desfecho desse conto passa no processo de reescrita, pois essa fala era a penúltima frase da versão anterior e criava um gancho para a frase final.

Das longas supressões da parte final do conto, destaque-se a eliminação de diálogos com informações sobre a família do velho e o dado de que o guarda tinha hálito de cachaça, algo primordial para a atualização da figura do guarda como autoridade séria.

Toda a reescrita do diálogo final, com suas supressões e acréscimos, é possibilitada pela substituição de “— Fui eu que fiz!” por “— Foi o senhor que fêz?”. Especificamente sobre o desfecho, destaque-se a mudança do foco: na primeira versão, o velho permanece ao lado do guarda, cospe no olho do cisne negro e diz “sou eu”. O conteúdo dessa fala é retomado na frase final do texto, após ser intercalada pela fala do guarda. Na reescrita, o velho não cospe no cisne, vai embora e deixa o guarda sozinho na ponte. O foco do desfecho dessa nova versão recai, portanto, sobre o guarda. A compreensão de que há uma manutenção da comparação do velho com o cisne negro não pode ser descartada, mas ela já não se dá por meio de uma afirmação objetiva como na versão anterior.

Note-se que a mudança do foco do desfecho é captada pelas ilustrações das duas

versões do conto sob análise. Na primeira versão publicada em jornal, a ilustração retrata a figura do protagonista; na segunda, ela retrata o guarda na ponte, enquanto o velho vai embora:

Figura 1 — Ilustração de “O velho” na *Tribuna da imprensa* (11-12/02/1956)



Fonte: ILUSTRAÇÃO..., 1956.

Figura 2 — Ilustração de “Uma fábula” no *Diário de Notícias* (16/06/1957)



Fonte: PAULA, A. J..., 1957.

5.1.4 De “Uma fábula” (1957) a “O vagabundo” (1968)

O conto “Uma fábula” (1957) foi revisto e republicado por Dalton Trevisan no livro *Desastres do amor* em 1968. A extensão diminui, e os traços estilísticos que singularizam a poética de Trevisan se afirmam. Passemos à análise comparativa das duas versões.

Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.	O vagabundo. In: <i>Desastres do amor</i>. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 89-90.
ERA um velho de barba e um saco nas costas. As crianças lhe atiravam pedra, gritando: — Ladrão de criança! Ladrão de criança! O velho, na sua fuga, entrou no Passeio Público, o saco batendo nos ombros curvados. Parou diante da jaula do tigre. Era um velho com dois dentes na boca aberta, com medo de que um ladrão lhe roubasse o dente de ouro (cobria a boca com sua barba de Tolstói). O tigre era aborrecido, dando sempre a mesma volta na jaula. Uma das patas se imobilizava, sobre o seu excremento e, quando o velho esperava que o tigre sujasse a pata, ele dava um passinho maior. Por fim atirou uma pedrinha na cara do tigre e foi ver os macacos. Estavam todos no canto da jaula onde batia sol. Cada um catava piolhinho debaixo do braço. As vezes, um roubava o piolho do outro, de barriga nua para ar. O velho disse em voz alta: — Eu sou um dêles, qual? O macaquinho ruivo (os outros eram pretos) pôs a mão fora da grade e lhe ofereceu um piolho entre as unhas recurvas. — Já te quebro a cara, macaco! Era um velho brabo, mas estava brincando com o bichinho. Coçou a própria barba, catou um de seus piolhos e, entre os assobios do macaco, engoliu-o. Sentou-se no banco, desenterrou do saco um pedaço de pão duro e, enquanto o mordida no seu dente de ouro, adormeceu. O sol no rosto o acordou, um resto de pão sobre a língua e, abrindo os olhos, comeu-o. O velho de repente ficou com pressa, amarrou a boca do saco e saiu correndo. Então, ele viu as micagens dum esquilo que roía seu grão de milho com a mão na boca. Não se lembrava do nome do esquilo. Meu netinho, foi o que ele chamou ao esquilo.	VELHO de barba branca, um saco nas costas, e os meninos, aos gritos, que lhe atiram pedras: — Ladrão de criança, ladrão de criança! Em fuga, o saco batendo nas costas curvadas, esconde-se no Passeio Público. É aborrecido o tigre, sempre a mesma volta na jaula. Apinhados na faixa de sol, os micos lambem o dedo e catam piolhinho. Um faz cócega na barriga pelada do outro. O macaquinho ruivo enfia a mão pela grade, oferece um piolho entre as unhas recurvas. — Respeite os velhos, cara de bugio! O vagabundo senta-se no banco, remexe no saco em busca de um pedaço de pão e, a morder com o único dente, adormece. O sol na cara desperta-o, um bocado na língua e, abrindo os olhos, engole as migalhas. Amarra o saco e vai apreciar as visagens do esquilo que rói um grão de milho, a mãozinha na boca. Já não se lembra do nome do bicho. — Meu netinho — diz ao esquilo.
Análise	
A supressão de “Era um” ressalta o aspecto nominal da frase logo no início do texto, junto a uma busca pelo máximo de economia linguística, pois até mesmo o artigo é removido. Note-se, porém, a retomada do adjetivo “branca”, que havia sido removido na sua forma plural na primeira reescrita do texto. A substituição de “as crianças” por “os meninos”, que é também um retorno à primeira versão do texto, des-universaliza este dado, particularizando-o. Essa alteração pode ser compreendida como algo em favor da precisão, pois atirar pedras	

é, nesse caso, mais próprio de meninos do que de meninas. A troca do ponto final pela vírgula e o acréscimo da conjunção “e” compensa, de algum modo, a supressão de “e” entre “velho de barba branca” e “um saco nas costas”.

A condensação do parágrafo seguinte se dá, mais uma vez, tanto no plano da expressão linguística quanto no da ação. Por exemplo, com a eliminação de “O velho” e “sua”, a contração da preposição “em” com o artigo “a” é substituída somente pela preposição “em”, uma forma mais econômica. Quanto à ação, note-se que todo o episódio diante da jaula do tigre é sintetizado pela atualização de uma frase (“É aborrecido o tigre, sempre a mesma volta na jaula”), o que propicia a supressão de todo o trecho. Trata-se, pois, de uma condensação em uma imagem, cuja potência simbólica/de sentido se amplia. Das demais supressões realizadas no parágrafo, destaque-se também a eliminação da comparação da barba do protagonista com a de Tolstói — esse procedimento de apagamento de referências histórico-literárias na versão do conto em livro já havia sido verificado em “Valsa de esquina”, e se presta à automatização. Com a eliminação dessa referência, Trevisan também universaliza as possibilidades de recepção do conto. Há, também, mais uma alteração em busca de maior precisão semântica: o verbo “entrou” dá lugar a “esconde-se”.

A substituição de “Estavam todos no canto da jaula onde batia sol” por “Apinhados na faixa de sol” gera uma economia no texto e, com as outras supressões e substituições, abre espaço para acréscimos, como “lambem o dedo”, sem que o texto fique mais longo. Observe-se, também, o emprego da palavra “micos” em vez de “macacos”, o que também reduz o texto.

O acréscimo de “vagabundo” alinha o texto com a alteração do título. Note-se que o guarda é que chama o velho de vagabundo ao dizer, na versão anterior do conto, que ele está preso. Nesta nova reescrita, é o narrador que passa a usar essa palavra para se referir ao velho.

Os verbos no pretérito, da versão anterior, passam a ser empregados no presente. Articulada com os procedimentos que tornam o texto mais econômico tanto do ponto de vista da fábula quanto do enunciado, a presentificação gera o efeito parecido com o de uma câmera: até o penúltimo parágrafo, o leitor já não tem contato com o discurso de um narrador que conta eventos passados, mas com uma sucessão de imagens (aqui enfatizadas pela primazia das frases nominais) captadas pelas lentes do narrador no presente de sua enunciação. O último parágrafo, por ser narrado no pretérito, rompe esse efeito e torna o final do conto mais fechado.

Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.	O vagabundo. In: <i>Desastres do amor</i>. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 89-90.
Uma capivara estava comendo, outra nadando no tanque. Sobre a água boiavam azeitonas verdes. Há quantos anos o velho não comia azeitona? Cuspiu na água, para mostrar que não estava com vontade. A capivara tirou a cabeça da água, examinando-o com seus bigodes e o gordo papo ruminante. — Ésse sou eu! Já fui gente, hoje sou bicho. Era a voz do velho. — Me dá uma azeitona, sua vaca! A capivara afundou a cabeça na água e não deu a azeitona. O velho admirava o cavalinho de páu. O fotógrafo tinha a cabeça enterrada no pano negro da máquina: «Foto chic». Era cavalinho de selim azul, com um rabo de palha, que não espantava suas moscas. O velho ergueu a perna para montar no cavalinho e o fotógrafo correu atrás dele, as mãos pretas no ar. O velho parou à beira do rio. Sentou-se na margem e com a concha da mão bebeu de sua água com gosto de barro. Enxugou os dedos na barba e se deitou ali, invejando um cisne negro, o bico encarnado, que comia sapinho.	Uma capivara rumina, outra mergulha no tanque. Na água bóiam azeitonas verdes. Há que de anos ele não come azeitona? Cospe na água, como quem não está com vontade. A capivara emerge a cabeça e examina-o com o papo bem gordo. — Me dá uma azeitona, dona vaca. Ela afunda o focinho, sem responder. Deixar estar, deixar estar, ele foi ver o cavalo de pau. A cabeça do retratista ali enterrada no pano negro da máquina — “Foto Chic”. Um cavalinho de selim azul, com rabo de palha, que não serve para espantar mosca. Levanta a perna disposto a montar. O fotógrafo sai, mãos pretas no ar, correndo atrás dele. Instala-se à margem do lago e bebe na concha da mão a água com gosto de barro. Enxuga os dedos na barba, todo invejoso do cisne que engole sapinho.

Análise

Dentre as supressões e demais alterações que tornam o texto mais econômico, destaque-se a substituição de “estava comendo” por “rumina”, que advém da apropriação do adjetivo “ruminante”, que é removido da caracterização da capivara. Portanto, na reescrita, termos acessórios de determinadas frases são reaproveitados em outras após algumas modificações. Neste caso, essa operação cria o efeito de animalização do velho por meio do verbo “ruminar”.

A substituição de “sua vaca!” por “dona vaca” gera uma mudança de tom e de sentido da frase: a ofensa se transforma em tratamento ironicamente respeitoso.

É removida a frase “— Ésse sou eu! Já fui gente, hoje sou bicho”, uma fala importante do protagonista nas versões anteriores. Essa supressão é representativa do procedimento de apresentar menos diretamente a comparação do velho aos animais na reescrita.

Uma fábula. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4.	O vagabundo. In: <i>Desastres do amor</i>. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 89-90.
Quando o velho viu tinha um homem parado a seu lado. Era o guarda do Passeio Público, de uniforme amarelo, o cassetê preto na cinta. O velho já sentia a mão no ombro. — Esteje prêso, seu vagabundo.	A catinga do rio caminha a seu lado. Não é o rio, é ele, e sente o cheiro segundo a direção do vento. Faz no meio da ponte. Debruça-se no parapeito, cospe na água. Depois leva as mãos ao pescoço, ergue a barba e acaricia a cicatriz escondida: golpe fundo de navalha de uma a outra orelha.

Outra vez que olhou o guarda êle estava sorrindo para o velho. Será que não reparou na minha idade, o velho pensou, sacundindo a sua juba de leão, não estou mais em idade de aventura. O guarda ordenou: — Vamos sair de perto dêsse rio... Como fede! O fedor do rio caminhou ao lado deles. Era o velho, mas êle não sentia o seu cheiro. O guarda tirou o quepe da cabeça, enxugou o suor da testa com a manga do uniforme. — Que calor! O velho estava pensando que se não fizesse o que o guarda queria — meu Deus, um velho como êle! — o guarda podia levá-lo prêso. Decidiu não ir além da ponte. O guarda pára à seu lado, o quepe na mão. — Eu queria ser um velho. Vai mal, pensou o velho, e cuspiu na água: não tinha muito cuspe. — Não precisa ter medo de mim — disse o guarda. — Eu não sou da polícia. O velho levou a mão do pescôço, ergueu a barba, embora o guarda pudesse ver os piolhos e exibiu uma cicatriz que lhe cortava o pescôço de uma orelha a outra. — Está vendo? Pegue, pegue, é macio. O guarda pegou: era lisa, o único lugar liso no corpo do velho. — Foi o senhor que fez? O velho sorriu com orgulho: — Ela não me internou no asilo. O guarda chupava o cigarro apagado na boca. — Eu estou morto — disse o velho. Descansou o saco na ponte, pisando-o com o pé para não se esquecer dêle, nem fôsse o guarda roubá-lo. — Quer saber de um segredo, seu guarda? O outro chegou mais perto para ouvir. O velho alisou a cicatriz com um arrepio na ponta dos dedos. — Foi nêsse dia que eu me matei. O velho pôs o saco nas costas foi-se embora. O guarda ficou na ponte, rodando o quepe na mão. Depois que o velho saiu pelo portão, o guarda se debruçou na ponte, com inveja do cisne negro.	— Aquela noite eu morri — diz consigo. — Há muitos anos que estou morto. Descansa o saco na ponte, pisando-o para não o esquecer, nem vá alguém roubá-lo. — A velha bruxa não me prendeu no asilo. Cospe em sêco, tão velhinho que não tem mais saliva. Muito gostoso quedar-se longe das bruxas, das crianças e dos cachorros, mas precisa ganhar o dia. Com as duas mãos o vagabundo ajeitou o saco nas costas e foi embora.
---	---

Análise

Com a supressão do guarda, o velho passa a sentir o odor ruim que ele próprio exala. A eliminação dessa personagem também faz com que quase todas as ações que integram a interação entre ele e o velho sejam apagadas do texto. Apenas alguns elementos mínimos dos diálogos travados entre eles permanecem no conto, com algumas modificações, sob a forma de solilóquio, que passa a ser o recurso de construção do drama do velho. A eliminação do guarda produz um adensamento da vida interior do velho e, também, de sua situação dramática marcada pela marginalidade e pela solidão. Além disso, essa supressão é um elemento primordial no processo de reescrita porque ela torna o conto mais breve e amplia a elipse, intensificando o efeito de sugestão do conto e potencializando seus sentidos.

5.1.5 “Pensão Nápoles” — de 1955 a 1957

O conto “Pensão Nápoles” foi publicado em 1955 e, revisto e reescrito, em 1957. A primeira publicação se deu na revista *A Cigarra*. Já a segunda ocorreu no *Diário de Notícias*. Vamos à análise comparativa das duas versões do conto.

Pensão Nápoles. <i>A Cigarra</i> , São Paulo, nov. 1955, p. 50-52.	Pensão Nápoles. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 27 out. 1957, Suplemento Literário, p. 2.
O NOME da pensão era Pensão Nápoles. Deitados nas camas, inventávamos histórias de Nápoles, até chegar o sono. Chico dormia de boca aberta, roncando, entre os perniliongos no verão em Curitiba. E' uma cidade de gente infeliz e, no verão, tem os perniliongos. No quintal da pensão passavam as águas vermelhas do Rio Belém, vermelhas, não de sangue, da lama da cidade. As crianças pobres nele se banham aos sábados e, nuas, não largam uma minhoca das unhas para pescar os magros lambaris do rio. Chico, desde que chegara a Curitiba, vivera às margens do rio, brincara nas suas águas, queixava-se de que tinha as unhas sujas do seu barro, não havia potassa que as lavasse. Seria infeliz naquela cidade. Para ser feliz, quando piá, devia ter pescado um lambari de rabo dourado. Sonhava em fugir para outra cidade, para Nápoles. Ele morara em todas as pensões familiares: Colombo, Primavera, Bagdad, etc. Era empregado de escritório, de bigodinho, noivo. Não achei melhor camarada, embora roncasse de noite. Filava-me cigarros, usava-me as gravatas, era um bom. Quando fiquei de cama, aquele dia, com febre, ele não saiu de meu lado, no quarto, contando-me passagens de sua vida. Fugira em menino de casa, por não se sujeitar à disciplina paterna, vivendo em pensões, trabalhando nos escritórios, batendo faturas à máquina, fazendo cálculos de juros com o lápis no ar. Gostavam dele nos empregos, pagavam mal. Prometiam aumentar-lhe o salário, no próximo ano e Chico não podia esperar mais um ano. Distraía-se, começava a perseguir o vô das moscas, contava as rugas na testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, perguntava ao carteiro: nenhuma carta de Nápoles? Sabia o que era: eram as janelas que o chamavam. As janelas o chamavam pelo nome. Como não tinha caráter, em vez de partir, Chico mudava de emprego, de noiva, de pensão. Respondia ao primeiro anúncio de precisa-se de moço para lugar de futuro. O futuro era uma rua de Curitiba, com seus velhos plátanos na praça, as moças na janela, o Rio Belém nos quintais pobres, os piás atrás do seu lambari de rabo dourado. Chico pensava em casar-se com moça de prendas morais, mudar-se para o outro lado da cidade, lá onde as águas do Rio Belém não chegavam, ainda nas enchentes. Porque, com as chuvas, as suas águas	ERA uma cidade gente infeliz e, no verão, havia os perniliongos. No quintal da Pensão Nápoles se arrastavam as águas vermelhas do rio Belém, onde as crianças pobres se banhavam aos sábados. Chico, desde que chegara a Curitiba, vivia às margens do rio, queixava-se de que tinha as unhas sujas de seu barro. Para ser feliz ele devia ter pescado, quando piá, um lambari de rabo dourado. Sonhava então em fugir para outra cidade, ah, Nápoles! Auxiliar de escritório, noivo, de bigodinho e morou em tôdas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. No verão, não podia dormir, por causa dos perniliongos. De casa fugira em menino — vivia sempre em pensões, trabalhando em salas escuras, espirrando entre o pó dos papéis. Prometiam aumentar-lhe o salário no ano seguinte e ele não podia esperar um ano. Distraía-se perseguindo o vô das moscas, contava as rugas da testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, perguntava ao carteiro: Alguma carta de Nápoles? Sabia o que era: as janelas o chamavam. E, em vez de partir, mudava de emprêgo, de noiva, de pensão. Respondia ao primeiro anúncio de «precisa-se de mção para lugar de futuro». O futuro era outra rua de Curitiba, com seus velhos plátanos na calçada, as solteironas à janela, o rio Belém dos quintais miseráveis, com seus piás atrás do lambari de rabo dourado. Jurava casar-se com suas noivas, mudando-se para o outro lado da cidade, onde a água do rio não chegava, ainda na enchente. Com as chuvas, ela alagava os quintais, cobria os sapatos e a lama vermelha e os sapos pulavam dentro da cozinha. Um rio de nascente oculta e que irrompia, sem aviso, sob os pés dos amantes distraídos. A prefeitura lhe ignorava o curso subterrâneo, os vereadores nunca ouviram falar nele. Rio de pobre, se não fôra o Belém, com que água as mães dariam banho nos piás? Na sua água rasa nenhum banhista se afogou, oh rio Belém de margens estreitas, onde a lua jamais se refletiu.

alagavam os quintais, os sapatos se cobriam de sua lama vermelha, os sapos pulavam dentro das cozinhas. Era um rio de nascentes ocultas sob pedras, asfalto e cimento que irrompia, sem aviso, nos quintais pobres. Sua população lhe ignorava o curso subterrâneo, a maioria nunca ouviu falar dele e os ricos não cuspirão jamais nas suas águas. Rio de pobres, se não fora ele com que água as mães dariam banhos nos piás, aos sábados? Rio de águas rasas onde os banhistas não se afogam, rio sujo, que não reflete a lua, ignorado entre as margens estreitas. O sangue que nele corre — dos fetos, da mão dos assassinos — se perde nas suas águas vermelhas.	
Análise	
A supressão do início evita a repetição das palavras “pensão” e “Nápoles”. O acréscimo de “Nápoles” na versão reescrita sintetiza as referências eliminadas anteriormente. Os verbos no presente (“tem”, “se banham”, “chegam”, “se afogam”, “reflete”) utilizados para descrever estados/existência de elementos da natureza e hábitos/eventos relacionados aos moradores do local passam a ser empregados no pretérito. Essa alteração faz com que a ocorrência desses elementos/eventos seja restrita ao passado e eles não necessariamente existam no presente, como os perninhos e o banho das crianças nos rios aos sábados. Outros passam a ser utilizados em construções no pretérito cuja ação/estado perdura até o presente da enunciação, como em “Na sua água rasa nenhum banhista se afogou, oh rio Belém de margens estreitas, onde a lua jamais se refletiu”. Nesse caso, há uma normalização dos tempos verbais em função de um paralelismo estilístico. A única exceção desse tipo modificação é o verbo “margear”, que é mantido em sua forma plural no presente do indicativo mais adiante no conto reescrito, o que sugere a permanência das pensões às margens do rio Belém no presente da enunciação do narrador.	
É significativa a alteração do foco narrativo predominante, que passa de “Eu” como testemunha (1ª pessoa, ângulo parcial, certa distância do conflito dramático) para Narrador onisciente neutro (3ª pessoa, ângulo global, grande distância do conflito dramático) (FRIEDMAN, 2002). Com essa mudança, muitas frases que denotam experiências habituais comuns entre o narrador e o protagonista são eliminadas, como “Deitados nas camas, inventávamos histórias de Napoles, até chegar o sono” e “Não achei melhor camarada, embora roncasse de noite”. Essa alteração de foco narrativo estimula grande parte das supressões do conto, realizando uma redução considerável na narrativa, uma vez que o distanciamento do narrador onisciente neutro dispensa frases que conferem um tom testemunhal à narrativa e que atestam a verossimilhança do relato. Logo, o texto se torna mais econômico com um discurso narrativo mais direto. Trata-se de mais uma modificação	

cara à consolidação da poética de Trevisan, marcada pelo uso enfático do narrador de terceira pessoa com foco Narrador Onisciente Neutro.

Pensão Nápoles. <i>A Cigarra</i> , São Paulo, nov. 1955, p. 50-52.	Pensão Nápoles. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 27 out. 1957, Suplemento Literário, p. 2.
--	---

Do rio fugia Chico. Ali estava êle, aos trinta e cinco anos de idade, que não aparentava, porque magrinho, pequeno, de bigode pintado. Era moço triste. Chegara com seus caixotes na pensão Nápoles, não escolhera a pensão pelo nome. Era um sinal de sua decadência: vivia nas pensões baratas que margeavam o rio, partilhando o quarto com estranhos. Estivera doente, com tifo (o tifo prêto do Rio Belém), perdera o emprego, gastara suas economias. Às vezes, diante de uma janela, o vento da aventura lhe arrepiava os pêlos do braço; imagine, êle me dizia, o que na minha idade Alexandre tinha feito. Você não tem cara de Júlio César, eu respondia. Seria um guerreiro, se esta maldita cidade não me cercasse com o seu rio, êle me jurava, sentado na cama, limpando sob as unhas um resto de barro do rio.

Até a noiva perdera, êle que fora um noivo sempre. Carecia de uma noiva para a sua solidão; depois de breve namoro, entrava na casa, não fugia do café com bolinhos. Almoçava aos domingos com vinho, tinha uma casa para descansar de noite, em vez de andar pelas ruas sob a garoa, com as meias molhadas. Como não se casava, a noiva rompia o noivado, devolviam-se os presentes. Se casavam com outro, não esqueciam de convidá-lo, porque sempre fôra um noivo querido.

Aos trinta anos, magrinho, de bigode pintado, Chico fugia ainda do rio. Era môço triste. Chegara com seus caixotes na pensão Nápoles e não a escolhera pelo nome. Fôra condenado às pensões baratas que margeiam o rio, partilhando seu quarto com estranhos.

Perdera o emprêgo, gastara as economias por causa do tifo prêto do rio Belém. As vezes, diante de uma janela, o vento da viagem lhe arrepiava os pelos do braço.

Imagine o que na minha idade Alexandre Magno tinha feito! -- êle dizia ao colega de quarto.

O outro o olhava, com espanto.

Se ao menos não fôsse o rio... -- êle repetia, deitado na cama, limpando sob as unhas um resto de barro.

Com o tifo, até a noiva perdera, êle, que fôra sempre noivo! Não podia dispensar uma noiva na solidão. Após breve namôro, entrava na casa, para enfrentar o café com bolinhos. Já podia então almoçar com vinho aos domingos, tinha uma casa para descansar à noite, em vez de andar pelas ruas sob a garôa. Era môço sem futuro e a noiva lhe devolvira o anel.

Análise

O início desse trecho é marcado por mais um processo de condensação (com a eliminação de “e cinco”, “de idade”), de eliminação de termos acessórios (“Ali estava êle”) e caracterizações (“que não aparentava”, “pequeno”).

A substituição da vírgula por “e” no primeiro parágrafo dessa passagem foge do padrão de reescrita de Trevisan, como também a passagem do verbo “margear” do pretérito imperfeito para o presente também foge do paralelismo dos tempos verbais estabelecido na reescrita. Mais uma repetição da palavra “pensão” é eliminada, dessa vez por meio de sua substituição pelo pronome oblíquo átono “a”. Já o apagamento de “era um sinal de decadência” corresponde à eliminação de uma avaliação do narrador. O leitor é que passa a ter de compreender essa informação elíptica ao interpretar o texto.

Na reescrita do diálogo em que Chico menciona Alexandre Magno, o narrador-testemunha da primeira versão torna-se o “outro”, uma instância referida. A resposta do narrador é trocada por uma expressão de espanto, feita em silêncio, e a nova fala do

protagonista sofre um corte. Isso faz com que a ideia de Chico, de que ele poderia ser um guerreiro, se torne elíptica, aumentando a carga de sugestividade do texto.

A substituição da justificativa dos rompimentos dos noivados de Chico é significativa: na versão original, o texto dá a entender que cada noiva suspendia o relacionamento com Chico porque ele não tomava a atitude de se casar com ela (“Como não se casava, a noiva rompia o noivado”). No texto reescrito, a justificativa passa a ser o fato de Chico ser “moço sem futuro”. Com essa reestruturação, a substituição de “devolviam-se os presentes” por “lhe devolve o anel” possibilita a eliminação de “rompia o noivado”, pois a devolução do anel já representa essa ruptura, o que gera economia no texto. Essa alteração também elimina uma possível contradição da primeira versão, pois, mais adiante, o texto informa que Chico propunha às noivas para que fugissem e se casassem com ele em outra cidade.

Vinculada a este episódio, a informação de que suas ex-noivas o convidavam para o casamento delas, além de estranha, por ser pouco crível, é suprimida do texto, o que faz com que o parágrafo termine de forma mais rápida e objetiva. Com isso, mesmo um possível efeito de humor do episódio é eliminado na reescrita.

Pensão Nápoles. <i>A Cigarra</i>, São Paulo, nov. 1955, p. 50-52.	Pensão Nápoles. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 27 out. 1957, Suplemento Literário, p. 2.
Não era o mesmo; depois do tifo preto veio a pneumonia. Ela o entristeceu, amargou-lhe o gosto da vida na bôca. Sua esperança estava em Nápoles. Vamos nos engajar como marinheiros no primeiro navio, ele me propunha. Chico, não tem mar em Curitiba... Ele ia cuspir, com desespero, da janela no rio. O côro dos sapos anunciava a noite com seus pernilongos. Chico bocejou ruidosamente, andou descalço até a janela: era sábado, ninguém nas ruas. Ele não perdia baile, aos sábados ainda não tinha CONCLUI NA PÁG. 52. PENSÃO NÁPOLES CONCLUSÃO DA PÁG. 50 feito a barba? Fiquei de olhos fechados, deitado, ouvindo os após lamentando a sorte do rio. Sonolento, eu ouvia o Chico que falava na janela e sua voz me chegava de longe, falava de costas para mim. Eu me perdia em sonhos, de que emergia, ouvindo a sua voz entre longos silêncios. Não me lembro, eu tinha sono e febre, ele me falou do pai, de sua casa, longe de Curitiba. Era um homem dos antigos, severo, que não admitia risos dentro de casa. Quando Chico	Depois do tifo preto foi a pneumonia, essa o entristeceu, amargou-lhe o gosto da vida na bôca. Chico se lembrava do pai. Homem severo, não admitia riso diante dêle. Quando fugiu de casa, imaginou que o pai nem desse pela falta, quem sabe, do filho. Nunca escreveu, informando seu endereço, na ronda das pensões. Soube, anos depois, que o pai não deixara tirar sua cadeira da mesa e a mãe punha mais um prato, como se Chico viesse, todos aqueles anos, almoçar e jantar em casa. De noite, o pai subia ao quarto do filho, batendo na porta: «Chico, Chico, você voltou para casa, meu filho?». Morreu de tristeza, antes que Chico, anos mais tarde, visitasse a família. Agora sonhava com o pai, escutando sua voz rouca de velho ao lado da cama: «Chico, você veio para casa, meu filho?» Ele (que matara o próprio pai), não fizera mal às suas noivas... Ah, as noivas de Chico! Não era volúvel, como elas o chamavam. A tôdas amou. Nenhuma gostou dêle para entender que não queria ser enterrado com os pés dentro do rio Belém. Propôs que fugissem e se casassem noutra cidade, qual (Conclui na 4ª página) (Conclusão da 2ª página)

fugiu de casa imaginou que nem desse pela falta, quem sabe, do filho. Soubera anos depois (não escrevera para casa, informando seu endereço, mudava sempre de pensão) que o pai não deixara que tirassem a sua cadeira da mesa e a mãe punha o prato de Chico como se viesse, todos os dias, para o almoço e a janta. A mãe ouvira o marido chamando, uma noite, pelos quartos da casa: Chico, Chico, você voltou para casa, meu filho? O velho morreu de desgosto (Chico era o único filho), rodeado pelas filhas, olhando para a porta do quarto, sem falar, porque era homem orgulhoso. Desde a sua fuga, não pensou mais no pai, depois de ouvir pela boca de uma irmã encontrada, por acaso, na rua da cidade, a história do pai, sonhava com ele toda noite, escutando a sua voz rouca de velho ao lado da cama, chamando-o: Chico, você veio para casa, meu filho?

Ele, que não fizera mal às suas noivas, matara o próprio pai... Quis consolá-lo, era uma tarde quente com chamados de sapos e, quando acordei de novo, Chico falava, então, de suas noivas. Ele as amara, a todas elas. Não era um leviano, como elas o chamavam. Casar? Não tinha economias, o tifo as roubara e não queria ser enterrado com os pés dentro do Rio Belém. Convidava-as para fugir e casarem-se noutra cidade, o amor delas é que não era forte, nenhuma queria fugir, com medo de que não casassem depois. Não podia esquecê-las, rondava de noite as suas casas, assobiando debaixo das janelas onde elas dormiam, de cabelos soltos sobre o travesseiro, esquecidas dêle, lá na rua, sob a garoa branca.

Fôra numa noite de inverno (a garoa é o céu de Curitiba em junho), sob a janela de uma das noivas, que ele ficou doente, com pneumonia. A dona da pensão não o quisera no quarto. Foi retirado de padiola pela cozinha, escondido dos pensionistas, para uma enfermaria de hospital. Era uma enfermaria coletiva, com vinte camas, dez de cada lado do corredor. Chico ficava de noite, em febre, enxugando seu rosto de suor no travesseiro, ouvindo as tosse e os gemidos dos doentes. Quando melhorou, levantara-se e ia, no meio dos outros, com um pijama do hospital, de que o defunto fora maior, tomar sol na janela. A janela dava para o pátio com uma árvore no meio. Era um velho cedro, com banco circular embaixo, onde os doentes vinham nos seus pijamas com manchas de café jogar dominó, esperando o toque da sineta: almoço, janta. Sentado de costas contra o enrugado tronco, Chico fingia não ver os serventes que pousam uma cama vazia no pátio, sem colchão: quem sabe o que significava uma cama vazia ao sol? As visitas — nenhuma era para ele — olhavam das janelas para o pátio, onde ele estava no seu pijama alheio, de barba crescida, suando no medo de ter morrido... Dormi, acordei e a noite tinha entrado pela janela, Chico falava então de Nápoles, o nome da pensão não o deixava dormir. Ir para Nápoles, embarcar no primeiro navio... Curitiba não tem mar, resmunguei.

Sendo sábado, eu me admirei que ele não fosse para o espelho, pintando o bigodinho. Uma voz chamou para o jantar e, saltando da cama, enfiei uma calça. O

das ingratas confiou no seu amor? Rondava-lhes, à noite, as casas, mas elas dormiam, esquecidas dêle, lá na garoa fria.

A garoa em junho é o céu de Curitiba. Sob a janela de uma das noivas, ele havia começado a tossir. A dona da pensão Ali Babá não o quisera no quarto com aquela tosse. Foi retirado de padiola, escondido dos pensionistas, para a enfermaria coletiva. Sobreviveu e se aquecia ao raio de sol na janela, fingindo não ver os serventes que abandonavam uma cama vazia no pátio — o que significa uma cama sem colchão, esquecida ao sol?

Depois do tifo preto e da pneumonia, foi a vez da pensão Nápoles. O nome não o deixava dormir.

— Vamos nos engajar como marinheiros no primeiro navio?

— Não tem mar, Chico, na tua Curitiba.

Ele cuspiu lá da janela, cuspiu sangue contra o rio.

quarto estava escuro, quente, de silêncio. Chico de pé na janela. Chamei-o, ele (porque era ele) não se moveu, como uma cobra-d'água olhando as luzes nas águas do Rio Belém. Não me respondeu. Jantei e, melhor da febre, fiquei conversando na sala, me esquecia de Chico. Às nove horas, quando voltei para o quarto, deitara-se na sua cama, com as mãos na nuca. Não acendi a luz, era capaz de jurar que ele estava de olhos abertos. Fui até a janela: olhei a noite quente, sem luar e, como todas as noites, cuspi no Rio Belém. Deitei-me e dormi. Acordei de repente com um ruído estranho no quarto. Era um choro afogado que parecia de homem, não de criança, nem de mulher, porque era choro sem lágrimas. Sentei na cama e vi, de pé contra a parede, Chico que se olhava no espelho. O quarto escuro da noite e, sem se ver, Chico se olhava no espelho. Um canto do espelho brilhava como a única luz no quarto. Não se mexia, Chico eu chamei, é você?

Saíu do quarto, tateando os móveis, com seu choro de quem morde as mãos. Quis levantar e ir atrás de Chico, trazê-lo para a cama. Pensei que ele iria ao baile, dormi em febre. Ah, **porque** não o seguí...? Matou-se no banheiro, de navalha, que fora presente do pai. Quando de manhã corri para o banheiro ele não estava mais (seu corpo fora retirado pela cozinha, para não assustar os pensionistas), as paredes e o soalho tinham sido lavados. O banheiro era nos fundos da pensão Nápoles e o sangue de Chico escorrera por um buraco de rato para fora, para as águas vermelhas do Rio Belém, vermelhas de barro, não mais de sangue.

Análise

Esse trecho tem início com a supressão de “Não era o mesmo”, que gera redução da extensão do texto. O apagamento de “Sua esperança estava em Nápoles” torna essa informação elíptica no conto. Também são eliminadas as falas do narrador em que ele relata algum pequeno evento sobre si mesmo em sua interação com Chico, como em “êle me propunha” “Fiquei de olhos fechados, deitado”, “Eu me perdia em sonhos, de que emergia, ouvindo a sua voz entre longos silêncios. Não me lembro, eu tinha sono e febre”. Observe-se, também, a supressão de descrições que não atuam diretamente na intriga central, como “A janela dava para o pátio com uma árvore no meio. Era um velho cedro, com banco circular embaixo, onde os doentes vinham nos seus pijamas com manchas de café jogar dominó, esperando o toque da sineta: almôço”. Trata-se, pois, de dar ênfase ao que é essencial no conto, na linha de Poe. A supressão da informação de que Chico tinha irmãs também gera economia no texto, sobretudo por possibilitar a eliminação do pequeno episódio em que ele encontra uma delas. Por sua vez, a substituição de “branca” por “fria” na caracterização da garôa aumenta a dramaticidade da cena em que Chico ronda as casas das ex-noivas.

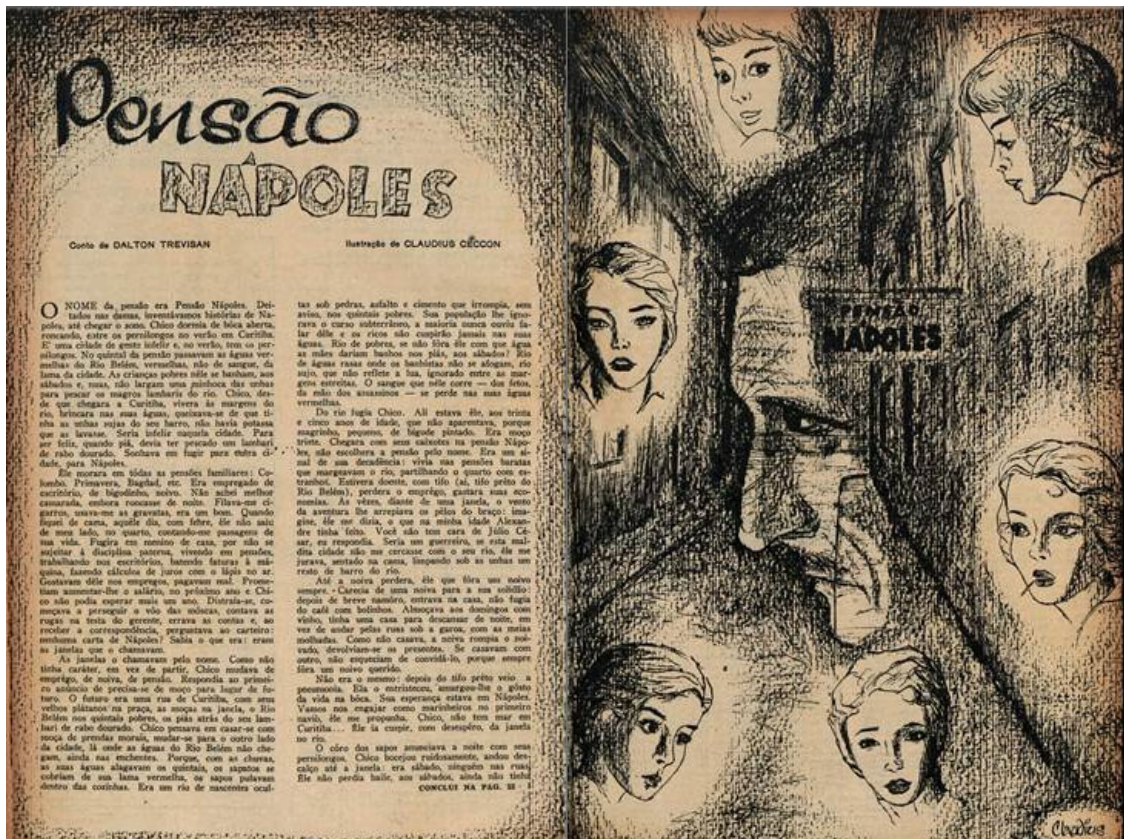
Na primeira versão do conto, o narrador-testemunha toma conhecimento de uma série de episódios da vida de Chico (a morte do pai, a recusa das noivas em fugir seguida do hábito

de rondar as casas delas, o desenvolvimento e o tratamento da pneumonia) entre a tarde e a noite de um sábado. Na ocasião, entre cochilos do narrador adoecido, Chico permanece na janela contando-lhe passagens de sua vida em tom de desabafo e, no fim da mesma noite, se suicida. Na versão reescrita, permanecem os episódios da vida de Chico, que ele conta ao narrador-testemunha e que este rememora ao narrar a primeira versão do texto. O enquadramento do relato de Chico num evento com duração determinada é eliminado na reescrita, tal como todas as marcas do testemunho do narrador e da passagem do tempo na ocasião.

Por fim, a principal alteração na reescrita do texto é o fato de que o protagonista não morre. Todos os eventos acontecidos na noite de sábado, incluindo o suicídio, são removidos do conto. Isso des-romantiza a ação dramática, o que reforça o realismo cruel da poética de Trevisan. O conto termina com um fragmento tirado de um diálogo entre o protagonista e o narrador-testemunha que se localiza, no texto original, imediatamente antes de todos os eventos relativos ao sábado. No texto reescrito, o acréscimo do pronome possessivo em “na tua Curitiba” enfatiza o inferno particular que a cidade representa para o protagonista. O ato de cuspir “com desespero” é trocado pelo ato de cuspir “sangue” no desfecho do conto reescrito, o que gera uma imagem com força conotativa: por mais que o sangue seja um índice de pneumonia, ele também representa o desespero e a raiva do protagonista contra o rio, que é uma metonímia de Curitiba. Note-se que essa substituição é feita a partir da apropriação da última imagem da versão precedente do conto, na qual o sangue de Chico escorre por um buraco para o rio. Ao sintetizar o estado emocional surprimido (o desespero) e a imagem final do texto anterior num só vocábulo, a reescrita aumenta a carga de sugestão do desfecho do conto.

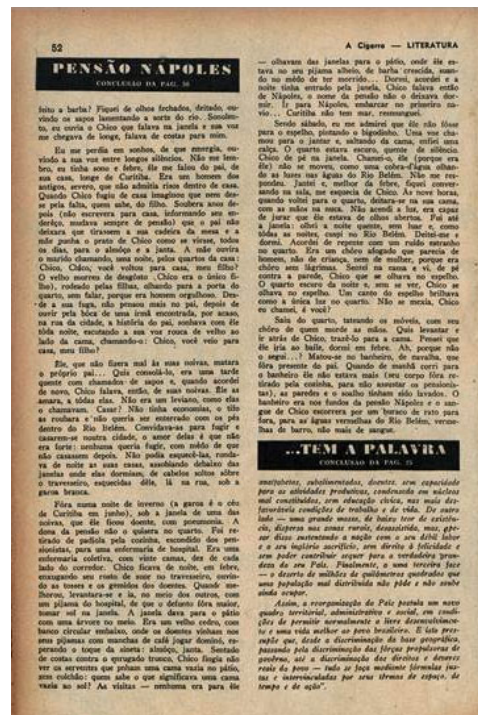
Com a conclusão da análise da reescrita do conto, vejamos como o espaço disponível em cada suporte de publicação pode ter sido relevante para a constituição da extensão dessas duas versões do texto:

Figura 3 — As primeiras duas páginas de “Pensão Nápoles” em *A Cigarra* (nov./1955)



Fonte: TREVISAN, D..., 1955a.

Figura 4 — A terceira página de “Pensão Nápoles” em *A Cigarra* (nov./1955)



Fonte: TREVISAN, D..., 1955b.

Figura 6 — A segunda página do conto “Pensão Nápoles” no Suplemento Literário do Diário de Notícias (27/10/1957)

Pág. 4 — Suplemento Literário

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

Domingo, 27 de Outubro de 1957

A Segunda Página do Conto “Pensão Nápoles” de Pu-Sung-Ling

Seleção de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira e Paulo Rónai

PU-SUNG-LING
O conto “Pensão Nápoles”, de Pu-Sung-Ling, foi publicado no suplemento literário do Diário de Notícias, em 27 de Outubro de 1957. O autor, nascido em 1905, em Hong Kong, é um dos mais importantes escritores em língua portuguesa da atualidade. O conto, que faz parte de uma coletânea de contos, narra a história de um jovem chinês que se muda para Lisboa e se envolve com uma jovem portuguesa.

Dois dias depois, o jovem Lang encontra a jovem Maria, a filha do mandarim Tseng, que lhe oferece uma vaga no colégio. Lang aceita a oferta e muda-se para Lisboa. No entanto, a jovem Maria não é quem ele imaginava. Ela é uma jovem fria e distante, e Lang sente-se cada vez mais isolado.

Lang tenta aproximar-se de Maria, mas ela não responde aos seus esforços. Ele sente-se cada vez mais sozinho e começa a pensar em voltar para casa. No entanto, a jovem Maria muda de ideia e decide ficar com Lang.

Lang e Maria vivem juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

“VELTO NORDESTE”

PINTO FERREIRA
(Extrato para o “Diário de Notícias”)
A sensação humana da obra de Píndaro, que se encontra na obra de Píndaro, é a sensação de uma vida que se esgota. O autor, nascido em 1905, em Lisboa, é um dos mais importantes escritores em língua portuguesa da atualidade. O conto, que faz parte de uma coletânea de contos, narra a história de um jovem português que se muda para Lisboa e se envolve com uma jovem portuguesa.

Dois dias depois, o jovem Lang encontra a jovem Maria, a filha do mandarim Tseng, que lhe oferece uma vaga no colégio. Lang aceita a oferta e muda-se para Lisboa. No entanto, a jovem Maria não é quem ele imaginava. Ela é uma jovem fria e distante, e Lang sente-se cada vez mais isolado.

Lang tenta aproximar-se de Maria, mas ela não responde aos seus esforços. Ele sente-se cada vez mais sozinho e começa a pensar em voltar para casa. No entanto, a jovem Maria muda de ideia e decide ficar com Lang.

Lang e Maria vivem juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Pensão Nápoles

(Continuação da 1.ª página)
O conto “Pensão Nápoles”, de Pu-Sung-Ling, foi publicado no suplemento literário do Diário de Notícias, em 27 de Outubro de 1957. O autor, nascido em 1905, em Hong Kong, é um dos mais importantes escritores em língua portuguesa da atualidade. O conto, que faz parte de uma coletânea de contos, narra a história de um jovem chinês que se muda para Lisboa e se envolve com uma jovem portuguesa.

Dois dias depois, o jovem Lang encontra a jovem Maria, a filha do mandarim Tseng, que lhe oferece uma vaga no colégio. Lang aceita a oferta e muda-se para Lisboa. No entanto, a jovem Maria não é quem ele imaginava. Ela é uma jovem fria e distante, e Lang sente-se cada vez mais isolado.

Lang tenta aproximar-se de Maria, mas ela não responde aos seus esforços. Ele sente-se cada vez mais sozinho e começa a pensar em voltar para casa. No entanto, a jovem Maria muda de ideia e decide ficar com Lang.

Lang e Maria vivem juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

Lang e Maria viajam juntos por algum tempo, mas a relação não funciona. Lang sente-se cada vez mais frustrado e decide voltar para casa. No entanto, a jovem Maria não quer que ele vá e decide acompanhá-lo.

O Jornalismo Como Gênero...

(Continuação da 1.ª página)
O conto “Pensão Nápoles”, de Pu-Sung-Ling, foi publicado no suplemento literário do Diário de Notícias, em 27 de Outubro de 1957. O autor, nascido em 1905, em Hong Kong, é um dos mais importantes escritores em língua portuguesa da atualidade. O conto, que faz parte de uma coletânea de contos, narra a história de um jovem chinês que se muda para Lisboa e se envolve com uma jovem portuguesa.

Note-se que o espaço que o conto ocupa na revista é significativamente maior do que no jornal: são quase três páginas, das quais destacamos o tamanho do título e a página que é inteiramente dedicada à ilustração, que retrata o protagonista do conto, suas ex-noivas e a fachada da pensão. No jornal (cujos espaços ocupados pelo conto grifamos em amarelo), o texto não é ilustrado e ocupa áreas menores. Diante dessas informações, pode-se aventar a hipótese de que a quantidade de supressões realizadas na reescrita do conto não foi apenas orientada por um senso de atualização estética do contista, mas também por uma demanda do suporte de publicação, uma vez que o espaço disponibilizado para o conto no jornal era menor do que o na revista. Assim, a redução como traço fundamental da reescrita e da poética de Trevisan pode também ter sido gerada por particularidades dos suportes de publicação.

5.1.6 “Pensão Nápoles” — de 1957 a 1959

Em 1959, Dalton Trevisan reescreve “Pensão Nápoles”, publicando-o no livro *Novelas nada exemplares*. Passemos à análise comparativa da versão de jornal de 1957 com a versão em livro.

Pensão Nápoles. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 27 out. 1957, Suplemento Literário, p. 2.	Pensão Nápoles. In: <i>Novelas nada exemplares</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 46-49.
ERA uma cidade gente infeliz e, no verão, havia os pernilonhos. No quintal da Pensão Nápoles se arrastavam as águas vermelhas do rio Belém, onde as crianças pobres se banhavam aos sábados. Chico, desde que chegara a Curitiba, vivia às margens do rio, queixava-se de que tinha as unhas sujas de seu barro. Para ser feliz ele devia ter pescado, quando piá, um lambari de rabo dourado. Sonhava então em fugir para outra cidade; ah, Nápoles! Auxiliar de escritório, noivo, de bigodinho e morou em tôdas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. No verão, não podia dormir, por causa dos pernilonhos. De casa fugira em menino — vivia sempre em pensões, trabalhando em salas escuras, espirrando entre o pó dos papéis. Prometiam aumentar-lhe o salário no ano seguinte e ele não podia esperar um ano. Distraía-se perseguindo o vôo das moscas, contava as rugas da testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, perguntava ao carteiro: — Alguma carta de Nápoles? Sabia o que era: as janelas o chamavam. E, em vez de partir, mudava de emprêgo, de noiva, de pensão. Respondia ao primeiro anúncio de «precisa-se de môço para lugar de futuro». O futuro era outra rua de	UMA CIDADE DE GENTE INFELIZ, com pernilonhos no verão. No quintal da Pensão Nápoles arrastavam-se as águas vermelhas do Rio Belém, onde as crianças pobres se banhavam aos sábados. Chico, desde que chegara a Curitiba, vivia às margens do rio, queixava-se de que tinha as unhas sujas de seu barro. Para ser feliz devia ter pescado, quando piá, um lambari de rabo dourado. Sonhava então em fugir para outra cidade; ah, Nápoles! Auxiliar de escritório, noivo, de bigodinho, morou em tôdas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. No verão, não podia dormir, por causa dos pernilonhos. De casa fugira em menino — vivia sempre em pensões, trabalhando em salas escuras, espirrando entre o pó dos papéis. Prometiam aumentar-lhe o salário no ano seguinte e não podia esperar um ano. Distraía-se perseguindo o vôo das moscas, contava as rugas da testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, perguntava ao carteiro: — Alguma carta de Nápoles? Sabia o que era: as janelas o chamavam. Em vez de partir, mudava de emprêgo, de noiva, de pensão. Respondia ao primeiro anúncio de «precisa-se de môço para lugar de futuro». O futuro era outra rua de Curitiba, com seus velhos plátanos na calçada, as

Curitiba, com seus velhos plátanos na calçada, as solteironas à janela, o rio Belém dos quintais miseráveis, com seus piás atrás do lambari de rabo dourado.

Jurava casar-se com suas noivas, mudando-se para o outro lado da cidade, onde a água do rio não chegava, ainda na enchente. Com as chuvas, ela alagava os quintais, cobria os sapatos de lama vermelha e os sapos pulavam dentro da cozinha. Um rio de nascente oculta e que irrompia, sem aviso, sob os pés dos amantes distraídos. A prefeitura lhe ignorava o curso subterrâneo, os vereadores nunca ouviram falar nele. Rio de pobre, se não fôra o Belém, com que água as mãos dariam banho nos piás? Na sua água rasa nenhum banhista se afogou, oh rio Belém de margens estreitas, onde a lua jamais se refletiu.

Aos trinta anos, magrinho, de bigode pintado, Chico fugia ainda do rio. Era môço triste. Chegara com seus caixotes na pensão Nápoles e não a escolhera pelo nome. Fôra condenado às pensões baratas que margeiam o rio, partilhando seu quarto com estranhos.

Perdera o emprêgo, gastara as economias por causa do tifo prêto do rio Belém. As vezes, diante de uma janela, o vento da viagem lhe arrepiava os pelos do braço.

— Imagine o que na minha idade Alexandre Magno tinha feito! — Ele dizia ao colega de quarto.

O outro olhava, com espanto.

— Se ao menos não fôsse o rio... — ele repetia, deitado na cama, limpando sob as unhas um resto de barro.

Com o tifo, até a noiva perdera, êle, que fôra sempre noivo! Não podia dispensar uma noiva na solidão. Após breve namôro, entrava na casa, para enfrentar o café com bolinhos. Já podia então almoçar com vinho aos domingos, tinha uma casa para descansar à noite, em vez de andar pelas ruas sob a garôa. Era môço sem futuro e a noiva lhe devolvía o anel.

Depois do tifo prêto foi a pneumonia, essa o entristeceu, amargou-lhe o gôsto da vida na bôca. Chico se lembrava do pai. Homem severo, não admitia riso diante dêle. Quando fugiu de casa, imaginou que o pai nem desse pela falta, quem sabe, do filho. Nunca escreveu, informando seu enderêço, na ronda das pensões. Soube, anos depois, que o pai não deixara tirar sua cadeira da mesa, e a mãe punha mais um prato, como se Chico viesse, todos aquêles anos, almoçar e jantar em casa. De noite, o pai subia ao quarto do filho, batendo na porta: «Chico, Chico, você voltou para casa, meu filho?». Morreu de tristeza, antes que Chico, anos mais tarde, visitasse a família. Agora sonhava com o pai, escutando sua voz rouca de velho ao lado da cama: «Chico, você veio para casa, meu filho?»

Êle (que matara o próprio pai), não fizera mal às suas noivas... Ah, as noivas de Chico! Não era volúvel, como elas o chamavam. A tôdas amou. Nenhuma gostou dêle para entender que não queria ser enterrado

solteironas à janela, o rio Belém dos quintais miseráveis e os piás atrás do lambari de rabo dourado.

A salvação era casar-se, mudando-se para o outro lado da cidade, lá onde a água do rio não chegava, ainda na enchente. Com as chuvas, ela alagava os quintais, cobria os sapatos de lama vermelha e os sapos pulavam dentro da cozinha. Rio de nascente oculta irrompia, sem aviso, sob os pés dos amantes distraídos. A prefeitura ignorava-lhe o curso subterrâneo; rio de pobre, se não fôra o Belém, com que água as mãos dariam banho nos piás?

Aos trinta anos, magrinho, de bigode pintado, Chico fugia ainda do rio. Era môço triste. Chegara com seus caixotes na pensão Nápoles, não a escolhera pelo nome. Fôra condenado às pensões baratas que margeiam o rio, partilhando o quarto com estranhos. Perdera o emprêgo, gastara as economias por causa do tifo prêto do Rio Belém. Eis que, diante de uma janela, o vento da viagem arrepiava-lhe os cabelos do peito magro.

— Imagine o que na minha idade Alexandre Magno tinha feito! — dizia ao colega de quarto.

O outro olhava-o, com espanto.

— Se ao menos não fôsse o rio... — repetia, deitado na cama, limpando sob as unhas uma sombra de barro.

Com o tifo até a noiva perdera, êle que fôra sempre noivo! Não podia dispensar uma noiva na solidão. Após breve namôro, entrava na casa, para enfrentar o café com bolinhos. Já podia então almoçar com vinho aos domingos, tinha uma casa para descansar à noite, em vez de andar pelas ruas sob a garôa. Era môço sem futuro e a noiva devolvía-lhe o anel.

Depois do tifo prêto foi a pneumonia. Nas longas tardes de febre, Chico lembrava-se do pai. Homem severo, não admitia riso diante dêle. Quando fugiu de casa imaginou que o pai nem desse pela falta. Nunca escreveu, informando seu enderêço, na ronda das pensões. Soube, tempos depois, que o pai não deixara tirar sua cadeira da mesa. A mãe punha mais um prato, como se Chico viesse, todos aquêles anos, almoçar e jantar em casa. De noite, o pai subia ao quarto do filho, batendo na porta: «Chico, Chico, você voltou para casa, meu filho?». Morreu de tristeza, antes que Chico, tarde demais, visitasse a família. Agora sonhava com o pai, escutando sua voz rouca de velho ao lado da cama: «Chico, você veio para casa, meu filho?»

Êle (que matara o próprio pai), não fizera mal às suas noivas. Ah, as noivas de Chico! Não era volúvel, como elas o chamavam — a tôdas amou. Nenhuma gostou dêle para entender que não queria ser enterrado com os pés dentro do Rio Belém. Propôs que fugissem e se casassem noutra cidade, qual das ingratas confiou no seu amor? Rondava-lhes à noite as casas, mas elas dormiam, esquecidas dêle, lá na garôa fria.

A garôa em junho é o céu de Curitiba. Sob a janela de uma das noivas, êle havia começado a tossir. A dona da Pensão Ali Babá não o quisera no quarto com aquela tosse. Foi retirado de padiola, escondido dos pensionistas, para a enfermaria coletiva. Sobreviveu e

com os pés dentro do rio Belém. Propôs que fugissem e se casassem noutra cidade, qual (Conclui na 4ª página) (Conclusão da 2ª página) das ingratas confiou no seu amor? Rondava-lhes, à noite, as casas, mas elas dormiam, esquecidas dêle, lá na garôa fria. A garôa em junho é o céu de Curitiba. Sob a janela de uma das noivas, êle havia começado a tossir. A dona da pensão Ali Babá não o quisera no quarto com aquela tosse. Foi retirado de padiola, escondido dos pensionistas, para a enfermaria coletiva. Sobreviveu e se aquecia ao raio de sol na janela, fingindo não ver os serventes que abandonavam uma cama vazia no pátio — o que significa uma cama sem colchão esquecida ao sol? Depois do tifo prêto e da pneumonia, foi a vez da pensão Nápoles. O nome não o deixava dormir. — Vamos nos engajar como marinheiros no primeiro navio? — Não tem mar, Chico, na tua Curitiba. Êle cuspiu lá da janela, cuspiu sangue contra o rio.	aquecia-se ao raio de sol na janela, fingindo não ver os serventes que abandonavam uma cama vazia no pátio — o que significa uma cama sem colchão esquecida ao sol? Depois do tifo prêto e da pneumonia, foi a vez da pensão Nápoles. O nome não o deixava dormir. — Vamos nos engajar como marinheiros no primeiro navio? — Não tem mar, Chico, na tua Curitiba. Êle cuspiu lá da janela, cuspiu sangue contra o rio.
--	---

Análise

As orações do início do conto são transformadas em frases nominais por meio da supressão dos verbos, do deslocamento de locução adverbial de tempo e do emprego de preposição. Essa modificação gera economia de recursos no texto e enfatiza as imagens construídas nas frases.

Ao longo de todo o texto, as formas proclíticas são substituídas por formas enclíticas, o que gera um tom que se distancia de um registro oral mais popular. Esse distanciamento também é percebido por meio de escolhas de termos e construções menos coloquiais, como nas substituições de “Às vezes” por “Eis que” e de “Um resto de barro” por “Uma sombra de barro”.

O pronome “êle” se torna elíptico em vários trechos do texto. Com a sua segunda supressão (juntamente com a eliminação da conjunção “e”), há o acréscimo do travessão, o que reduz os nexos explicativos do texto — note-se que, nesse caso, o contraste havia sido construído com a conjunção “e” em vez de alguma outra conjunção adversativa, o que já era um primeiro arrefecimento da objetividade conectiva no nível da expressão. Efeito parecido é produzido pela substituição de “e” por vírgula na frase “Chegara com seus caixotes na pensão Nápoles e não a escolhera pelo nome”.

A busca pela economia no plano da expressão linguística fica evidente nas substituições de “com seus piás” por “e os piás” e de “seu quarto” por “o quarto”, pois os novos termos empregados são mais breves e, de certo modo, mais anônimos e universais

porque menos marcados. O mesmo acontece na supressão do artigo indefinido e das conjunções da frase “Um rio de nascente oculta e que irrompia”, que se transforma em “Rio de nascente oculta irrompia”. A economia textual por meio da supressão de frases acessórias é verificada no apagamento da oração “os vereadores nunca ouviram falar nele” (uma referência a uma instituição do Poder Público, a prefeitura, já havia sido mobilizada), da exaltação irônica “Na sua água rasa nenhum banhista se afogou, oh rio Belém de margens estreitas, onde a lua jamais se refletiu” e das frases “essa o entristeceu, amargou-lhe o gosto da vida na boca” e “, quem sabe, do filho”.

O acréscimo de “magro” reitera um aspecto físico do protagonista, pois o adjetivo “magrinho” já havia sido empregado na enumeração que abre o mesmo parágrafo.

Por fim, destaque-se o acréscimo da frase “Nas longas tardes febre”, que recupera um elemento da primeira versão do conto que havia sido excluído na primeira reescrita. No texto original, o narrador-testemunha estava com febre durante a tarde do sábado em que o protagonista se suicida. Como Chico passa a experimentar tardes de febre, nota-se que o contista aproveitou e reconfigurou a ocorrência da febre nesta segunda reescrita para publicação em seu primeiro livro.

5.1.7 De “Um sapato para Pedrinho” (1957) a “Pedrinho” (1959)

Trevisan publicou “Um sapato para Pedrinho” no jornal *Diário de Notícias* em 1957. Em 1959, reescreveu-o para a publicação no livro *Novelas nada exemplares*. Vejamos a análise comparativa das duas versões.

Um sapato para Pedrinho. <i>Diário de Notícias</i> , 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.	Pedrinho. In: <i>Novelas nada exemplares</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 3-9.
PEDRINHO pegou a mão da mãe e se queixou de que estava com dor de cabeça. A mãe disse que Pedrinho fôsse brincar com o irmão. Brincando, a dor passava. Ela estava atrasada com o jantar. Quando a família sentou à mesa faltava o Pedrinho. — Onde está o Pedrinho? — o pai perguntou. — Está lá fora — a mulher respondeu. — Êle não estava com a gente — disse o irmão. A mãe foi para a janela: — Vizinha, a senhora não viu o Pedrinho? Quando o irmão voltou do quarto, onde fôra esconder suas bolinhas de vidro, contou que Pedrinho estava deitado lá no quarto escuro, êle que era o maior medroso da família. — Você está deitado de sapato, meu filho — o homem ralhou.	O MENINO PUXOU A SAIA DA MÃE e queixou se de que estava com dor de cabeça. A mãe disse que Pedrinho fôsse brincar com o irmão. Brincando, a dor passava. Ela já se atrasara com o jantar. Quando a família sentou à mesa faltava o Pedrinho. — Onde está o Pedrinho? — o pai perguntou. — Está lá fora — a mulher respondeu. — Êle não estava com a gente — disse o irmão. A mãe foi para a janela: — Vizinha, a senhora não viu o Pedrinho? O irmão voltou do quarto, onde fôra esconder suas bolinhas de vidro, contando que Pedrinho estava deitado lá no escuro, êle que era o maior medroso da família. — Você está deitado de sapato, meu filho — o pai ralhou.

Pedrinho estava de olhos abertos no escuro. O pai acendeu a luz, alisou-lhe a testa e tirou-lhe o sapato. — Você tem dor, meu filho? — Um pouco. — Tua mãe traz uma sopinha para você quer? Pedrinho choramingou que não queria. — Não olhe para a luz, meu filho! O menino não tirava os olhos da lâmpada e pedir que o pai apagasse a luz. — Você não tem medo do escuro, Pedrinho?	Pedrinho tinha os olhos abertos no escuro. O pai acendeu a luz, alisou-lhe os cabelos e tirou-lhe os sapatos: a sola furada. — Eu queria um sapato de tênis, pai. — Está bem, meu filho, depois eu compro. Você tem dor? — Sim, pai. — Tua mãe traz uma sopinha para você quer? Pedrinho choramingou que não queria, com os olhos fixos na lâmpada. — Não olhe para a luz, meu filho! O menino pediu ao pai que a apagasse. — Você não tem medo do escuro, Pedrinho?
---	---

Análise

A substituição de “Pedrinho” por “O menino” evita a repetição do nome do protagonista no mesmo parágrafo. A troca da próclise pela ênclise em se “se queixou” / “queixou-se” é a primeira alteração de colocação pronominal que é feita, com raras exceções, ao longo de todo o texto, como apontamos na reescrita de “Pensão Nápoles”. A troca do pretérito perfeito pelo gerúndio no verbo “contar” possibilita a eliminação do advérbio “quando”, o que reduz o número de palavras do texto. A substituição de “homem” por “pai” revela a preferência de salientar, no discurso do narrador, a relação familiar entre o homem e Pedrinho, uma vez que esta já estava clara pela ocorrência da expressão “meu filho” na fala que precede essa alteração.

A substituição de “testa” por “cabelos” confere mais precisão ao texto, uma vez que é mais comum empregar “cabelo(s)” como objeto do verbo “alisar” do que “testa”.

A antecipação da informação de que a sola do sapato de Pedrinho estava furada (este dado consta nos momentos finais da versão anterior do conto) e o acréscimo do pedido do filho e da resposta do pai produzem índices narrativos que tornam a cena final mais dramática devido ao gesto de dar ao filho morto o que ele desejava e havia pedido em vida.

A substituição de “— um pouco” por “— Sim, pai”, repetida em outro trecho, elimina um possível eufemismo da fala de Pedrinho, o que diminui as chances de sua dor de cabeça ter diminuído. Junto aos demais sinais que o protagonista dá de que estava sempre com dor, essa alteração, ainda que minimamente, amplia a percepção de que os pais do menino deveriam tê-lo levado ao hospital em vez de mantê-lo em casa com o tratamento do farmacêutico.

Um sapato para Pedrinho. <i>Diário de Notícias</i> , 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.	Pedrinho. In: <i>Novelas nada exemplares</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 3-9.
Sorriu de triste, mas não respondeu. Era um sábado frio, de garoa. O pai carregou Pedrinho nos braços até o farmacêutico da esquina. Um resfriado, disse o	Sábado frio, de garoa. O pai carregou Pedrinho nos braços até o farmacêutico da esquina. Resfriado, disse o o farmacêutico, depois de apalpar a testa do menino

farmacêutico, depois de apalpar a testa do menino e ver-lhe a língua. Receitou um xarope, para tomar uma colher a cada duas horas.

No domingo, Pedrinho não quis sair da cama. O irmão cansou de puxar-lhe o cabelo, mas Pedrinho não chorou nenhuma vez. O pai abriu a janela.

— Não quer ir brincar, Pedrinho? Veja que dia bonito.

Gemeu baixinho que não.

— Ainda tem dor de cabeça, meu filho?

— Um pouco.

— Quer que eu te conte uma história?

O menino não tirava os olhos da lâmpada apagada no teto. Não ouvia a história, porque não fez nenhuma pergunta. Lá fora, o irmão gritava, mas Pedrinho não olhou para a janela.

No almôço tomou uma sopinha, cochilando depois à tarde. A mãe costurava ao lado da janela e, para saber a hora de dar o xarope, ia olhar na sala o relógio. Quando o relógio estava no quarto, o menino lhe fez sinal com a mão, de um dia para outro a mãe tinha ficado branca.

— O relógio, mãe. Dói...

O relógio lhe doía na cabeça. A mãe então o colocou na mesa da sala e, de duas em duas horas, dava a Pedrinho uma colher do segundo vidro de xarope. Pedrinho, o lençol até o pescoço, olhava a lâmpada.

Da cozinha a mãe ouviu que ele a chamava.

— Água, mãe, água — ele pediu.

— Dói a cabeça, meu filho?

Dizia que sim com as pálpebras, baixando-as sobre os olhos. Tateava com os dedos, no ar, a mãe lhe prendeu a mão e a fechou sobre o copo. Ela tinha de mover-se no escuro. Pedrinho choramingava se acendia a luz e o pai enrolou uma folha de papel verde ao redor do foco.

Depois foi bater na porta da farmácia. O filho não estava passando bem, com muita febre e aquela dorzinha de cabeça.

— Não é nada — disse o farmacêutico — é uma gripe. Eu também estou atacado de minha bronquite — e começou a tossir, a mão na boca murcha de velho.

e ver-lhe a língua. Receitou xarope, uma colher a cada duas horas.

No domingo, Pedrinho não quis sair da cama. O irmão cansou de puxar-lhe o cabelo, mas Pedrinho não chorou. O pai abriu a janela.

— Não quer ir brincar, Pedrinho?

Gemeu baixinho que não.

— Ainda tem dor de cabeça, meu filho?

— Sim, pai.

— Quer que conte uma história?

O menino demorava os olhos na lâmpada apagada. Não fez nenhuma pergunta, não ouvia a história. Lá fora o irmão gritava. Pedrinho não olhou para a janela.

No almôço tomou uma sopinha e à tarde cochilou. A mãe costurava e, para saber a hora do xarope, ia olhar o relógio na sala. O relógio estivera antes no quarto, até que o menino fez sinal com a mão. De um dia para outro a mão tinha ficado branca.

— O relógio, mãe. Dói...

O tique-taque doía-lhe na cabeça. A mãe colocou o relógio na mesa da sala e, de duas em duas horas, dava a Pedrinho uma colher do terceiro vidro de xarope. O menino fixava na lâmpada.

Da cozinha a mãe ouviu que ele a chamava.

— Água, mãe, água — ele pediu.

— Dói a cabeça, meu filho?

Dizia que sim com as pálpebras, baixando-as em silêncio. Tateava com os dedos, no ar, ela lhe guiou a mão, fechando-a sobre o copo.

Pedrinho choramingava se acendia a luz e o pai enrolou uma folha de papel verde ao redor do foco. Depois foi bater na porta da farmácia. O filho não estava passando bem, com muita febre, aquela dorzinha de cabeça.

— Não é nada — disse o farmacêutico — é gripe. Também estou atacado de minha bronquite — e começou a tossir, a mão na boca murcha de velho.

Análise

A reação de Pedrinho à pergunta feita pelo pai é elidida na reescrita, o que aumenta a carga de sugestão do texto. Mais uma vez, há uma supressão que torna uma oração numa frase nominal, um procedimento recorrente na reescrita de Trevisan, sobretudo com o verbo “ser”. Há também a eliminação de uma expressão e de palavras que tornam as conexões entre frases mais claras, como “para tomar”, “porque”, “mas”. Alguns advérbios e uma locução com valor adverbial, como “depois”, “então” e “ao lado da janela” também são eliminados, abreviando o texto.

Também são suprimidos uma descrição (“o lençol até o pescoço”), uma frase e duas expressões acessórias (“Ela tinha de mover-se no escuro” — a frase seguinte esclarece que o

quarto estava com a luz apagada; “nenhuma vez” e “no teto”), artigos e um pronome pessoal do caso reto (“Eu”), que se torna elíptico.

Uma repetição é evitada com a substituição de “relógio” por “tique-taque”, numa operação que elimina a metonímia da construção original (não era o próprio relógio que fazia a cabeça de Pedrinho doer, mas o som que ele emitia). Trocou-se, portanto, uma figura de linguagem por outra — uma metonímia por uma onomatopeia —, mantendo-se um padrão de linguagem figurada no texto. Já a substituição de “sobre os olhos” por “em silêncio” na frase “Dizia que sim com as pálpebras, baixando-as sobre os olhos” evita uma construção que beira o pleonasmo.

A troca do adjetivo “segundo” por “terceiro” para caracterizar “vidro de xarope” é um índice sutil de que o tratamento com a medicação do farmacêutico estava se estendendo sem resultados positivos, auxiliando na construção da percepção de que os pais do protagonista deveriam ter agido com mais rapidez e de forma mais contundente para tratar o problema de saúde do filho.

Um sapato para Pedrinho. <i>Diário de Notícias</i> , 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.	Pedrinho. In: <i>Novelas nada exemplares</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 3-9.
No dia seguinte, Pedrinho não quis almoçar, virando a cabeça para a parede. A mãe lhe punha o copo na mão e ele bebia, de olhos fechados. Da cozinha ela ouviu: — André, me dá minha bolinha. Mamãe, olhe aqui o André. A mãe veio à porta, o pano de pratos na mão. — O que é, meu filho? — Nada, mãe. — O teu irmão estava aqui no quarto? — Não, mãezinha. Eu estava brincando de jogar bolinha de vidro. A mãe voltou para a cozinha. — André, me dá minha bolinha. Mãe, o André não quer me dar minha bolinha. O André está me puxando o cabelo, mãe. A mulher correu até a esquina e veio com o farmacêutico. — Seu Crispim, o senhor não acha que pode ser meningite? — Que esperança, dona! A senhora quer ver? Foi até a cama, ergueu a cabeça do menino no travesseiro. — Ele gemeu? — Não. — A senhora viu. Se fosse aquela doença ele gritava de dor na nuca. — Mas, seu Crispim, a cabeça não para de dor.	No dia seguinte, o menino não quis almoçar, virando a cabeça para a parede. A mãe lhe punha o copo na mão e ele bebia, de olhos fechados. Da cozinha ela ouviu: — André, me dá minha bolinha. Mãe, olhe aqui o André. Ela veio à porta, o pano de pratos na mão. — O que é, meu filho? — Nada, mãe. — Teu irmão estava aqui no quarto? — Não, mãezinha. Eu estava brincando de jogar bolinha de vidro. A mulher voltou para a cozinha. — André, me dá minha bolinha. Mãe, o André não quer me dar minha bolinha. O André está me puxando o cabelo, mãe. Ela correu até a esquina, veio com o farmacêutico. — Seu Juca, o senhor não acha que pode ser meningite? — Que esperança, dona! A senhora quer ver? Ergueu com cuidado a cabeça do menino. — Ele gemeu? — Não. — A senhora viu. Se fosse aquela doença ele gritava de dor. — Mas, seu Juca, o coitadinho não pára de gemer. — A senhora confie em mim. Às seis horas, de volta do emprêgo, o pai entrou no quarto.

— A senhora confia em mim. Venha buscar na farmácia umas pílulas que são um santo remédio. As seis horas, de volta do emprêgo, o pai entrou no quarto do filho. — Ele gemeu o dia inteiro coitadinho — a mulher lhe disse. — O que você tem, meu homenzinho? — Dor, pai. — Já passa, meu filho. O menino não se mexia na cama, que era muito grande para êle, ali de olhos abertos no escuro. Choramíngava, ainda dormindo e o pai se erguia, vinha pôr-lhe a mão na cabeça: ela pegava fogo.	— Ele gemeu o dia inteiro — a mulher avisou. — O que tem o meu homenzinho? — Dor, pai. O menino não se mexia na cama, que era muito grande para êle, de olhos abertos no escuro. Choramíngava, ainda dormindo e o pai erguia-se, vinha afagar-lhe a cabeça: ela pegava fogo.
--	--

Análise

Há substituições que evitam repetições da palavra “mãe”, inclusive com o emprego do pronome pessoal do caso reto “ela”. Também são aglutinadas as falas de Pedrinho inscritas em linhas diferentes e iniciadas com o travessão mesmo sem alternância com a fala de outras personagens. Com essa alteração, perde-se o efeito temporal da notação original, que pode sugerir que o menino não diz uma frase imediatamente após a outra. No entanto, essa modificação dá mais clareza ao texto, pois o que se espera é que uma sucessão de frases iniciadas por travessões indique alternância do discurso direto de personagens. Talvez esta seja uma padronização editorial na fatura do livro.

A substituição do nome do farmacêutico tem um efeito duplo: ele passa a ter um nome mais popular e com um som menos parecido com a desinência típica do diminutivo, o que já está presente no nome do protagonista.

O texto é condensado com a supressão de algumas palavras acessórias (“na nuca”, “do filho”, e “ali”) cujo sentido é apreensível pelo contexto. A economia de recursos também é gerada pelo deslocamento do termo “coitadinho”, que passa a ocupar o espaço criado com a eliminação da palavra “cabeça”.

O acréscimo da locução adverbial “com cuidado” confere mais precisão ao gesto realizado pelo farmacêutico. Esse acréscimo também cumpre a função de modular a ação por meio de uma expressão mais sintética, compensando algo que era produzido pelos elementos eliminados (“Foi até a cama” e “no travesseiro”). A supressão da frase “Venha buscar na farmácia umas pílulas que são um santo remédio”, além de gerar economia no texto, elimina ou atenua a possibilidade de leitura de que o real interesse do farmacêutico era o de vender mais medicamentos à família.

O acréscimo do artigo definido “o” compensa a supressão do pronome “você” e da vírgula. Como a operação mais comum na reescrita de Trevisan quanto aos artigos é a sua supressão, a inserção de uma palavra dessa categoria gramatical, aqui, parece ter sido feita

somente por ela ser mais econômica se comparada à construção anterior.

A substituição do verbo “pôr” pelo verbo “afagar” torna o gesto do pai carinhoso. Ele passa a tocar a cabeça do filho para confortá-lo, e não só para verificar a sua temperatura. Isso compensa a supressão da fala anterior do pai, proferida justamente para confortar o filho e acalmá-lo. Mais uma vez, se uma palavra sintetiza um trecho, Trevisan substitui o trecho por essa palavra.

Um sapato para Pedrinho. *Diário de Notícias*, 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.

De manhã, o menino pediu as bolinhas de vidro para brincar **na cama**. **Pedrinho** **as** guardou dentro da mão **e** não brincou, segurando as bolinhas coloridas debaixo do lençol.

Ele dormia, a testa ainda quente e **o pai** **levou André** para dar uma volta, já que não fora ao **emprego**. Na volta viu da esquina os vizinhos **parados na rua**.

— Onde é que você esteve, homem de Deus?

— O que aconteceu?

— Teu filho quase que morreu.

— **Ele** estava melhor quando eu saí.

A mulher chorava de pé, a cabeça na parede. Uma vizinha esfregava vinagre nos pulsos do menino desmaiado. O pai se debruçou na cama e viu que o filho virou o branco dos olhos:

— Pedrinho, Pedrinho.

O menino rilhava os dentes como **se fosse** um ataque de bichas. **Foi-se esticando na cama até que ficou roxo**. Dobrou-se para trás, o corpo suspenso entre a nuca e os pés.

(Conclui na 4.^a página)

Um Sapato Para Pedrinho

Conclusão da 2^a página)

Então, **fechou docemente** os olhos, **era o fim do ataque**.

Uma mosca **começou a importunar Pedrinho**. **Ele** **tirou** a mão **de fora do lençol** para espantá-la. A mosca lhe corria pelo rosto, ele batia com a mão na orelha. O pai **se** debruçou e viu que não tinha mosca nenhuma no rosto de Pedrinho. **Segurou-lhe** a mão dizendo:

— Psiu, psiu, durma, meu filho.

Pedrinho não falava **mais**. Para pedir água estalava **com** os lábios. Não deixou que lhe erguessem a cabeça, rolando-a no travesseiro **e** tateava com a **mão** no ar sem ver ali o copo.

— **Pedrinho** está variando — a vizinha **disse**.

Meia hora depois foi o segundo ataque. De repente, **Pedrinho** deu uma volta na cama. Ao deitá-lo no **seu** lugar, o pai viu que o menino estava com um braço e uma perna **paralizados**.

Pedrinho. In: *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 3-9.

De manhã, o menino pediu as bolinhas de vidro para brincar. Guardou-as na mão, **mas** não brincou, segurando as bolinhas coloridas debaixo do lençol.

Na volta **de emprego**, **o pai** viu da esquina os vizinhos parados **diante da casa**.

— Onde é que você esteve, homem de Deus?

A mulher chorava de pé, a cabeça **escondida** na parede. Uma vizinha esfregava vinagre nos pulsos do menino desmaiado. O pai se debruçou na cama e viu que o filho virou o branco dos olhos:

— Pedrinho, Pedrinho.

Rilhava os dentes como **em** ataque de bichas. **Ficou roxo de tanto se esticar e** dobrou-se para trás, o corpo suspenso entre a nuca e os pés. **Depois de cada ataque, fechava penosamente** os olhos.

Uma mósca **veio importuná-lo**, **retirou** a mão **da coberta** para espantá-la. A mósca lhe corria pelo rosto, ele batia com a mão na orelha. O pai debruçou-se e viu que não era mósca nenhuma. **Apertou-lhe** a mão, dizendo:

— Psiu, psiu, durma, meu filho.

Pedrinho não falava **e** para pedir água estalava os lábios. Não deixou que lhe erguessem a cabeça, **gemendo** e rolando-a no travesseiro. Tateava com a **mão** no ar sem ver ali o copo.

— **Ele** está variando — **disse** a vizinha.

De repente, **o menino** deu uma volta na cama. Ao deitá-lo no lugar, o pai descobriu que estava com um braço e uma perna **paralisados**.

Aquela mósca voltou a voar, **ele** batia na orelha com a **mão** livre. O pai segurou-lhe de novo a mão, fazendo “psiu, psiu”.

A mãe ergueu-lhe a cabeça e **Pedrinho** gritou. Era noite, a lâmpada foi acêsa. O menino ficou de olhos perdidos na **luz**. Com **o** abajur de papel verde, não lhe **doíam os** olhos. A mulher saiu do quarto, o pai **agitou** a **mão** diante do rosto de Pedrinho: estava cego.

Aquela mosca voltou a voar e Pedrinho batia na orelha com a mãe livre. Como ele não parava de bater na cabeça, o pai lhe segurou de novo a mão fazendo: Psiu, psiu. A mãe ergueu a cabeça de Pedrinho e ele gritou. Era noite, a lâmpada foi acêsa. O menino ficou de olhos perdidos na lâmpada. Com seu abajur de papel verde, ela já não lhe doía nos olhos. Quando a mulher saiu do quarto, o pai passou a mãe diante do rosto de Pedrinho: ele estava cego.	
---	--

Análise

Observe-se substituições que conferem mais precisão ao texto, como as trocas: a) de “parados na rua” por “parados diante da casa”; b) do verbo “passou” por “agitou”, no movimento que o pai faz com a mão em frente ao rosto de Pedrinho ao desconfiar de que ele esteja cego; c) de “fechou docemente os olhos” por “fechava penosamente os olhos”, cujo advérbio substitui o alívio pela dificuldade, o que aumenta a dramaticidade da cena; d) da conjunção “e” pela conjunção “mas” com acréscimo da vírgula, o que amplia a objetividade semântica da relação conectiva de adversidade entre os períodos. Esse é um procedimento menos usual na reescrita de Trevisan, que geralmente faz o oposto.

Na primeira versão, o pai falta do trabalho, leva o outro filho para dar uma volta e encontra os vizinhos parados na rua no seu retorno. No texto reescrito, o pai encontra os vizinhos ao voltar do trabalho, o que gera a eliminação de sua permanência em casa, do passeio com o outro filho, evita a repetição da palavra “volta” e torna o episódio mais verossímil: por efeito de sugestão, depreende-se que ele havia faltado do trabalho para cuidar de Pedrinho, então seria pouco crível que ele tivesse saído de casa. Essa substituição também ocasiona a eliminação de um diálogo entre o pai e a mãe, visto que o seu conteúdo era vinculado à sua saída de casa com o outro filho. Toda essa reorganização, portanto, gera economia e confere mais precisão ao texto.

Quanto às supressões, destaque-se: a) a eliminação de termos acessórios, como “na cama” (duas vezes), “de fora”, “com” e “seu”; b) a elipse do nome de Pedrinho viabilizada pela ênclise; o apagamento das frases “era o fim do ataque” e “Meia hora depois foi o segundo ataque”; c) a supressão de “quando” e a elipse de “ele”. A combinação dessas eliminações torna o texto mais breve, com maior ênfase ao núcleo dramático destacado na narrativa.

Um sapato para Pedrinho. <i>Diário de Notícias</i> , 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.	Pedrinho. In: <i>Novelas nada exemplares</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 3-9.
Às onze horas o filho começava a gemer e batia com a mão na cabeça. — Tem dodói, meu filho?	Às onze horas o menino começou a gemer e batia com a mão na cabeça. — Tem dodói, meu filho?

Estava duro na cama os olhos sem piscar na lâmpada. O pai chamou a mulher e, assim que viu o filho, ela começou a chorar. A mãe sentiu um cheiro ruim e ergueu o lençol. O menino tinha obrado na cama a a mancha preta atravessara o pijama e o lençol. O menino se debatia com sua mão livre, gemendo. Começou a engulir em seco e torcia o pescoço contra a parede. Batia com a boca torta, querendo morder a orelha, como um cachorrinho morde as suas pulgas. A mãe saiu do quarto, as mãos na cabeça e foi chorar no fundo do quintal. A vizinha trouxe água de marmelada. Como o menino tinha a boca fechada, ela não podia meter-lhe a colher entre os dentes. — Pare com isso, pelo amor de Deus, vizinha. Deixe meu filho morrer. O pai foi buscar a mulher no quintal: — Mulher, teu filho vai morrer. Você que é a mãe dê vai lhe dar a bênção. Ela se ajoelhou e rezou ao lado da cama. Pedrinho batia na orelha com a mão. Então a ponta da boca se entortou até a orelha. Ela estalou quando mordeu a orelha, não queria morrer sem ter mordido aquela orelha. O menino abriu bem os olhos e a mãe gritou: — Meu filho morreu! O que vai ser de mim? — Não chore, mulher. Eu que sou o pai não estou chorando.	Estava rígido na cama, os olhos fixos na lâmpada. O pai chamou a mulher e, assim que viu o filho, ela começou a chorar. A mãe sentiu um cheiro, ergueu o lençol; o menino tinha obrado na cama. Era mancha bem preta que atravessara o pijama e o lençol. Pedrinho debatia se com a mão livre, gemendo. Começou a engolir em seco e rolava a cabeça no travesseiro molhado de suor. Estava com a boca torta, querendo morder a orelha, como um cachorrinho morde suas pulgas. A mãe saiu do quarto e foi chorar no fundo do quintal. A vizinha trouxe água de marmelada. O menino tinha a boca cerrada, ela não podia meter-lhe a colher entre os dentes. — Pare com isso, vizinha, pelo amor de Deus. Deixe meu filho morrer. O pai foi buscar a mulher no quintal: — Mulher, teu filho está morrendo. Você que é a mãe dê lhe dê a bênção. Ela rezou ao lado da cama, e Pedrinho batia com a mão na orelha. O menino abriu bem os olhos, a mãe gritou: — Ele morreu, ele morreu! — Não chore, mulher. Eu sou o pai e não estou chorando.
---	---

Análise

A substituição de “filho” por “menino” evita uma repetição e demarca maior distância do narrador de terceira pessoa ante as personagens e os fatos narrados; a troca do tempo do verbo “começar”, passando do pretérito imperfeito para o pretérito perfeito, torna a expressão mais precisa, uma vez que se trata de uma única ação e não de um evento rotineiro, o que é uma possibilidade de leitura criada pela expressão adverbial “Às onze horas”.

Nota-se uma busca pela redução do texto com: a) as trocas de “sem piscar” por “fixos” e do pronome possessivo “sua” pelo artigo “a”; b) as supressões de “ruim”, “como” e “se ajoelhou e”. Também há maior precisão com a alteração de “vai morrer” por “está morrendo”, cujo foco da ação passa a incidir sobre o momento e a duração em que ela ocorre, o que enfatiza o drama da situação.

No trecho “A mãe sentiu um cheiro ruim e ergueu o lençol. O menino tinha obrado na cama — a mancha preta atravessara o pijama e o lençol”, as substituições do ponto final pelos dois pontos e do travessão pelo ponto final indicam uma mudança do elemento de destaque no texto, visto que, nesse caso, os dois pontos e o travessão possuem função parecida: destacar a informação que aparece logo depois deles. A eliminação do adjetivo “ruim”, a troca de “e” pela vírgula e a supressão do artigo definido são tipos de alteração comuns na reescrita de Trevisan. Já os acréscimos do verbo “Era”, do advérbio “bem” e da

conjunção “que” integram o rol de procedimentos de reescrita menos usuais, mas que são funcionalmente coerentes com as transformações pelas quais as frases passaram para que o seu elemento em destaque pudesse ser modificado.

A supressão da descrição de que a boca do protagonista se entortou até a orelha e que ele a mordeu antes de morrer, além de tornar o texto mais enxuto, remove da narrativa um evento pouco crível devido ao seu exagero. Mais uma vez, neste caso, Trevisan elimina uma imagem hiperbólica para que o conto produza um efeito mais realista, algo primordial em sua poética.

Um sapato para Pedrinho. *Diário de Notícias*, 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4.

Pedrinho, que era menor que a cama, ficou do tamanho dela, cobrindo-a da cabeceira aos pés.

O pai lhe deu banho, com um parente. Pedrinho ficou duro sobre a bacia, não quis sentar na água. Ao pentear-lhe os cabelos loiros, o pai lhe sentiu a cabeça quente. Ainda dentro do caixão, o menino tinha a cabeça quente. E quando o pai, à hora do enterro, no dia seguinte, às cinco da tarde, lhe beijou a testa ela lhe queimou os lábios.

A mãe vestiu Pedrinho como se fôsse domingo: de calça azul, a blusa branca e o paletó de André, que ficou de mal com o irmão morto e não viu o enterro sair. A mãe não lhe calçou o sapato, era velho, de sola furada. Quando terminou de vestir o filho, ela se abraçou com ele pedindo para ser enterrada no mesmo caixão, porque o Pedrinho tinha medo do escuro.

O pai comprou um par de sapatos novos. O sonho de Pedrinho era um sapato branco de tênis. Ele entrou pela porta aberta com o embrulho no braço e viu, entre quatro velas acesas, seu filho que dormia a cabeça em fogo no travesseiro. Estava de meia e sem sapato. O pai lhe calçou o sapato novo. Então deixou cair o cigarro apagado da boca, porque alguma coisa se partiu dentro dele.

Pedrinho. In: *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 3-9.

O pai deu-lhe banho, com um parente. Pedrinho ficou duro sobre a bacia, não se deixou sentar na água. A mãe vestiu-o como se fôsse domingo: calça azul, blusa branca e o paletó de André, que ficou de mal com o irmão morto e não viu o enterro sair. Não lhe calçou os sapatos velhos. Quando terminou de vesti-lo, abraçou-se com ele, pedindo para ser enterrada no mesmo caixão — o filho tinha medo do escuro.

O pai comprou os sapatos, dois números maiores. Chegou com o embrulho no braço e viu, entre quatro velas acesas, seu filho que dormia sobre a mesa. Estava de meia e sem sapato. Calçou-lhe nos pés frios os sapatos brancos, de tênis. Ao pentear-lhe os cabelos louros, sentiu a cabeça quente. Ainda dentro do caixão, o menino tinha a cabeça em fogo. E quando o pai, à hora do enterro, às cinco da tarde, beijou-lhe a testa ela lhe queimou os lábios.

Análise

A imagem hiperbólica do início desse trecho (o aumento do tamanho de Pedrinho) é removida, o que demonstra um corte sistemático do excesso de reações físicas do protagonista.

A substituição de “não quis” por “não se deixou” é mais uma alteração que confere maior precisão ao texto, uma vez que a nova construção atenua a volição que estava presente no verbo “querer”, que soa incoerente quando seu sujeito é um indivíduo morto.

A supressão de “mãe” e de “era” no trecho em que a mãe calça os sapatos velhos em Pedrinho também integra procedimentos recorrentes na reelaboração dos textos de Trevisan.

O mesmo se pode dizer da supressão de “de”, “a”, “porque”, “Ele” e “O pai”.

O acréscimo de “sobre a mesa” compensa as duas supressões (“a cabeça” e “no travesseiro”) e o deslocamento de “em fogo”, que passa substituir o adjetivo “quente” no episódio final, o que intensifica a imagem criada. Note-se que “travesseiro” é uma palavra que já havia sido utilizada numa substituição de um trecho anterior (“rolava a cabeça no travesseiro”), então talvez por isso tenha sido eliminada neste ponto do texto.

Mais uma vez, a principal alteração de Trevisan na reescrita do conto se dá no desfecho, que, como em “Pensão Nápoles”, é reelaborado a partir da supressão da cena final e do deslocamento de um episódio anterior. A metáfora visual do cigarro apagado, que remete tanto à morte do filho quanto à ruptura interna do pai, é explicada com a frase final, o que diminui a carga sugestiva do texto. Com a eliminação desse episódio, os lábios que se queimam com o beijo na testa do filho morto constituem a imagem principal do desfecho, o que faz com que a culminação dramática seja deslocada para o final do conto para impactar mais o leitor. Note-se que essa imagem hiperbólica, pelos elementos que a constituem e por não ser acompanhada de uma frase que a explique ao leitor, aumenta a carga de sugestão da conclusão, tornando-a menos fechada.

5.1.8 De “Barzinho” (1956) a “Os botequins” (1957)

O conto “Barzinho” foi publicado no jornal *Tribuna da imprensa* em 1956. Com o título alterado para “Os botequins”, além de várias outras modificações, foi publicado no suplemento literário do jornal *Diário de Notícias* em 1957. Vejamos a análise comparativa de uma e outra versões.

Barzinho. <i>Tribuna da imprensa</i> , Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.	Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.
ERA um barzinho de rua transversal; as mesas sem toalha e as paredes sem espelho, o que convinha a pessoas como ele, que não gostavam de se ver enquanto bebiam. Era uma noite fria, o barzinho quase deserto. Entrava, sem dizer boa-noite, sentava-se na última das mesas, o gordo saía de trás do balcão com a garrafa. Enquanto ele ficava no barzinho (e ficava até a hora de fechar), o gordo deixava a garrafa aberta sobre o balcão. Trazia o seu jornal dobrado no bolso, abria-o enquanto fazia círculos úmidos na mesa com o cálice.	Era noite fria e, como todas as noites, o botequim estava deserto. José se sentava na mesa do fundo, o gordo saía do balcão com a garrafa. Enquanto ficava no botequim (e ficava até a hora de fechar), o gordo deixava a garrafa aberta no balcão. José trazia seu jornal dobrado no bolso e fazia com o cálice círculos úmidos na mesa.

Análise

A supressão realizada no início do conto evita a apresentação de um elemento acessório (a localização do barzinho numa rua transversal) e a repetição de uma informação que aparece mais adiante no texto (o fato de o protagonista não gostar de se ver enquanto bebe). Esse procedimento aponta para dois dados importantes do gênero conto: a) do ponto de vista da teoria de Poe, o conto passa a ser mais funcional desde o seu início, tendo em vista que a frase inicial que tem um item acessório é eliminada; b) do ponto de vista das teses de Piglia, a reescrita cifra mais a história 2 nos interstícios da história 1, pois um elemento-chave para a compreensão da história 2 (a informação de que o protagonista não gostava de se ver no espelho enquanto bebia) deixa de ser apresentado no começo do texto e de ser reiterado, o que tornaria mais fácil a apreensão da segunda história pelo leitor. Como veremos depois, este procedimento é enfatizado não só nesta primeira reescrita, mas também na segunda.

Destaque-se, também, o acréscimo de “e, como tôdas as noites,” que sublinha que o bar estava sempre vazio, e não somente naquela noite. No plano da ação, isso enfatiza a quebra da ordem que a entrada do estranho no bar estabelece; no plano temático, realça a correlação do vazio rotineiro do botequim com o constante vazio existencial do protagonista. Note-se que esse acréscimo e suas implicações se articulam com a substituição de “quase” por “estava”, o que destaca que o bar estava vazio.

A especificação do nome do protagonista confere-lhe um maior grau de humanidade e demarca uma maior diferença no tratamento do narrador para com as demais personagens, que não apresentam nome. Trata-se do mesmo procedimento empregado por Trevisan na reescrita do conto “Uma vela para Dario”, o que sugere uma recorrência deste fenômeno no seu processo de reescrita.

As substituições de “última das mesas” por “mesa do fundo” e de “sobre o” por “no” geram economia no texto. A substituição da vírgula por “e” é o inverso de um dos procedimentos-padrão da reescrita de Trevisan, que preza quase sempre pela redução que gera parataxe. Note-se que a segunda reescrita do conto (a versão publicada na primeira edição de *Cemitério de elefantes*) retoma a construção paratática.

Barzinho. <i>Tribuna da imprensa</i> , Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.	Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.
Antes de beber, abre o jornal e lê uma notícia inteira. Então, ergue o cálice e fecha os olhos, bebendo de um trago. Quando abre os olhos, já tristes, sobre o	Antes de beber, lia uma notícia inteira do jornal. Erguia então o cálice e fechava os olhos, engolindo dum trago. Ao abri-los, já tristes sobre o cálice vazio,

cálice vazio, vê no teto a sombra redonda da lâmpada. O gordo dá volta ao balcão, enche o cálice até as bordas, derramando algumas gotas. Ele espera o dia em que, escondendo o rosto atrás do jornal, lamberá com a língua as gotas perdidas... E no quarto ou quinto cálice que começa a bebê-lo em mais de um gole. Só então, estende as pernas sob a mesa e contempla a sombra redonda no teto ou lê o seu jornal. Não olha para o gordo, entre suas garrafas atrás do balcão, E um gordo de cabeça calva e livacenta, com um galhinho de arruda na orelha, o esponjoso nariz vermelho das fotografias de Clemenceau. Certas horas da noite, esconde-se sob as prateleiras com o ouvido colado na caixa negra do rádio. Não sabe se o gordo escuta corridas de cavalos, jogos de futebol ou música sinfônica, o som do rádio não chega até sua mesa. Aflige-se porque o gordo não lhe vem encher o cálice, bate no pires com o cálice vazio.	via no teto a sombra redonda da lâmpada. O gordo dava volta ao balcão, enchia o cálice até as bordas, darramando algumas gotas. José esperava o dia em que, escondendo-se atrás do jornal, iria lamber as gotas perdidas. No quarto ou quinto cálice começava a bebê-lo em mais de um gole. Estendia as pernas sob a mesa e contemplava a sombra redonda no teto e lia o jornal. Não olhava para o gordo, entre suas garragas no balcão, de cabeça calva e lustrosa, um galhinho de arruda na orelha. Se o gordo se atrazava em servi-lo, batia com o cálice na mesa.
--	--

Análise

Neste trecho, há breves supressões de elementos acessórios que tornam o texto mais econômico, como “abre o jornal” (note-se que uma frase similar foi suprimida no parágrafo anterior, o que revela uma padronização em termos de economia da ação na reescrita), “com a língua” (o que elimina uma redundância tendo em vista que o verbo “lamber” antecede este adjunto adverbial de instrumento), “É” — observe-se que a supressão do verbo ser é, como já apontado por Rosse Marye Bernardi (1983), recorrente na reescrita de Trevisan —, “seu”, “É um gordo” e “com”. Da supressão mais longa, destaque-se: a) a eliminação de uma referência a um personagem histórico — Georges Clemenceau⁴⁹ —, um procedimento já destacado na reescrita de Trevisan; b) o apagamento de informações sobre a vida do dono do botequim que são alheias à intriga central. Com isso, o texto passa a se concentrar mais no protagonista. Com essa supressão, o acréscimo de “Se [...] se atrazava em servi-lo” torna-se necessário para a manutenção da coerência textual, tendo em vista que, na versão anterior do texto, o gesto de bater o cálice era uma reação do protagonista ao fato de o gordo não o servir por estar ouvindo rádio. Com a eliminação dessa ação do gordo, o protagonista passa a se irritar, no texto reescrito, com um atraso sem uma causa específica demarcada.

Com relação às substituições, destaque-se a adequação dos tempos verbais. Na primeira versão do texto, o presente realça o fato de que as ações descritas até a chegada do estranho são parte de uma rotina. No entanto, é coerente a alteração de tais verbos para o pretérito imperfeito na reescrita porque a rotina do protagonista é interrompida com o suicídio do estranho no botequim. Justifica-se a mudança do futuro do presente “lamberá” pela locução verbal no futuro do pretérito “iria lamber” pela mesma razão. Note-se, também, a

⁴⁹ Georges Eugène Benjamin Clemenceau (1841-1929) foi um político, jornalista e médico francês.

substituição de “bebendo de um” por “engolindo dum”, verbo mais preciso tendo em vista a velocidade da ação que a construção pretende expressar, e de “Quando abre os olhos” por “Ao abri-los”, o que gera uma redução no texto e elimina uma redundância (a palavra “olhos” já havia sido mencionada na frase anterior).

Barzinho. <i>Tribuna da imprensa</i> , Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.	Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.
O barzinho é um longo corredor escuro, com quatro ou cinco mesas encostadas na parede e o balcão no meio, atrás do qual o gordo abaixa a cabeça por causa das prateleiras cheias de garrafas. Sobre o balcão há várias tigelas de temperos e um vidro de pepinos azedos, com bolor branco boiando sobre o vinagre. E nenhum espelho nas paredes ou entre as prateleiras de garrafas. Não gosta de se ver no espelho enquanto bebe. Nos outros bares há sempre um espelho na frente do balcão e quando tem várias caras no espelho se pergunta, qual, entre elas, é a sua. Descobriu aquele barzinho e vem de noite, senta-se na sua mesa, com o jornal dobrado no bolso. E sempre o mesmo jornal, poído nas dobras, lê uma notícia inteira antes de emborcar o primeiro cálice.	O botequim era um corredor escuro, com três ou quatro mesas encostadas na parede e o balcão no meio, atrás do qual o gordo abaixava a cabeça sob as garrafas. No balcão havia um vidro com pepinos com bolor alvacento boiando no vinagre. E nenhum espelho nas paredes. José não gostava de se ver quando bebia. Descobriu aquele botequim e vinha, todas as noites, sentar-se à sua mesa, o jornal dobrado no bolso. Sempre o mesmo jornal, rasgado nas dobras. E lia uma notícia inteira antes de emborcar o primeiro cálice.
Análise	
A substituição de “quatro ou cinco” por “três ou quatro” articulada com a supressão do adjetivo “longo” torna o espaço do botequim menor no texto reescrito. Há supressões que geram economia no texto, como “por causa das prateleiras cheias de”, “azedos”, “ou entre as prateleiras de garrafas”, “com” e “É”. Destaque-se que o adjetivo “alvacento”, que antes caracterizava a cabeça do gordo, passa descrever a cor do bolor dos pepinos. Há, mais uma vez, a eliminação de referências ao espelho e da descrição da sensação que o objeto causa no protagonista, o que intensifica a cifragem da história 2 na história 1.	

Barzinho. <i>Tribuna da imprensa</i> , Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.	Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.
Os raros, muito raros frequentadores, ao vê-lo no fim do corredor, sentam-se de costas para ele. Ninguém gosta de sentar-se num bar vazio de cara com um desconhecido. E se alguém, por imprudência ou solidão, senta-se à sua frente, os olhos dos dois, por mais que os desviem, uma hora se cruzam e não deve ser um sentimento agradável porque cada um foge depressa com seu olhar. Naquela noite, estava na mesa, de costas para a parede, junto à porta do reservado. Quando alguém (em geral o gordo) entra ali, ele sente o odor familiar de amoníaco. Como tinha chovido (era uma noite fria de junho) o gordo espalhou serragem pelos ladrilhos	Os raros, muitos raros intrusos que se aventuravam no botequim davam as costas a José. Você não gosta de estar, num botequim vazio, de cara com um desconhecido. Sua mesa era ao lado do reservado. Cada vez que o gordo ali entrava, José sentia pela porta entreaberta o odor familiar de amoníaco. Ficava sempre de chapéu, com uma sombra no rosto e bebia os seus cálices diários. Na hora de fechar, o gordo retirava o sujo avental da barriga e, sem olhar para José começava a contar o dinheiro da gaveta. Ele avançava devagar entre as mesas vazias como se não fosse tempo de ir para casa. José tinha casa e família, mas preferia ficar no botequim, olhando na

soltos do corredor. Ele tinha as meias molhadas colando na sola dos sapatos. Não tira o chapéu, com uma sombra no rosto e bebe ali no canto. O único diálogo entre ele e o gordo é quando na hora de fechar, depois de ir duas ou três vezes ao biombo que esconde a porta da rua, o gordo ergue o sujo avental na barriga para tirar o relógio do bolsinho da calça e, sem olhar para o homem, começa a contar o dinheiro da gaveta, dizendo: é hora de ir para casa, meus senhores... O gordo diz meus senhores, como se as cinco mesas do bar estivessem cheias de gente.

Antes de se levantar, ele enxuga com a palma da mão as gotas perdidas sobre a mesa e, com a outra mão, guarda o jornal no bolso, e sai, dizendo boa-noite. Anda devagar pelo corredor como se não quisesse ir para casa. Entre o biombo e a porta, oculto do gordo e da rua, lambe com avidez na palma da mão as gotas recolhidas na mesa. Tem uma casa e uma família, nada para fazer em casa. Gosta de ficar no barzinho olhando sobre a mesa os círculos úmidos do cálice. É um barzinho frio, escuro, com odor de amoníaco cada vez que deixam aberta a porta dos fundos. Não fala com ninguém, nem com o gordo atrás do balcão.

Ali não se sente só. Sabe que sobre o balcão há uma garrafa aberta (o gordo não a fecha com a rolha, senão quando ele já se foi) e que ninguém, nem mesmo o gordo com seu rubro nariz de Tigre da França lhe dirá, pingando uma lágrima dentro do cálice: não beba mais, meu amor... Pelas sete chagas de Jesus Cristo, seja o teu último cálice! Não tem vergonha de beber ali na frente do outro. O gordo é uma pessoa que compreende as coisas. Ademais, o barzinho não tem nenhum espelho nas paredes.

mesa os círculos úmidos do cálice. Um botequim frio, escuro, com odor de amoníaco. Não falava com ninguém, nem sequer com o gordo atrás do balcão. Mas ali não se sentia só. Sabia que no balcão estava a garrafa aberta e ninguém lhe diria: não beba mais, meu amor... Pelas sete chagas de Nosso Senhor, seja esse o teu último cálice! Não tinha vergonha de beber ali no botequim. O gordo era uma pessoa que compreendia as coisas. Além do mais, o botequim não tinha espelho na parede.

Análise

As substituições de “frequentadores” por “intrusos” e de “sentam-se de costas” por “davam as costas”, articuladas com o acréscimo de “que se aventuravam no botequim”, intensificam tanto a ideia de que o protagonista preferia permanecer sozinho no botequim quanto o conflito Eu X Outro.

Dentre as supressões, destaque-se a eliminação de informações acessórias sobre o gordo: “Como tinha chovido (era uma noite fria de junho) o gordo espalhou serragem pelos ladrilhos soltos do corredor. Ele tinha as meias molhadas colando na sola dos sapatos”; “depois de ir duas ou três vezes ao biombo que esconde a porta da rua,”; “para tirar o relógio do bolsinho da calça”; “, dizendo: é hora de ir para casa, meus senhores... O gordo diz meus senhores, como se as cinco mesas do bar estivessem cheias de gente”. Além de manter o silêncio ao remover uma fala, a eliminação da descrição detalhada de como o gordo indicava que iria fechar o bar possibilita a supressão de “Antes de se levantar, ele enxuga com a palma da mão as gotas perdidas sobre a mesa e, com a outra mão, guarda o jornal no bolso, e sai, dizendo boa-noite.”, o que gera mais economia ao texto.

Destaque-se, também, a supressão da antonomásia que remete a Georges Clemenceau com a remoção do trecho “nem mesmo o gordo com seu rubro nariz de Tigre da França”. Além de ser coerente com a eliminação da primeira referência a Clemenceau no texto, esse procedimento também torna o texto mais breve.

Com a supressão do trecho “E se alguém, por imprudência ou solidão, senta-se à sua frente, os olhos dos dois, por mais que os desviem, uma hora se cruzam e não deve ser um sentimento agradável porque cada um foge depressa com seu olhar”, elimina-se, uma vez mais, uma referência ao jogo especular (agora por meio da troca de olhares) seguida da explicação da impressão que isso causa no protagonista. Como diria Piglia (1994), trata-se de mais uma operação do contista para tornar a história 2 menos perceptível na superfície da história 1. Nesse sentido, note-se que o espelho é mantido no fim desse trecho, porém como índice metonímico sutil do conflito Eu X Outro, que, depois, se converte no conflito Vida X Morte.

Barzinho. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.

Sim, o gordo é uma pessoa que compreende as coisas. Sabia quando ele não tinha dinheiro, porque deixava o jornal dobrado no bolso e ainda depois do quinto cálice continuava a bebê-lo de um trago. E quando se ergue, antes do barzinho fechar, encosta a sua cadeira na mesa e sai sem dizer boa noite, o gordo não lhe corre atrás, com seu pano úmido na mão. Ele volta no dia seguinte e o relógio no bolsinho do gordo e a aliança na ruiva mão cabeluda do gordo já foram o relógio e a aliança dêle. Desde que o gordo passou a usá-la no dedo mindinho soube que também é casado. Por causa da família é que o gordo se sujeitava a encher o cálice do seu único freguês? No balcão há sempre uma travessa com ovos cozidos. Estão ali sobre o balcão, ao lado do vidro de pepinos e ninguém sabe se são os mesmos de todos os dias, as cascas escuras de pó. Pode ser que o gordo, como ele, não tenha o que fazer em casa. O barzinho não pode dar lucro nenhum, e o gordo está, todas as noites, atrás do balcão, com o raminho de arruda na orelha esquerda. Pode ser que tenha medo da solidão e fique com o bar aberto para ter gente a seu redor. É um barzinho sem fumaça de cigarros, sem o calor das vozes humanas, sem o bafo azul na boca dos bebedores numa noite fria de junho.

Os botequins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.

O gordo era pessoa que compreendia as coisas. Sabia quando José não tinha dinheiro, porque deixava o jornal no bolso e depois do quinto cálice ainda o bebia dum trago. E quando se levantava, antes da hora de fechar, encostava sua cadeira na mesa e saía, sem dizer boa noite, o gordo não corria atrás dêle, com seu pano imundo na mão. Voltava na noite seguinte e o relógio no bolsinho do gordo e a aliança na grossa mão cabelada do gordo já tinham sido o relógio e a aliança dêle. Desde que o gordo começou a usá-la no dedo mindinho soube que também era casado. Por causa da família se sujeitava a encher o cálice de seu único freguês? O botequim não tinha movimento (no balcão havia também um prato com ovos duros, ao lado do vidro de pepinos e ninguém sabia a sua idade, as cascas escuras de pó) e o gordo permanecia, todas as noites, debruçado no balcão, o raminho fresco de arruda na orelha. Ou, por medo da solidão, conservava o botequim aberto, na esperança de que alguém entrasse e lhe fizesse companhia? Era o único botequim que se mantinha aberto aos domingos, embora sem fumaça de cigarros, sem o calor das vozes humanas, sem o bafo azul na boca dos bebedores em noites frias de inverno.

Análise

Nota-se, nesse fragmento, procedimentos que geram uma economia no texto, tais como a eliminação de itens acessórios (“Sim”, “uma”, “do barzinho”, “a”, “Ele”, “é que o gordo”, “sempre” e “esquerda”), e a substituição de “se são os mesmos de todos os dias” por

“a sua idade”. A supressão de “Estão ali sobre o balcão”, além de tornar o conto mais breve, remove uma redundância.

A substituição de “úmido” por “imundo” reforça a condição de precariedade do botequim e dos objetos e alimentos que o compõem, o que intensifica a sugestão de que este espaço seja um correlato da condição existencial do protagonista. O acréscimo da interrogação que inclui as palavras “esperança” e “companhia” potencializa a carga dramática na abordagem do enfrentamento da solidão pela personagem, o que torna o trecho mais funcional em termos de sua significação no conto.

Barzinho. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.

Foi quando outro freguês entrou apressado. O bar estava vazio, sem contar o homem na mesa do fundo. O estranho, em vez de sentar-se de costas para ele, escolheu a mesa mais próxima e sentou-se na sua frente. Depois que entrou, ainda se virou para o biombo, como se alguém fôsse entrar atrás dele. O estranho olhou para ele e ergueu o seu copo. Não retribuiu; ademais o seu cálice estava vazio. O outro, sem deixar de olhá-lo, tirou um pacotinho do bolso e derramou o seu pó dentro do copo. Entre seus gestos misteriosos, sorria para ele e o olhava, escarninho, bem dentro dos olhos, como se estivesse rindo dele. Desviou o olhar para a sombra no teto, viu a parede úmida de verde bolor, com riscos dourados das lesmas que saíam sob os ladrilhos quando o gordo apagava a luz e, então, quando olhou para o estranho viu que o outro não deixara de fitá-lo. O estranho levou à boca o copo que estivera segurando no ar enquanto ele olhava a sombra no teto, o jornal, as paredes úmidas, e foi assim que, com o nariz dentro do copo, o estranho bebeu a cerveja, de olhos esbugalhados, um de cada lado do copo.

Ele bateu no pires com seu cálice, para chamar o gordo, quando viu pelos olhos do estranho que estava morrendo. O estranho derrubou o copo das mãos e tinha uma coisa negra na boca. Sentiu o cheiro de amoníaco de quando o gordo abria a porta dos fundos: o cheiro da morte do homem. As lesmas erguiam seus chifres nos cantos escuros esperando que o gordo apagasse a única lâmpada do bar.

Nunca vira aquele homem. Rira o tempo todo para ele, ria-se dele pela peça que lhe pregara. Entrara naquele barzinho entre todos os bares da cidade. Escolheu a primeira mesa à sua frente para obrigá-lo a vê-lo morrer.

Os botequins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.

Naquela noite um estranho entrou inesperadamente no botequim deserto, sem contar o gordo e José na mesa do fundo. O estranho, em vez de dar-lhes as costas, sentou-se na mesa próxima. Depois que o gordo o serviu, o estranho saudou José com o copo. Ele não retribuiu e, além do mais, seu cálice estava vazio. O estranho, sem deixar de sorrir-lhe, sacou uma lata verde do bolso e derramou o pó no copo. José olhou a sombra redonda no teto, as manchas de umidade na parede, com riscos dourados de lesmas e, por último, o estranho. Esse levou o copo à boca e bebeu-o até a última gota. O copo lhe rolou da mão e lhe nascia uma flor negra na boca. José nunca vira aquele homem, que lhe sorria preparando seu gesto. Entrara naquele botequim entre todos os botequins da cidade. Escolhera a mesa à sua frente para obrigá-lo a vê-lo morrer.

Análise

A expressão “Naquela noite” é deslocada do segundo parágrafo para o início deste trecho do texto, o que confere maior precisão à indicação do surgimento do nó da narrativa naquele momento em que a rotina do bar é alterada. Junto a essa alteração, a substituição de “apressado” por “inesperadamente” marca a quebra da ordem rotineira (ordem, esta, reiterada pela troca de “O bar estava vazio” por “no botequim deserto”).

A troca de “sentar-se de costas para êle” por “dar-lhes as costas” gera redução no texto e confere mais impacto ao gesto do estranho ante o protagonista (note-se que essa mesma substituição já havia sido feita em outro ponto do texto) e intensifica o conflito entre as personagens na comparação entre as duas versões do conto. Já a substituição de “O estranho olhou para êle e ergueu o seu copo” por “o estranho saudou José com o copo” confere mais precisão ao texto e elimina o verbo “olhou”, evitando a reiteração do jogo especular entre o protagonista e o outro. A troca de “O estranho” por “Êsse” elimina uma repetição, o que melhora a coesão textual.

Neste fragmento, destacam-se supressões de frases com o jogo especular entre o protagonista e o estranho, como “Entre seus gestos misteriosos, sorria para êle e o olhava, escarninho, bem dentro dos olhos, como se estivesse rindo dêle”, “quando olhou para o estranho viu que o outro não deixara de fitá-lo” e “de olhos esbugalhados, um de cada lado do copo. // Êle bateu no pires com seu cálice, para chamar o gordo, quando viu pelos olhos do estranho que estava morrendo” e “Entre seus gestos misteriosos, sorria para êle e o olhava, escarninho, bem dentro dos olhos, como se estivesse rindo dêle”. Note-se, portanto, que há um trabalho sistemático de eliminação de índices que apontam para o já mencionado jogo especular, reduzindo a emergência da história 2 na superfície textual. Trevisan opta por manter índices mínimos desse jogo para que a história secreta permaneça como alusão.

Com a supressão de “Sentiu o cheiro de amoníaco de quando o gordo abria a porta dos fundos: o cheiro da morte do homem. As lesmas erguiam seus chifres nos cantos escuros esperando que o gordo apagasse a única lâmpada do bar”, elimina-se mais uma referência direta à morte do estranho, o que torna o texto mais curto com a remoção de termos acessórios e confere mais crueza e dramaticidade à cena do suicídio, por causa de sua caracterização mais sintética.

A troca de “tirou um pacotinho do bolso” por “sacou uma lata verde do bôlso” confere mais dramaticidade ao gesto do estranho, uma vez que o verbo “sacar” é, geralmente, empregado para indicar a retirada de uma arma de fogo junto ao corpo. Desse modo, esse novo verbo e a mudança do objeto (uma lata apresenta um formato mais parecido com o de

um revólver do que o pacotinho) ampliam a carga de significação da ação da personagem, investindo nesses elementos a sugestão da violência e a indicação da morte que se aproxima.

Barzinho. <i>Tribuna da imprensa</i>, Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6.	Os botequins. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.
O seu cálice estava vazio, esperou o homem acabar de morrer, antes de bater no pires para chamar o gordo abraçado ao rádio. Ai êle baixou a cabeça e vomitou sôbre a serragem, segurando o chapéu com uma das mãos. Vomitou os nove cálices que tinha bebido. O gordo lá vinha com a garrafa, quando êle se ergueu, derrubando a cadeira. O gordo estava debruçado sôbre a coisa negra e não sabia que ela tinha morrido porque ainda a chamava pelo nome. O gordo correu atrás dêle e o chamou, da porta, agitando no ar seu úmido pano sujo. Não voltou, andando depressa sob a chuva. A cada passo, sentia a meia molhada. Êle podia andar a noite inteira sob a chuva. Ainda não era hora de voltar para casa. Tirou a mão do bolso e a abriu, sob a lâmpada de esquina. Era um pacotinho de pó que êle espalhou entre o vento e a chuva. O estranho lá na sua mesa (o gordo apagara a luz, levando o dinheiro da gaveta) fizera — antes que êle — os gestos misteriosos que planejava tôdas as noites. Teria de achar um barzinho e começar outra vez. A noite era fria e, voltando para casa, o homem ergueu a gola do paletó.	Seu cálice estava vazio, mas esperou o homem acabar de morrer, antes de batê-lo na mesa. O gordo vinha com a garrafa quando se ergueu, derrubando a cadeira. O gordo ficou lá debruçado sôbre a flor negra. José andava sem pressa sob a chuva e, a cada passo, sentia a meia molhada. Podia andar a noite inteira sob a chuva. Não era hora de voltar para casa. O gordo levando o dinheiro da gaveta teria abandonado o botequim, onde o estranho docemente dormia sem medo. Da porta aberta. As lesmas erguiam os chifres nos cantos, para ir comer-lhe na boca aquela flor negra. O estranho fizera, antes que êle, os gestos com que sonhara tôdas as noites. Teria de voltar aos botequins e começar outra vez.
Análise	
A supressão anterior da costumeira ação de ouvir o rádio realizada pelo dono do bar torna coerente a nova eliminação de seu gesto em “para chamar o gordo abraçado ao rádio. Ai êle baixou a cabeça e vomitou sôbre a serragem, segurando o chapéu com uma das mãos. Vomitou os nove cálices que tinha bebido”. A supressão da cena do vômito do protagonista atenua os efeitos que o suicídio do outro lhe causa, o que também torna mais misteriosa a segunda história do conto porque, com a redução dos efeitos da morte na superfície narrativa, torna-se mais difícil para o leitor apreender o significado dessa morte em sua vinculação com o conflito central do texto. A imagem da morte do estranho é, uma vez mais, atenuada na reescrita por meio do acréscimo de “onde o estranho docemente dormia sem medo”. A intenção do protagonista de se matar, que é a chave revelada pelo jogo especular, também se torna mais oculta com a supressão do trecho “tirou a mão do bolso e a abriu, sob a lâmpada de esquina. Era um pacotinho de pó que êle espalhou entre o vento e a chuva”. Com isso, percebe-se que o contista, de fato, buscou tornar a segunda história mais cifrada no conto. Destaque-se, por fim, a supressão da frase final do conto (“A noite era fria e, voltando	

para casa, o homem ergueu a gola do paletó”). Essa modificação faz com que o conto termine num porvir, o que torna o desfecho mais aberto e mais impactante do que na versão anterior, cuja ação é mínima e tem pouca potência de significação.

5.1.9 “Os botequins” — de 1957 a 1964

“Os botequins” (1957) foi, como já dito, publicado no jornal *Diário de Notícias*. Em 1964, mantendo o título, foi revisto e publicado no livro *Cemitério de elefantes*. A história narrada permanece, fundamentalmente, a mesma. A extensão, como sempre na contística de Trevisan, diminuiu e, uma vez mais, nota-se a consolidação de seu estilo e de sua poética.

Vejamos, então, a análise comparativa dessas duas versões.

Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.	Os botequins. In: <i>Cemitério de elefantes</i> . 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.
E ra noite fria e, como tôdas as noites, o botequim estava deserto. José se sentava na mesa do fundo, o gordo saía do balcão com a garrafa. Enquanto ficava no botequim (e ficava até a hora de fechar), o gordo deixava a garrafa aberta no balcão. José trazia seu jornal dobrado no bolso e fazia com o cálice círculos úmidos na mesa.	Noite fria e, como tôdas as noites, o botequim estava deserto. José sentava-se na mesa do fundo e o gordo saía detrás do balcão com garrafa. Enquanto ê le ficava no botequim (e ficava até a hora de fechar), o gordo deixava a garrafa aberta no balcão. José trazia um jornal dobrado no bolso, fazia com o cálice círculos úmidos na mesa.
Análise	
A supressão de “era” torna o texto mais econômico e confere ênfase ao estado da noite. A troca da vírgula por “e” na frase seguinte e o procedimento inverso no final desses excertos pode indicar um procedimento padrão na reescrita: o uso de “e” em orações coordenadas com sujeitos distintos (“José” e “gordo”) e vírgula em orações com o mesmo sujeito. Destaque-se que o acréscimo de “ê” na metade deste excerto elimina a ambiguidade na construção referencial (ambiguidade esta que pode existir durante a leitura antes da vírgula que precede “o gordo”).	

Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.	Os botequins. In: <i>Cemitério de elefantes</i> . 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.
Antes de beber, lia uma notícia inteira do jornal. Erguia então o cálice e fechava os olhos, engolindo dum trago. Ao abri-los, já tristes sobre o cálice vazio , via no teto a sombra redonda da lâmpada. O gordo dava volta ao balcão, enchia o cálice até as bordas, derramando algumas gotas. José esperava o dia em que, escondendo-se atrás do jornal, iria lambe as gotas perdidas.	Antes de beber, lia uma notícia inteira do jornal. Erguia então o cálice e fechava os olhos, engolindo dum trago. Ao abri-los, via no teto a sombra redonda da lâmpada. O gordo dava volta ao balcão, enchia o cálice até a borda, derramando algumas gotas. José esperava o dia em que, escondendo-se atrás do jornal, iria lambe as gotas perdidas.

Análise	
Uma descrição que contém informações sobre o estado emocional do protagonista, marcado pela tristeza e um objeto que alegoriza o seu vazio existencial, são suprimidos. A passagem de “bordas” para o singular torna a expressão mais precisa — um cálice, de fato, só tem uma borda devido ao formato circular do objeto.	

Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.	Os botequins. In: <i>Cemitério de elefantes</i> . 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.
No quarto ou quinto cálice começava a bebê-la em mais de um gole. Estendia as pernas sob a mesa contemplava a sombra redonda no teto e lia o jornal. Não olhava para o gordo, entre suas garragas no balcão, de cabeça calva e lustrosa, um galhinho de arruda na orelha. Se o gordo se atrazava em servi-lo, batia com o cálice na mesa.	Na quarta ou quinta dose começava a bebê-la em mais de um gole. Estendia as pernas sob a mesa, contemplava a sombra no teto e lia o jornal. Não olhava para o gordo, entre as garrafas no balcão, de cabeça calva e lustrosa, um galhinho de arruda na orelha. Se o outro demorava em servir, José batia o cálice na mesa.

Análise	
A substituição de “cálice” por “dose” evita a repetição da palavra e elimina a metonímia. A troca de “e” por uma vírgula retira a ênfase que havia sido criada pela enumeração das ações de José. A supressão de “redonda” pode ser vista como a eliminação de um item acessório, já que esta informação não gera nenhum efeito que se vincule à intriga. A substituição de “suas” por “as” gera uma economia de meios (ainda que mínima) e reduz o sentido de posse. O acréscimo de “José” se articula com a substituição de “gordo” por “outro”, uma vez que “outro” porta um traço genérico.	

Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.	Os botequins. In: <i>Cemitério de elefantes</i> . 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.
O botequim era um corredor escuro, com três ou quatro mesas encostadas na parede e o balcão no meio, atrás do qual o gordo abaixava a cabeça sob as garrafas. No balcão havia um vidro com pepinos com bolor alvacentos boiando no vinagre. E nenhum espelho na parede . José não gostava de se ver quando bebia. Descobriu aquele botequim e vinha, todas as noites, sentar-se à sua mesa, o jornal dobrado no bôlso. Sempre o mesmo jornal, rasgado nas dobras. Lia uma notícia inteira antes de emborcar o primeiro cálice .	O botequim era um corredor escuro, com três ou quatro mesas encostadas à parede e o balcão no meio, atrás do qual o gordo abaixava a cabeça sob as garrafas. No balcão havia um vidro de pepinos com bolor alvacentos boiando no vinagre. E nenhum espelho na parede. José não gostava de olhar-se quando bebia. Descobriu aquele botequim e vinha, todas as noites, sentar-se à sua mesa, o jornal amassado no bôlso. Sempre o mesmo jornal, rasgado nas dobras. Lia notícia completa antes de emborcar a primeira dose .

Análise	
Note-se alterações que tornam as expressões, em alguma medida, mais precisas (as substituições de “na” e “com” por “à” e “de”). A substituição de “se ver” por “olhar-se” pode se dar apenas por uma questão estilística ou, então, também por causa dos sentidos dessas palavras: talvez “ver” tenha um sentido, num determinado nível, vinculado a um processo interpretativo/reflexivo que é disparado pela captura visual feita pelos olhos, enquanto	

“olhar” se restrinja mais ao sentido fisiológico da atividade visual. A substituição de “dobrado” por “amassado” indica uma ênfase conferida a um estado de deterioração, o que tem implicação temática — há uma carga negativa e mais dramática num objeto de papel amassado se comparado com um objeto de papel dobrado — e evita uma repetição parcial, pois, na frase seguinte, é empregada a palavra “dobras”. A supressão de “E” mantém o procedimento de supressão quando não há ambiguidade. A troca de “cálice” por “dose” repete uma alteração feita anteriormente, o que reforça um determinado padrão de escolhas lexicais na reescrita.

Os botequins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.

Os raros, **muitos raros** intrusos que se aventuravam no botequim davam as costas a José. **Você** não gosta de estar, num botequim vazio, de cara com um desconhecido. **Sua** mesa era ao lado do reservado. Cada vez que **o gordo** ali entrava, José sentia pela porta entreaberta o odor familiar de amoníaco. Ficava sempre de chapéu, **com uma sombra no rosto e bebia os seus cálices diários**. Na hora de fechar, o gordo retirava **o sujo avental da barriga** e, sem olhar para **José** começava a contar o dinheiro da gaveta.

Os botequins. In: *Cemitério de elefantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.

Os raros intrusos que se aventuravam no botequim davam as costas a José. **Ninguém** gosta de estar, no botequim vazio, de cara com um desconhecido. **A** mesa era ao lado do reservado. Cada vez que **alguém** ali entrava, José sentia o odor familiar de amoníaco. Ficava de chapéu, **o rosto na sombra, bebendo seus tragos**. Na hora de fechar, o gordo retirava **da barriga o avental sujo** e, sem olhar para **o cliente**, começava a contar o dinheiro da gaveta.

Análise

A supressão de “muitos raros” torna o texto mais econômico e elimina a ênfase que havia sido construída por meio da repetição. A troca de “você” por “ninguém” torna a frase mais precisa se se observa que a palavra “você” havia sido empregada com um sentido genérico e que “ninguém” elimina a possibilidade de o leitor, nesse trecho, tornar-se o narratário. A troca de “sua” por “a” repete um procedimento anterior que gera a diminuição de uma relação de posse e torna o texto mais enxuto. A troca de “o gordo” por “alguém” amplia a recorrência da produção do odor (minimamente, pois o botequim está quase sempre vazio) e, também, torna o gordo menos responsável pela produção desse cheiro. A inversão do foco nos elementos “sombra” e “rosto” confere ênfase à face do protagonista. A troca de “e bebia” por “, bebendo” enfatiza a duração da ação; a troca de “cálices diários” por “tragos” reitera o procedimento da metonímia vinculada ao cálice e gera uma economia de meios.

Os botequins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.

Ele avançava devagar entre as mesas **vazias** como se não fôsse tempo de ir para casa. **José** tinha casa e família, **mas** preferia ficar no botequim, olhando na mesa os círculos úmidos **do cálice**. **Um** botequim frio, escuro, **com odor de amoníaco**. Não falava com

Os botequins. In: *Cemitério de elefantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.

José avançava devagar entre as mesas, **como se não** fôsse tempo de ir para casa. Tinha casa e família, preferia ficar no botequim, olhando na mesa os círculos úmidos. Botequim frio, escuro **e pestilento**. Não falava com ninguém, nem sequer com o **patrão**.

ninguém, nem sequer com o gordo atrás do balcão. Mas ali não se sentia só. Sabia que no balcão estava a garrafa aberta e ninguém lhe diria: não beba mais, meu amor... Pelas sete chagas de Nosso Senhor, seja êsse o teu último cálice! Não tinha vergonha de beber ali no botequim. O gordo era uma pessoa que compreendia as coisas. Além do mais, o botequim não tinha espelho na parede.	Mas ali não se sentia só. Sabia que no balcão estava a garrafa aberta e mulher nenhuma diria: Não beba mais, por favor... Pelas cinco chagas de Nosso Senhor, seja êsse o último cálice! Não tinha vergonha de beber no botequim. O gordo era pessoa que compreendia as coisas. Além do mais, não havia espelho.
--	---

Análise

A troca de “Êle” por “José” e a supressão do nome do protagonista na segunda frase desse parágrafo articulam-se com a troca de “José” por “o cliente” no parágrafo anterior. Com efeito, as escolhas de referentes nesses trechos geram a possibilidade da supressão de “José” na segunda frase. Em seguida, verifica-se algumas supressões que revelam uma obsessão em tornar o texto mais econômico e a preferência pela eliminação de uma repetição (“odor de amoníaco”) por meio de uma troca em que uma palavra mais sintética (“pestilento”) passa a ser empregada. Ao trocar “gordo atrás do balcão” por “patrão”, o texto fica mais enxuto e enfatiza o fato de o gordo ser o proprietário do estabelecimento. A troca de “sete” por “cinco” pode ser compreendida como uma busca pela precisão — uma pesquisa que fizemos no Google demonstrou que o número de ocorrências de “cinco chagas” é maior do que o de “sete chagas”, o que mostra que talvez seja mais precisa a ideia de que Jesus Cristo teve cinco chagas em vez de sete. A troca do par “ninguém/meu amor” por “mulher nenhuma/por favor” suprime um motivo afetivo, o que tem implicações na constituição da secura e/ou vazio do protagonista. Destaque-se que as demais supressões no final do parágrafo geram uma economia no texto.

Os botequins. <i>Diário de Notícias</i>, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4. O gordo era pessoa que compreendia as coisas. Sabia quando José não tinha dinheiro, porque deixava o jornal no bolso e depois do quinto cálice ainda o bebia dum trago. E, quando se levantava, antes da hora de fechar, encostava sua cadeira na mesa e saía, sem dizer boa noite, o gordo não corria atrás dêle, com seu pano imundo na mão. Voltava na noite seguinte e o relógio no bolsinho do gordo e a aliança na grossa mão cabeluda do gordo já tinham sido o relógio e a aliança dêle. Desde que o gordo começou a usá-la no dedo mindinho soube que também era casado. Por causa da família se sujeitava a encher o cálice de seu único freguês? O botequim não tinha movimento (no balcão havia também um prato com ovos duros, ao lado do vidro de pepinos e ninguém sabia a sua idade, as cascas escuras de pó) e o gordo permanecia, tôdas as noites, debruçado no balcão, o raminho fresco de arruda na orelha. Ou, por medo da solidão, conservava	Os botequins. In: <i>Cemitério de elefantes</i>. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49. O gordo era pessoa que compreendia. Quando José não tinha dinheiro, deixava o jornal no bolso e depois do quinto cálice ainda o bebia dum trago. Na hora de fechar, empurrava a cadeira e saía, sem que o patrão lhe corresse atrás. José retornava na noite seguinte; o relógio no bolsinho do gordo e a aliança na grossa mão cabeluda do gordo já haviam sido a aliança e o relógio dêle. Desde que o outro passou a usá-la no mindinho, José soube que também o patrão era casado. Por amor da família sujeitava-se a encher o cálice do único freguês? No balcão havia um prato com ovos cozidos, ao lado do vidro de pepinos, e ninguém adivinharia a sua idade, as cascas escuras de pó. O botequim não tinha movimento e o gordo permanecia debruçado no balcão, o raminho fresco de arruda na orelha. Por medo da solidão, conservava o lugar aberto, na esperança de que alguém entrasse? Era o último
--	---

o botequim aberto, na esperança de que alguém entrasse e lhe fizesse companhia? Era o único botequim que se mantinha aberto aos domingos, embora sem fumaça de cigarro, sem o calor das vozes humanas, sem o bafo azul na boca dos bebedores em noites frias de inverno.	botequim funcionando aos domingos, embora sem fumaça de cigarro, sem o calor das vozes, sem o bafo azul na boca dos bebedores.
--	--

Análise

O início do parágrafo é marcado por supressões que tornam o texto mais econômico. A troca de “encostava sua cadeira na mesa” por “empurrava a cadeira” demonstra uma escolha lexical em que a supressão de “mesa” confere maior precisão à frase, além de haver a escolha de uma ação mais intensa (empurrar), o que pode ter a função de indicar, ainda que sutilmente, traços psicológicos ou emocionais do protagonista. Além disso, note-se que a troca de “sua” por “a” suprime, mais uma vez, uma relação de posse que era indicada pelo pronome. A troca de “gordo” por “outro” evita a repetição devido ao emprego de “gordo” na frase anterior, e isso exige o acréscimo de “José” na oração seguinte para que se diminua a possibilidade de ambiguidade referencial tendo em vista o aspecto genérico da palavra “outro”. Note-se que a troca do verbo “ter” pelo verbo “haver” em tempos compostos já havia ocorrido anteriormente, o que indica uma padronização na reescrita. A supressão de “dedo” reforça a opção pela economia textual, uma vez que, embora a sua presença não gere necessariamente um pleonismo, a palavra seguinte já deixa claro que o narrador está se referindo a um dedo específico da personagem. A troca de “duro” por “cozidos” arrefece o simbolismo do deslocamento fálico (que se vincula à castração) indicado por Berta Waldman (1989) na imagem dos ovos duros — é importante frisar que a estudiosa trabalha com a versão do conto publicada na sexta edição de *Cemitério de elefantes*, o que mostra que Trevisan optou por voltar a utilizar a expressão da versão do jornal e retomou esta possibilidade de sentido. Devido à expressão “mêdo da solidão”, pode-se compreender a supressão de “e lhe fizesse companhia” como uma busca pela eliminação de elementos acessórios no texto, um procedimento recorrente até aqui. Vale o mesmo para a troca de “que se mantinha aberto” por “funcionando” e as supressões seguintes.

Os botequins. <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4.	Os botequins. In: <i>Cemitério de elefantes</i> . 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 47-49.
Naquela noite um estranho entrou inesperadamente no botequim deserto, sem contar o gordo e José na mesa do fundo. O estranho, em vez de dar-lhe as costas, sentou-se na mesa próxima. Depois que o gordo o serviu, o estranho saudou José com o copo. Ele não retribuiu e, além do mais, seu cálice estava vazio. O estranho, sem deixar de sorrir-lhe, sacou uma lata verde do bolso e derramou o pó no	Naquela noite um desconhecido surgiu inesperadamente no bar deserto, além do gordo e de José na mesa do fundo. O estranho, em vez de dar-lhe as costas, sentou-se na mesa próxima. O patrão serviu-o e retirou-se. O outro saudou José com o copo e, lívido, numa careta de mêdo, adicionou a morte na bebida.

copo. José olhou a sombra redonda no teto, as manchas de umidade na parede, com riscos dourados de lesmas e, por último, o estranho. Esse levou o copo à boca e bebeu-o até a última gôta. O copo lhe rolou da mão e lhe nasceu uma flor negra na boca. José nunca vira aquele homem, que lhe sorria preparando seu gesto. Entrara naquele botequim entre todos os botequins da cidade. Escolhera a mesa à sua frente para obrigá-lo a vê-lo morrer.

Seu cálice estava vazio, mas esperou o homem acabar de morrer, antes de batê-lo na mesa. O gordo vinha com a garrafa quando se ergueu, derrubando a cadeira. O gordo ficou lá debruçado sobre a flor negra.

José andava sem pressa sob a chuva e, a cada passo, sentia a meia molhada. Podia andar a noite inteira sob a chuva. Não era hora de voltar para casa. O gordo levando o dinheiro da gaveta teria abandonado o botequim, onde o estranho docemente dormia sem medo. Da porta aberta. As lesmas erguiam os chifres nos cantos, para ir comer-lhe na boca aquela flor negra. O estranho fizera, antes que ele, os gestos com que sonhara tôdas as noites. Teria de voltar aos botequins e começar outra vez.

José observou a sombra redonda no teto, as manchas de umidade, com riscos prateados de lesmas e, por fim, o vizinho que, depois de beber, deixava a cabeça cair na mesa e o braço pender até o chão — lentamente o copo veio rolando aos seus pés.

O gordo, arrecadando o dinheiro da gaveta, tinha abandonado o lugar. José afastou-se vagarosamente e, a cada passo, sentia a meia encharcada. Por mais cansado que estivesse, podia andar a noite inteira na chuva. Não era hora de ir para casa. Teria de voltar aos botequins e começar outra vez.

Análise

O cuidado com a precisão da escolha das palavras, mais uma vez, se faz manifesta: a troca de “estranho” por “desconhecido” aumenta a especificação semântica da relação entre José e o futuro suicida e, também, evita uma repetição do termo, que é empregado novamente na frase seguinte; a troca de “entrou” por “surtiu” enfatiza o grau de surpresa gerado pelo aparecimento do desconhecido, o que contribui para o aumento da intensidade dramática do episódio. A eliminação do plural em “dar-lhe” produz um efeito de centralização do foco narrativo no protagonista: a ação do desconhecido volta-se somente para José no texto reescrito, o que realça a misteriosa e tensa relação travada entre eles. Note-se que há uma alteração relevante para a ação: no texto reescrito, o gordo se retira do local após servir José, de modo que a referência seguinte a ele é feita somente no último parágrafo, quando da afirmação do seu abandono do lugar. Na versão original, no entanto, não há uma ênfase a essa retirada (que nem mesmo se confirma), e o gordo reaparece em cena. Esse detalhe, portanto, é um dos elementos que propiciam cortes no texto sem que seus nexos de causalidade sejam afetados. Destaque-se o acréscimo da descrição “lívido, numa careta de medo”, a qual intensifica o drama da cena ao expor o estado físico e emocional do suicida ante a iminência do gesto fatal. A troca de “pó” por “morte” é um procedimento metonímico de reescrita, pois ela gera a troca do efeito pela causa. Essa operação metonímica intensifica o impacto dramático do texto, pois “morte” é uma palavra mais forte do que “pó” (incluindo, nesse texto, um potencial figurativo maior porque explicita e simultaneamente dramatiza a ação do suicida) e permite a eliminação das informações seguintes sobre as causas que

impeliram o suicida a entrar no botequim e cometer aquele gesto, pois ela sintetiza toda a ação fatal. A troca da palavra “molhada” por “encharcada” majora a sensação do protagonista ante uma sensação adversa, e, por isso, gera uma intensificação dramática. As inversões presentes no último parágrafo reforçam o foco em José após a eliminação de todo o trecho referente ao morto e aumentam a coerência no encadeamento das ações, uma vez que o foco do desfecho passa a recair sobre José, sem interpolações com outras personagens. Com essa eliminação, Trevisan evita a dispersão da ênfase dramática entre as personagens, mantendo-a concentrada no protagonista.

Feita a abordagem de contos de Dalton Trevisan, passamos à abordagem de contos de Lygia Fagundes Telles.

5.2 Contos de Lygia Fagundes Telles

5.2.1 “O menino” — de 1948 a 1949

O conto “O menino” foi publicado no suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã* em 22 de agosto de 1948. No ano seguinte, revisto pela autora, passou a integrar o livro *O cacto vermelho*. Passemos, agora, à análise comparativa das duas versões do conto.

O menino. <i>A manhã</i> , Rio de Janeiro, 22 ago. 1948, suplemento <i>Letras e Artes</i> , p. 4.	O menino. In: <i>O cacto vermelho</i> . Rio de Janeiro: Mérito, 1949. p. 87-98.
SENTOU-SE num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muito curtos e crespos. E ela passava a escôva bem devagar e só descansou quando os viu brilhantes e arreliaados como se uma ventania os tivesse puxado para trás. Em seguida, tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos os lobulos das orelhas e finalmente umedeceu um lencinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote. D Então olhou para o menino e sorriu. Ele sorriu tambem. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. — Quer se perfumar tambem? — Ela perguntou. — Homem não bota perfume! — Ele exclamou erguendo-se, o peito estufando como um balão de ar. — Homem, homem... — ela repetiu num muchocho, beijando-o ruidosamente. — Você é um nenezinho, é o meu nenezinho, ouviu bem? O menino afundou gostosamente a cabeça no colo perfumado e macio. A verdade é que quando não havia ninguem olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era mesmo preciso que não houvesse ninguen assistindo. — Agora vamos que a sessão começa às oito em ponto, — ela avisou retocando os lábios. O menino deu um pulo de alegria, montou no corrimão da escada e foi esperá-la lá embaixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada: — Quando o doutor chegar, avise que fomos ao cinema. Na rua, o menino andava pisando forte, o queixinho erguido, os olhos acesos de entusiasmo. Achava maravilhoso sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia, que Anita era sardenta. Nem Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe. Ao passar pelo portão da casa de Julio, viu o amigo conversando com outros colegas. Fez questão de cumprimentá-lo em voz bem alta. Todos então voltaram-se para vê-lo e ficaram mudos, olhando. O menino teve vontade de gritar-lhes: “Vejam, esta é	ÊLE sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos. E ela passava a escôva bem devagar e só descansou quando os viu brilhantes e arreliaados como se uma ventania os tivesse puxado para trás. Em seguida, tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lencinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote. Então olhou para o menino e sorriu. Êle sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. — Quer se perfumar também? — Ela perguntou. — Homem não bota perfume! — êle exclamou erguendo-se, o peito estufando como um balão de ar. — Homem, homem... — ela murmurou num muchôcho, beijando-o ruidosamente enquanto se erguia. — Você é um nenezinho, meu nenezinho, ouviu bem? O menino afundou a cabeça no colo perfumado e macio. A verdade é que quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era mesmo preciso que não houvesse ninguém assistindo. — Agora vamos que a sessão começa às oito em ponto — ela avisou, retocando apressadamente os lábios. O menino deu um pulo de alegria, montou no corrimão da escada e foi esperá-la lá em baixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada: — Quando o doutor chegar, avise que fomos ao cinema. Na rua, o menino andava pisando forte, o queixinho erguido, os olhos acesos de entusiasmo. Achava maravilhoso sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia, que Anita era sardenta. Nem Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe. Ao passar pelo portão da casa de Júlio, viu o amigo conversando com outros colegas. Fêz questão de cumprimentá-lo em voz bem alta. Todos então

minha mãe! Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!”

E lembrou-se deliciado que a mãe de Julio era uma mulher grandalhona e sem graça e que decerto Julio haveria de estar agora rôxo de inveja.

— Mãe, que fita vamos vêr?

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se fôr fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, mamãe? Hein?

Ela não respondeu. Caminhava tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava vermelho e feliz.

A sala de espera já estava vazia. Então ela pareceu ter perdido toda pressa porque ficou encostada numa coluna a lêr o programa. O menino deu-lhe um puxão no vestido.

— Mãe, a sessão já começou! Vamos que todos já entraram!

Ela curvou-se para ele. Falou num tom muito calmo, mas os lábios tremiam e os olhos tinham aquela expressão esquisita que o menino conhecia muito bem. Nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem lágrimas nem suplicas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Não vamos entrar agora, espera um pouco, ouviu? Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, espera.

O menino enfurnou as mãos nos bolsos, enterrou o queixo no peito e chutou com raiva uma caixa de fósforos vazia. Que espiga! Por que é que não entravam de uma vez? Por que é que a mãe corra tanto? Fôra para ficar encostada naquela coluna a lêr o programa?

— Vá ali no balcão comprar balas, — ela ordenou nervosamente entregando-lhe uma nota amarfanhada.

Ele atravessou devagar a sala de espera. Ia como que empurrado. Noutra ocasião iria correndo. Mas agora não queria balas, queria era entrar por aquela cortina de veludo vermelho. Ouvia a música que vinha lá de dentro e isso afligiu-o ainda mais. O filme já começara e ele não ia entender nada. Mas por que é que ela não queria entrar, por que?

Sem nenhum entusiasmo, pediu uma tablete de chocolate e um tubo de pastilhas de hortelã. Ao receber o troco, ouviu atrás de si os passos rápidos da mãe. Parecia novamente apressada e impaciente. Decerto, vamos embora, ele pensou encarando-a com um olhar suplicante.

— Vamos, querido, vamos entrar! — ela disse estendendo-lhe a mão.

Num salto o menino alcançou-a e apertou freneticamente a mão que ela lhe ofereceu.

— Puxa! — exclamou num desabafo, o rosto afogueado de ansiedade.

Na escuridão da sala, ficaram um instante imóveis. De repente ela resolveu:

— Venha atrás de mim, — ordenou adiantando-se pelo corredor.

voltaram-se para vê-lo e ficaram mudos, olhando. O menino teve vontade de gritar-lhes: “Vejam, esta é minha mãe! Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!”

E lembrou-se deliciado que a mãe de Julio era uma mulher grandalhona e sem graça e que decerto Julio haveria de estar agora rôxo de inveja.

— Mãe, que fita vamos vêr?

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se fôr fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, mamãe? Hein?

Ela não respondeu. Caminhava tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava vermelho e feliz.

A sala de espera já estava vazia. Então ela pareceu ter perdido toda pressa porque ficou encostada numa coluna a lêr o programa. O menino deu-lhe um puxão no vestido.

— Mãe, a sessão já começou! Vamos que todos já entraram!

Ela curvou-se para ele. Falou num tom muito calmo mas os lábios tremiam e os olhos tinham aquela expressão esquisita que o menino conhecia muito bem. Nunca ela se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem lágrimas nem suplicas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Não vamos entrar agora, espera um pouco, ouviu? Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, espera.

O menino enfurnou as mãos nos bolsos, enterrou o queixo no peito e chutou com raiva uma caixa de fósforos vazia. Que espiga! Por que é que não entravam de uma vez? Por que é que a mãe corra tanto? Fôra para ficar encostada naquela coluna a lêr o programa? Fôra para isso?

— Vá ali no balcão comprar balas, — ela ordenou nervosamente entregando-lhe uma nota amarfanhada.

Ele atravessou devagar a sala de espera. Ia como que empurrado. Noutra ocasião iria correndo. Mas agora não queria balas, queria era entrar por aquela cortina de veludo vermelho. Ouvia a música que vinha lá de dentro e isso afligiu-o ainda mais. O filme já começara e ele não ia entender nada, nada. Mas por que é que ela não queria entrar, por quê?

Sem nenhum entusiasmo, pediu um tablete de chocolate e um tubo de pastilhas de hortelã. Ao receber o troco, ouviu atrás de si os passos rápidos da mãe. Parecia novamente apressada e impaciente. Decerto vamos embora, ele pensou, encarando-a com um olhar suplicante.

— Vamos, querido, vamos entrar! — ela disse estendendo-lhe a mão.

Num salto o menino alcançou-a e apertou freneticamente a mão que ela lhe ofereceu.

— Puxa! — exclamou num desabafo, o rosto afogueado de ansiedade.

Na escuridão da sala, ficaram um instante imóveis. De repente ela resolveu:

Ele deixou-se levar. Pessoas vinham saindo e por um momento o menino viu-se no meio de um bolo de pernas que se emaranharam na sua frente impedindo-o de avançar. Mas a mão firme e forte puxou-o e ele se viu livre. Apertou-lhe mais os dedos, cheio de reconhecimento.

— Viu, mãe? Me arrastaram com eles! — explicou afobadamente.

Havia pouca gente no cinema.

— Lá, mãe, lá tem duas, vamos lá! — ele avisava a apontar para as poltronas vazias. — Vamos depressa, mãe!

Mas ela olhava para um lado, para outro, e não se decidia.

— Mãe, aqui, aqui tem duas, está vendo? — ele insistiu, aflito, porque o filme principal já começara e andando assim não podia ler os letreiros.

E ela parecia não ouvir. Adiantou-se até as primeiras filas, depois voltou até o meio do corredor e só então resolveu.

— Entre aí, — sussurrou impelindo-o suave mas resolutamente.

— Licença?... licença?... — o menino foi pedindo ao entrar por entre as estreitas filas de poltronas. Diante das duas primeiras que encontrou desocupadas, sentou-se: Aqui, mãe?

— Não, querido, ali adiante, — ela prosseguiu apontando para três lugares vagos quase no fim da fileira.

Ele ergueu-se, pediu “licença, licença?” ainda para algumas pessoas e, com um ruidoso suspiro, deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares indicados. Ela sentou-se em seguida.

O menino pôs-se na beirada da poltrona, esticou o pescoço, rolou para a esquerda, para a direita, remexeu-se e afinal choramingou:

— Não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que eu não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço naquele gesto que ele conhecia muito bem e que queria dizer: fique quieto!

— Mas mãe...

Curvando-se até ele, falou-lhe baixinho e com aquela mesma voz com que o repreendia por ter trepado no muro do quintal ou por ter fugido para jogar bola na rua.

— Não quero que mude, ouviu bem? Não quero!

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele resmungou sentido. Achou aquilo muito injusto. Por que é que a mãe lhe falava daquele jeito? Afinal, o que é que ele estava fazendo? Só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. E no instante em que ia mais uma vez insistir para ficar na poltrona ao lado dela, um homem entrou e sentou-se ali.

O menino suspirou num desconsôlo. Pronto! agora é que não havia mesmo mais nenhuma esperança. E a cabeça da mulher na sua frente parecia cada vez maior, os cabelos armados a flutuarem na têla como teias de

— Venha atrás de mim — ordenou adiantando-se pelo corredor.

Êle deixou-se levar. Pessoas vinham saindo e por um momento o menino viu-se no meio de um bôlo de pernas que se emaranharam na sua frente impedindo-o de avançar. Mas a mão firme e forte puxou-o e êle se viu livre. Apertou-lhe mais os dedos, cheio de reconhecimento.

— Viu, mãe? Me arrastaram com êles! — explicou afobadamente. — Se não fosse você...

Havia pouca gente no cinema.

— Lá, mãe, lá tem duas, vamos lá! — êle avisava, a apontar para as poltronas vazias. — Vamos depressa, mãe!

Mas ela olhava para um lado, para outro, e não se resolvia.

— Mãe, aqui, aqui tem duas, está vendo? — êle insistiu, aflito, porque o filme principal já começara e andando assim não podia ler os letreiros.

E ela parecia não ouvir. Adiantou-se até as primeiras filas, depois voltou até o meio do corredor e só aí decidiu.

— Entre aí — sussurrou, impelindo-o suave, mas resolutamente.

— Licença?... licença?... — o menino foi pedindo ao entrar por entre as estreitas filas de poltronas. Diante das duas primeiras que encontrou desocupadas, sentou-se: Aqui, mãe?

— Não, querido, ali adiante — ela prosseguiu, apontando para três lugares vagos quase no fim da fileira.

Êle ergueu-se, pediu “licença, licença?” ainda para algumas pessoas e, com um ruidoso suspiro, deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares indicados. Ela sentou-se em seguida.

O menino pôs-se na beirada da poltrona, esticou o pescoço, rolou para a esquerda, para a direita, remexeu-se e afinal choramingou:

— Não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que eu não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço naquele gesto que ele conhecia muito bem e que queria dizer: fique quieto!

— Mas mãe...

Curvando-se até ele, falou-lhe baixinho e com aquela mesma voz com que o repreendia por ter trepado no muro do quintal ou por ter fugido para jogar bola na rua.

— Não quero que mude, ouviu bem? Não quero!

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, êle resmungou sentido. Achou aquilo muito injusto. Por que é que a mãe lhe falava daquele jeito? Afinal, o que é que êle estava fazendo? Só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. E no instante em que ia mais uma vez insistir para ficar na poltrona ao lado dela, um homem entrou e sentou-se ali.

O menino suspirou num desconsôlo. Pronto! agora é que não havia mesmo mais nenhuma esperança. E a cabeça da mulher na sua frente parecia cada vez maior,

aranha. Um punhado de fios que se erguiam formando um topete chegavam até o queixo da artista.

O menino deu um gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

A mãe sorriu levemente.

— Não faça assim, querido, que a fita é triste. Fique quietinho, sim? — pediu-lhe docemente. Agora falava naquele tom que ele adorava. A mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração. Para maior alegria, a mulher da poltrona da frente ergueu-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro. Agora, sim, se ninguém mais se lembrasse de sentar ali, seria mesmo maravilhoso.

Desembrulhou a tablete de chocolate, meteu-a inteira na boca e voltou-se bruscamente para oferecer pastilhas à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino ficou a olhar estupidamente, sem nenhum pensamento, pasmado. Por que a mãe fazia aquilo? Foi então que nesse instante as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca e apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

Estremecendo como se alguém o sacudisse, o menino despertou. Sentiu o coração bater desesperado, bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, a tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e arregalados, os olhos cravaram-se na tela.

As imagens moviam-se sem sentido. Os letrados dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, a fim de que ela não desconfiasse que ele descobrira. Pedacos de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das ultimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça. Reviu a mãe a se perfumar, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos; reviu-a na sala de espera, encostada à coluna, repetiu-lhe trêmula que esperasse, esperasse; depois, aquela demorada procura de lugares, ela a ir e a vir pelo corredor escuro, mostrando-as, avisando a ele que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão como um bicho. E as mãos morenas e grandes apertando-a como se quisessem esmagá-la.

Agora o artista cantava, havia um "jazz" fortíssimo tocando sem parar. Mas em meio daquele barulho todo, os ouvidos de menino distinguiram — e ele não queria, não queria ouvir — o ciciar sutil dos dois, num entrecortado diálogo entre os dentes.

Um pouco antes de terminar a sessão que pareceu durar a noite inteira, ele sentiu, — mais do que sentiu, adivinhou — a mão pequena e branca desprender-se das mãos do homem e, do mesmo modo como avançara, recuara deslizando pelo braço da poltrona e

os cabelos armados a flutuarem na tela como teias de aranha. Um punhado de fios que se erguiam formando um topete chegavam até o queixo da artista.

O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

A mãe sorriu levemente.

— Não faça assim, querido, que a fita é triste. Fique quietinho, sim? — pediu-lhe docemente. Agora falava naquele tom que ele adorava. A mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração. Para maior alegria, a mulher da poltrona da frente ergueu-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro. Agora, sim, se ninguém mais se lembrasse de sentar ali, seria mesmo maravilhoso.

Desembrulhou a tablete de chocolate, meteu-o inteiro na boca e voltou-se bruscamente para oferecer pastilhas à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino ficou a olhar estupidamente, sem nenhum pensamento, pasmado. Por que a mãe fazia aquilo? Por que a mãe fazia aquilo?... Foi então que nesse instante as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca e apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

Estremecendo como se alguém o sacudisse, o menino despertou. Sentiu o coração bater desesperado, bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, a tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e arregalados, os olhos cravaram-se na tela.

As imagens moviam-se sem sentido. Os letrados dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, a fim de que ela não desconfiasse que ele descobrira. Pedacos de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça. Reviu a mãe a se perfumar, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos; reviu-a na sala de espera, encostada à coluna, repetiu-lhe trêmula que esperasse, esperasse; depois, aquela demorada procura de lugares, ela a ir e a vir pelo corredor escuro, mostrando-as, avisando a ele que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão como um bicho.

Agora o artista cantava, havia uma orquestra tocando sem parar. Mas em meio daquele barulho todo, os ouvidos de menino distinguiram — e ele não queria, não queria ouvir — o ciciar sutil dos dois, num entrecortado diálogo entre os dentes.

Um pouco antes de terminar a sessão que pareceu durar a noite inteira, ele sentiu, — mais do que sentiu, adivinhou — a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas e, do mesmo modo como avançara,

voltar para se unir à outra que ficara descansando no colo. E ali se mantiveram, entrelaçadas e quietas.

— Está gostando da fita, querido? — ela perguntou amável curvando-se para o filho.

Ele fez que sim com a cabeça e neste instante, enquanto os artistas trocavam o beijo final, o homem levantou-se abruptamente e, no escuro, como entrara, saiu.

Acenderam-se as luzes. Só então o menino olhou para o rosto da mãe. Ela sorria como sorria quando estivera a escovar os cabelos defronte do espelho.

— Vamos, filhote? — convidou segurando-o pela mão.

Ele cerrou os dentes e por um momento teve que fazer um esforço desesperado para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem.

— Não quer mais andar de mãos dadas comigo? — Perguntou magoadá, ao vêr que ele, pretextando arrumar as meias, enfurnou em seguida as mãos nos bolsos.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o bebezinho cresceu? — ela exclamou rindo, e beijar-lhe o rosto num ímpeto de ternura.

O menino não teve tempo de esquivar-se. No queixo e nas orelhas, ficaram as marcas úmidas e frias. Era como se aquelas minhocas que ele cortava em pedaços para enfiar no anzol tivessem passado por ali.

Diante do portão da casa de Julio, lembrou-se da mulher grandalhona e sem graça que o amigo apresentara meio envergonhado: “minha mãe”. Lembrou-se ainda que Julio evitava dizer aos colegas onde morava.

Teve um olhar cheio de angústia para a casa suja e arruinada. Bem que queria ter como mãe aquela mulher: usava óculos, chulé na cabeça e vivia consertando meia, por isso Julio tinha vergonha dela. Mas Julio não sabia. Ninguém no mundo sabia! — pensou a respirar de boca aberta, como que sufocado por aquele sêgrêdo.

Quando entraram na sala, o pai já estava na cadeira de balanço, lendo jornal. O menino estacou na porta, pálido de medo. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível deveria acontecer! concluiu apavorado.

Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, disse-lhe “bôa-noite, querido!” e beijou-o na frente.

O menino baixou a cabeça, mordendo o lábio inferior.

— Então, meu filho, gostou da fita? — o pai quis saber estendendo uma das mãos ao menino

(Conclui na 12.^a pág.)

O MENINO

(Conclusão da 4.^a pág.)

recuar deslizando pelo braço da poltrona e voltar para se unir à outra que ficara descansando no colo. E ali se mantiveram, entrelaçadas e quietas, como antes da chegada do homem.

— Está gostando da fita, querido? — ela perguntou amável curvando-se para o filho.

Ele fez que sim com a cabeça e neste instante, enquanto os artistas trocavam o beijo final, no escuro ainda, o homem levantou-se. “Agora eu pulo no pescoço dele, eu esgano êle!...” o menino prometeu a si mesmo, retesando-se, de dentes cerrados, trêmulo. “Eu esgano êle!...”

Cravou os olhos desvairados nas largas espáduas que por um segundo se detiveram na sua frente. Sentiu a perna do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se. E aquele contato foi como a ponta de um alfinete num balão de ar. O menino pareceu desabar sobre si mesmo. Encolhido, murcho. E o homem se foi.

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar furtivo para a poltrona vazia. Depois, olhou para o rosto da mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão de encantamento que tivera ao escovar os cabelos defronte do espelho.

— Vamos, filhote? — convidou, segurando-o pela mão.

Ele abaixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço desesperado para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem.

— Não quer mais andar de mãos dadas comigo? — perguntou magoadá ao vêr que êle, pretextando arrumar as meias, enfurnou em seguida as mãos nos bolsos.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o bebezinho cresceu? — ela exclamou rindo, e beijar-lhe o rosto num ímpeto de ternura.

O menino não teve tempo de esquivar-se. No queixo e nas orelhas, ficaram as marcas úmidas e frias. Era como se aquelas minhocas que êle cortava em pedaços para enfiar no anzol tivessem passado por ali.

Diante do portão da casa de Júlio, lembrou-se da mulher grandalhona e sem graça que o amigo apresentara meio envergonhado: “minha mãe”. Lembrou-se ainda que Júlio evitava dizer aos colegas onde morava.

Teve um olhar cheio de angústia para a casa suja e arruinada. Bem que queria ter como mãe aquela mulher: usava óculos, xale na cabeça e vivia consertando meia, por isso Júlio tinha vergonha dela. Mas Júlio não sabia. Ninguém no mundo sabia! — pensou, a respirar de boca aberta, como que sufocado por aquele sêgrêdo.

Quando entraram na sala, o pai já estava na cadeira de balanço, lendo jornal. O menino estacou na porta, pálido de medo. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível deveria acontecer! concluiu apavorado.

Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, disse-lhe “bôa-noite, querido!” e beijou-o na frente.

e acariciando com a outra o braço da mulher. — Gostei... — ele sussurrou. — Pois eu desconfio que não! — ela contestou risonha enquanto se afastava subindo as escadas. — Ele não entendeu e decerto ficou com sono, hein, filhote? Quando a mãe desapareceu, o menino ergueu a cabeça, aproximou-se do pai e olhou-o demoradamente. — Que é isso, meu filho!? Parece até que viu assombração. Que foi? Aquele era o pai. Os cabelos grisalhos. O rosto feio e bom. — Que é, meu filho! Que aconteceu, vamos, diga o que aconteceu! O menino contorceu-se como um animalzinho ferido. Em seguida, soluçando, envolveu o pai num grande e apertado abraço.	O menino mordeu o lábio inferior até senti-lo sangrar. — Então, meu filho, gostou da fita? — o pai quis saber, estendendo uma mão ao menino e acariciando com a outra o braço da mulher. — Gostei... — ele sussurrou. — Pois eu desconfio que não! — ela contestou risonha, enquanto se afastava subindo as escadas. — Ele não entendeu o enredo e decerto ficou com sono, hein, filhote? Quando a mãe desapareceu, o menino aproximou-se do pai e olhou-o demoradamente. — Que é isso, meu filho!? Parece até que viu assombração. Que foi? Aquêl era o pai. Os cabelos grisalhos. O rosto feio e bom. — Pai... — murmurou. — Pai... — repetiu num fio de voz. — Que é, meu filho! Que aconteceu, vamos, diga o que aconteceu! E em seguida, soluçando, envolveu o pai num apertado abraço.
---	--

Análise

O acréscimo do pronome “Êle” elimina a elipse do sujeito do início do texto. Há também a eliminação de “é o”, uma expressão acessória. Já a supressão do advérbio “gostosamente” é compensada pelo acréscimo do advérbio “apressadamente” um pouco adiante, o que demonstra que a autora buscou um equilíbrio no emprego de advérbios de modo na reescrita. Os acréscimos de “Fôra para isso?”, “nada” e “Por que a mãe fazia aquilo?” geram repetições enfáticas que realçam a indignação do protagonista no discurso indireto livre. A supressão de “E as mãos morenas e grandes apertando-a como se quisessem esmagá-la” remove a repetição de um trecho anterior bastante similar a este. A substituição de “um “jazz” fortíssimo” por “uma orquestra” inclui uma expressão sucinta, que soa mais comum no texto.

O adjetivo “morenas” passa a substituir a locução “do homem” após a eliminação da frase em que ela havia sido utilizada. Com isso, cria-se um paralelismo e um contraste com a caracterização da mão da mãe, que também é feita com base na sua cor (“mão pequena e branca”). A substituição do verbo “recuar” pode ser compreendida: a) como uma correção, pois “recuar” é objeto do verbo “sentiu” e deveria ser usado na forma infinitiva tal como “desprender-se”; b) como uma tentativa de conferir mais precisão ao encadeamento das ações porque o verbo “avançar” também está conjugado no pretérito mais-que-perfeito e sua ação, cronologicamente, se dá antes do recuo. Logo, a passagem do pretérito-mais-que-perfeito para a forma do infinitivo torna mais evidente que as duas ações não são concomitantes.

O episódio da saída do homem da sala de cinema torna-se mais significativo com as

alterações realizadas na reescrita. O drama do menino é intensificado por meio do acréscimo do contraste entre sua reação raivosa ao prometer atacar o homem e o seu encolhimento após o toque da perna deste em seu joelho. A comparação metafórica do contato deles com a ponta de um alfinete tocando um balão de ar retoma a descrição do início do conto em que o protagonista estufa o peito “como um balão de ar” após dizer à mãe que “homem não bota perfume”. Se na primeira ocorrência a imagem do balão de ar é mobilizada num momento em que o menino quer afirmar a sua masculinidade e a sua potência, na segunda, ela é utilizada justamente para marcar a fragilidade do menino ante a potência masculina que o amante da mãe representa. Note-se, também, que os acréscimos nesse trecho aumentam a importância das partes do corpo na interação entre as principais personagens do conto. Se o texto original privilegia somente as mãos da mãe e do amante, o texto reescrito também contempla o pescoço do homem (como alvo do ataque desejado pelo menino), os olhos do menino cravados nos ombros do amante da mãe, a perna do homem e o joelho do menino. Essa profusão de imagens de partes do corpo reitera o detalhe, o caráter metonímico do conto.

Com o aproveitamento da imagem dos dentes cerrados no episódio acima descrito, o menino passa a abaixar a cabeça quando a mãe o chama para sair da sala de cinema e segura a sua mão. Esta última ação é deslocada de um trecho próximo ao fim da narrativa. Para compensar o espaço gerado por esse deslocamento, a mordida do lábio inferior passa a ser caracterizada com a inclusão de “até senti-lo sangrar”. Com essas alterações, repetições são evitadas e a ação da mordida passa a ter maior expressividade dramática.

O acréscimo de “— Pai... — murmurou. — Pai... — repetiu num fio de voz” enfatiza a incerteza do protagonista diante da decisão que ele deveria tomar, isto é, contar ou não a traição da mãe ao pai. A eliminação da oração “O menino contorceu-se como um animalzinho ferido” é coerente com a ideia de que o menino teria superado uma determinada fase da infância depois da experiência vivida, uma vez que o diminutivo presente na expressão “animalzinho ferido” ressalta que ele era uma criança.

5.2.2 “O menino” — de 1949 a 1961

O conto “O menino foi publicado pela primeira vez em livro em *O cacto vermelho*, em 1949. Em 1961, Lygia Fagundes Telles publicou-o, reescrito, no livro *Histórias escolhidas*. Passemos, agora, à análise comparativa das duas versões.

O menino. In: *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro: Mérito, 1949. p. 87-98.

ÊLE sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, **examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador**. Eram cabelos louros, **muitos** curtos e **crespos**. E ela passava a escôva bem devagar e só descansou quando os viu **brilhantes e arreliaados como se uma ventania os tivesse puxado** para trás. Em seguida, tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lençinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote.

Então olhou para o menino e sorriu. Êle sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.

— Quer se perfumar também? — Ela perguntou.

— Homem não bota perfume! — êle exclamou **erguendo-se, o peito estufando como um balão de ar**.

— Homem, homem... — ela murmurou num **muchôcho**, **beijando-o** ruidosamente enquanto se **erguia**. — Você é um nenezinho, **meu nenezinho**, ouviu bem?

O menino afundou a cabeça no colo perfumado **macio**. A verdade é que quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era mesmo preciso que não houvesse ninguém assistindo.

— Agora vamos que a sessão começa às oito em ponto — **ela** avisou, retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um pulo de alegria, montou no corrimão da escada e foi esperá-la lá em baixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada:

— Quando **o doutor chegar**, avise que **fomos** ao cinema.

Na rua, **o menino** andava pisando forte, o **queixinho** erguido, os olhos acesos de entusiasmo. Achava maravilhoso sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia, que Anita era sardenta. Nem Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

Ao passar pelo portão da casa de Júlio, viu o amigo conversando com outros colegas. Fêz questão de cumprimentá-lo **em voz bem alta**. Todos então voltaram-se para vê-lo e ficaram mudos, olhando. **O menino** teve vontade de gritar-lhes: **“Vejam, esta é minha mãe!”**. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!

E lembrou-se deliciado que a mãe de Julio era uma mulher grandalhona e sem graça e que decerto Julio haveria de estar agora rôxo de inveja.

— Mãe, que fita vamos vêr?

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se fôr fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, mamãe? **Hein**

O menino. In: *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1961. p. 35-44.

ÊLE SENTOU-SE NUM TAMBORETE, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, cabelos muito **louros** e curtos, e cujos anéis pareciam **se espreguiçar sob a escova para depois voltarem lânguidamente à posição anterior**. E ela passava a escôva bem devagar, **puxando-os com uma certa doçura** para trás. **Pousou a escôva**. Em seguida, **sempre voltada para o espelho**, **ela** tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lençinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote.

Então olhou para o menino e sorriu. Êle sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma môça linda assim.

— Quantos anos você tem, mamãe?

— Ah, que pergunta!... Acho que vinte e nove ou trinta, por aí, meu amor, por aí... Estendeu-lhe o **frasco**. Quer se perfumar também?

— Homem não bota perfume.

— Homem, homem... **E ela inclinou-se para beijá-lo** ruidosamente. Você é um nenêzinho, ouviu bem? **É o meu nenêzinho**.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. A verdade é que quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém assistindo.

— Agora vamos que a sessão começa às oito em ponto, avisou **ela** retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um grito de alegria, montou no corrimão da escada e foi esperá-la lá embaixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada **que avisasse ao doutor** que **ela e o menino tinham ido** ao cinema.

Na rua, **êle** andava pisando forte, o **queixo** erguido, os olhos acesos. Achava maravilhoso sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma môça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

— Você acha a Inês bonita, mamãe?

— É bonitinha, sim. Por quê?

— Ah! Com aqueles dentes...

E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. Ao passar pelo portão da casa de Júlio, viu o amigo conversando com outros colegas. Fêz questão de cumprimentá-lo. Todos então voltaram-se para vê-lo e ficaram mudos, olhando. **Vejam, esta é minha mãe**, teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!

E lembrou-se deliciado de que a mãe de Júlio era uma mulher grandalhona, **sempre de chinelos**, e que decerto Júlio haveria de estar agora roxo de inveja.

— Mãe, que fita vamos ver?

— Não sei, meu bem.

Ela não respondeu. Caminhava tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava vermelho e feliz.

A sala de espera já estava vazia. Então ela pareceu ter perdido toda a pressa porque ficou encostada numa coluna a ler o programa. O menino deu-lhe um puxão no vestido.

— Mãe, a sessão já começou! Vamos que todos já entraram!

Ela curvou-se para ele. Falou num tom muito calmo mas os lábios tremiam e os olhos tinham aquela expressão esquisita que o menino conhecia muito bem. Nunca ela se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem lágrimas nem súplicas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Não vamos entrar agora, espera um pouco, ouviu? Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, espera.

O menino enfurrou as mãos nos bolsos, enterrou o queixo no peito e chutou com raiva uma caixa de fósforos vazia. Que espiga! Por que é que não entravam de uma vez? Por que é que a mãe corria tanto? Fôra para ficar encostada naquela coluna a ler o programa? Fôra para isso?

— Vá ali no balcão comprar balas, — ela ordenou nervosamente entregando-lhe uma nota amarfanhada.

Ele atravessou devagar a sala de espera. Ia como que empurrado. Noutra ocasião iria correndo. Mas agora não queria balas, queria era entrar por aquela cortina de veludo vermelho. Ouvia a música que vinha lá de dentro e isso afligiu-o ainda mais. O filme já começara e ele não ia entender nada, nada. Mas por que é que ela não queria entrar, por quê?

Sem nenhum entusiasmo, pediu um tablete de chocolate e um tubo de pastilhas de hortelã. Ao receber o troco, ouviu atrás de si os passos rápidos da mãe. Parecia novamente apressada e impaciente. Decerto vamos embora, ele pensou, encarando-a com um olhar suplicante.

— Vamos, querido, vamos entrar! — ela disse estendendo-lhe a mão.

Num salto o menino alcançou-a e apertou freneticamente a mão que ela lhe ofereceu.

— Puxa! — exclamou num desabafo, o rosto afogueado de ansiedade.

Na escuridão da sala, ficaram um instante imóveis. De repente ela resolveu:

— Venha atrás de mim — ordenou adiantando-se pelo corredor.

Ele deixou-se levar. Pessoas vinham saindo e por um momento o menino viu-se no meio de um bôlo de pernas que se emaranharam na sua frente impedindo-o de avançar. Mas a mão firme e forte puxou-o e ele se viu livre. Apertou-lhe mais os dedos, cheio de reconhecimento.

— Viu, mãe? Me arrastaram com eles! — explicou afobadamente. — Se não fosse você...

Havia pouca gente no cinema.

— Você não viu no jornal? Se fôr fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, hem mamãe?

Ela não respondeu. Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.

A sala de espera estava vazia. Então ela comprou os ingressos e em seguida pareceu ter perdido toda a pressa porque ficou calmamente encostada numa coluna a ler o programa. O menino deu-lhe um puxão no vestido.

— Mãe, mas o que é que você está fazendo?! A sessão já começou, vamos que todos já entraram!

Ela inclinou-se para ele. Falou num tom muito suave mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão esquisita que o menino conhecia muito bem. Nunca ela se exaltava. Nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, ouviu bem? Não vamos entrar agora, espera.

O menino enfiou as mãos nos bolsos, enterrou o queixo no peito e chutou raivosamente uma caixa de fósforos. Que espiga! Por que é que não entravam de uma vez? Fôra para isso que ela corria tanto? Para ficar assim encostada naquela coluna a ler o programa? Fôra para isso?

— Vá ali no balcão comprar balas, ordenou ela nervosamente, entregando-lhe uma nota amarfanhada.

Ele atravessou a sala de espera. Ia como empurrado, a chutar as pontas de cigarro que ia encontrando. Noutra ocasião iria correndo. Mas agora não queria balas, queria era entrar por aquela cortina de veludo vermelho. Ouvia a música que vinha lá de dentro e isso afligiu-o ainda mais. O filme decerto já começara e ele não ia entender nada, nada! Principalmente se fôsse enredo de crime, ora! mas por que ela não queria entrar? Por quê?!

Sem nenhum entusiasmo, pediu uma tablete de chocolate e um tubo de pastilhas de limão. Ao receber o troco, ouviu atrás de si os passos rápidos da mãe. Parecia novamente apressada. Decerto vai querer ir embora, ele pensou, encarando-a com um olhar suplicante. Estendeu-lhe a mão que ela tomou com impaciência.

— Vamos, meu bem, vamos entrar.

Num salto o menino pôs-se ao lado dela e apertou-lhe freneticamente a mão.

— E depressa, mãe, que a fita já começou, não está ouvindo a música?

Na escuridão da sala, ficaram um instante imóveis. Foi quando ela resolveu de repente:

— Venha atrás de mim.

Ele deixou-se levar. Um grupo de pessoas vinha saindo e por um momento o menino viu-se no meio de uma rede de pernas que se fechavam na sua frente impedindo-o de avançar. Mas a mão forte e firme puxou-o com energia. E ele se viu livre novamente.

— Lá, mãe, lá tem duas, vamos lá! — **ele avisava** a apontar para as poltronas vazias. **— Vamos depressa, mãe!**

Mas ela olhava para um lado, para outro, e não se resolvia.

— Mãe, aqui, aqui tem duas, está vendo? — **ele** insistiu, aflito, porque o filme **principal** já começara e andando assim não podia ler os letreiros.

E ela parecia não ouvir. Adiantou-se até as primeiras filas, depois voltou até o meio do corredor e só **ai** decidiu.

— Entre **ai** **—** sussurrou, impelindo-o suave **mas** resolutamente.

— Licença?... licença?... **—** o menino foi pedindo ao entrar por entre as estreitas filas de poltronas. Diante das duas primeiras que encontrou desocupadas, sentou-se: Aqui, mãe?

— Não, **querido**, ali adiante **—** **ela** prosseguiu, apontando para três lugares vagos quase no fim da fileira.

Ele ergueu-se, pediu “licença, licença?” ainda para algumas pessoas e **com** um ruidoso suspiro, deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares indicados. Ela sentou-se em seguida.

O menino pôs-se na beirada da poltrona, esticou o pescoço, **rolou** para a esquerda, para a direita, remexeu-se e afinal choramingou:

— Não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que **eu** não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço **naquele** gesto **que** ele conhecia muito bem e **que** **queria** dizer: **fique** quieto!

— Mas mãe...

Curvando-se até ele, falou-lhe baixinho **e com** **aquela** **mesma** voz com que o repreendia por ter trepado no muro **do quintal** ou por ter fugido para jogar bola na rua.

— Não quero que mude, **ouviu** bem? Não quero.

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele resmungou sentido. Achou aquilo muito injusto. Por que é que a mãe **lhe** falava daquele jeito? **Afinal, o que é que ele estava fazendo?** Só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. E **no** **instante em que** **ia** mais uma vez **insistir** para ficar na poltrona ao lado dela, um homem entrou e sentou-se ali.

O menino suspirou num desconsôlo. Pronto! agora é que não havia mesmo mais nenhuma esperança. E a cabeça da mulher na sua frente parecia cada vez maior, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias de aranha. Um punhado de fios que se erguiam formando um topete chegavam até o queixo da artista.

O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

A mãe sorriu levemente.

— Não **faça** assim, **querido**, que a fita é triste! **Fique** quietinho, **sim?** **—** pediu-lhe docemente. Agora falava naquele tom que ele adorava. A mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração. Para maior alegria, a

— Viu, mãe? Me arrastaram com eles! — **queixou-se** arfante, **achegando-se** mais a ela, cheio de gratidão.

— Se não fôsse você...

Havia pouca gente no cinema.

— Lá, mãe, lá tem duas, vamos lá, **mãe!** **avisou** **ele** a apontar para as poltronas vazias.

Mas ela olhava para um lado, para outro, e não se resolvia.

— Mãe, aqui tem duas, está vendo? insistiu **ele**, **já** aflito porque o filme já começara e andando assim não podia ler os letreiros.

E ela parecia não ouvir. Adiantou-se até as primeiras filas, depois voltou até o meio do corredor, **ficou hesitante um momento** e só **então** se decidiu.

— Entre **ai**, sussurrou, impelindo-o suave mas resolutamente.

— Licença?... licença?... o menino foi pedindo ao entrar por entre as estreitas filas de poltronas. Diante das duas primeiras que encontrou desocupadas, sentou-se: Aqui, mãe?

— Não, **meu** bem, ali adiante, **—** prosseguiu **ela**, apontando para três lugares vagos quase no fim da fileira.

Ele ergueu-se **resmungando**, pediu “licença, licença?” e com um ruidoso suspiro, deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares indicados. Ela sentou-se em seguida.

O menino pôs-se na beirada da poltrona, esticou o pescoço, **olhou** para a esquerda, para a direita, remexeu-se e afinal choramingou:

— Não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço. **Esse** gesto ele conhecia muito bem e **significava** apenas: **não** insista!

— Mas mãe...

Inclinando até ele, **ela** falou-lhe **bem** baixinho **mas** **naquele** **tom** **perigoso** com que o repreendia por ter trepado no muro ou por ter fugido para jogar bola na rua. **Era um tom tão macio que quem a ouvisse, julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia por baixo daquela maciez.**

— Não quero que mude de lugar, **está** me escutando? Não quero, **meu** bem, não quero. E **não** **insista** mais.

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele resmungou sentido. Achou aquilo tudo muito injusto. Por que a mãe **lhe** falava daquele jeito, por quê? **Não fizera nada de mal**, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. E **quando** mais uma vez **ia** **pedir-lhe** para ficar na poltrona ao lado dela, um homem entrou e sentou-se ali.

O menino suspirou num desconsôlo. Pronto! agora é que não havia mesmo mais nenhuma esperança. **E** **aquela** **fita** **de** **amor** **lá** **na** **frente**, **aquêles** **dois** **enjoados** **a** **se** **encontrarem** **com** **olhares** **melosos**... Mas por que **o** **tipo** **não** **ia** **duma** **vez** **para** **a** **guerra?** **Que** **espiga**... E a cabeça da mulher na sua frente parecendo cada vez maior, os cabelos armados a flutuarem na tela como

mulher da poltrona da frente ergueu-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro. Agora, sim, se ninguém mais se lembrasse de sentar ali, seria mesmo maravilhoso.

Desembrulhou o tablete de chocolate, meteu-o inteiro na boca e voltou-se bruscamente para oferecer pastilhas à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino ficou a olhar estupidamente, sem nenhum pensamento, pasmado. Por que a mãe fazia aquilo? Por que a mãe fazia aquilo?... Foi então que nesse instante as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca e apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

Estremecendo como se alguém o sacudisse, o menino despertou. Sentiu o coração bater desesperado, bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, o tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e arregalados, os olhos cravaram-se na tela.

As imagens moviam-se sem sentido. Os letreiros dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, a fim de que ela não desconfiasse que ele descobrira. Pedacos de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça.

Reviu a mãe a se perfumar, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos; reviu-a na sala de espera, encostada à coluna, repetiu-lhe trêmula que esperasse, esperasse; depois, aquela demorada procura de lugares, ela a ir e a vir pelo corredor escuro, mostrando-as, avisando a ele que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão como um bicho.

Agora o artista cantava, havia uma orquestra tocando sem parar. Mas em meio daquele barulho todo, os ouvidos de menino distinguiam — e ele não queria, não queria ouvir! — o ciciar sutil dos dois, num entrecortado diálogo entre os dentes.

Um pouco antes de terminar a sessão que pareceu durar a noite inteira, ele sentiu, mais do que sentiu, adivinhou a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas e, do mesmo modo como avançara, recuar deslizando pelo braço da poltrona e voltar para se unir à outra que ficara descansando no colo. E ali se mantiveram, entrelaçadas e quietas, como antes da chegada do homem.

— Está gostando da fita, querido? — ela perguntou amável curvando-se para o filho.

Ele fez que sim com a cabeça e neste instante, enquanto os artistas trocavam o beijo final, no escuro ainda, o homem levantou-se. “Agora eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!...” o menino prometeu a

teias de aranha. Um punhado de fios que se erguiam formando um topê, chegavam até o queixo da artista.

O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

— Não fale assim, meu bem, que a fita é triste, pediu-lhe a mãe docemente. Ela devia estar sorrindo e falava agora naquele tom que ele adorava, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração. Para maior alegria, a mulher da poltrona da frente ergueu-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela. Agora, sim, se ninguém mais se lembrasse de sentar ali, seria mesmo maravilhoso.

Desembrulhou a tablete de chocolate, meteu-a inteira na boca e voltou-se para oferecer pastilhas à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino ficou a olhar estupidamente, sem nenhum pensamento, pasmado. Por que a mãe fazia aquilo? Por que a mãe fazia aquilo?... Foi então que nesse instante as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca e apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

O menino estremeceu como se o tivessem sacudido. Sentiu o coração bater desesperado, bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, a tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e extáticos, os olhos cravaram-se na tela.

As imagens moviam-se sem sentido, esfiapadas como num sonho. Os letreiros dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, sem poder se desviar do retângulo preto e branco e onde as outras imagens reais se misturavam àquelas que se deformavam lá no fundo. Pedacos de frases, cenas, gestos — todos os acontecimentos das últimas horas foram se compondo e formando sentido como num jogo de puzzle. As inocentes frases, os inocentes gestos, tudo, tudo fazendo agora parte de um quadro premeditado. Maligno. A imagem da mãe na tela, cantando numa festa, foi violentamente substituída pela imagem da mãe, nítida, poderosa, a se perfumar diante do espelho, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos. Depois, a caminhada aflita pela rua afora, mãe, por que você está correndo assim, eu não te alcanço! E a sala de espera, e aquela parada brusca ali na coluna, toda a pressa perdida, mas não vamos entrar, mãe?! A voz trêmula a lhe pedir que esperasse, esperasse. A demorada procura de lugares, ela a ir e a vir pelo corredor escuro, mostrando-se bem, avisando ao homem que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão como um bicho.

si mesmo, retesando-se, de dentes cerrados, trêmulo. “Eu esgano êle!...”

Cravou os olhos desvairados nas largas espáduas que por um segundo se detiveram na sua frente. Sentiu a perna do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se. E aquele contato foi como a ponta de um alfinete num balão de ar. O menino pareceu desabar sobre si mesmo. Encolhido, murcho. E o homem se foi.

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar furtivo para a poltrona vazia. Depois, olhou para o rosto da mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão de encantamento que tivera ao escovar os cabelos defronte do espelho.

— Vamos, filhote? — convidou, segurando-o pela mão.

Êle abaixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço desesperado para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem.

— Não quer mais andar de mãos dadas comigo? — perguntou magoada ao vêr que êle, pretextando arrumar as meias, enfurnou em seguida as mãos nos bolsos.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o bebezinho cresceu? — ela exclamou rindo, e beijar-lhe o rosto num ímpeto de ternura.

O menino não teve tempo de esquivar-se. No queixo e nas orelhas, ficaram as marcas úmidas, frias. Era como se aquelas minhocas que êle cortava em pedaços para enfiar no anzol tivessem passado por ali.

Diante do portão da casa de Júlio, lembrou-se da mulher grandalhona e sem graça que o amigo apresentara meio envergonhado: “minha mãe”. Lembrou-se ainda que Júlio evitava dizer aos colegas onde morava.

Teve um olhar cheio de angústia para a casa suja e arruinada. Bem que queria ter como mãe aquela mulher: usava óculos, xale na cabeça e vivia consertando meia, por isso Júlio tinha vergonha dela. Mas Júlio não sabia. Ninguém no mundo sabia! — pensou, a respirar de boca aberta, como que sufocado por aquele segredo.

Quando entraram na sala, o pai já estava na cadeira de balanço, lendo jornal. O menino estacou na porta, pálido de medo. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível deveria acontecer! — concluiu apavorado.

Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, disse-lhe “bôa-noite, querido!” e beijou-o na fronte.

O menino mordeu o lábio inferior até senti-lo sangrar.

— Então, meu filho, gostou da fita? — o pai quis saber, estendendo uma mão ao menino e acariciando com a outra o braço da mulher.

— Gostei... — êle sussurrou.

— Pois eu desconfio que não, — ela contestou, risonha, enquanto se afastava subindo as escadas. — Êle não entendeu o enredo e decerto ficou com sono, hein, filhote?

Agora o artista tomara um carro que disparava veloz pela estrada, perseguido de perto pela polícia. Mas em meio do som desesperado da sereia os ouvidos do menino distinguiam — e êle não queria, não queria ouvir! — o ciciar sutil dos dois num entrecortado diálogo entre os dentes.

Um pouco antes de terminar a sessão que pareceu durar a noite inteira, sombras a se moverem de um lado para outro sem nenhuma explicação — um pouco antes de as luzes se acenderem, êle sentiu, mais do que sentiu, adivinhou, a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas e, do mesmo modo como avançara, recuar deslizando pelo braço da poltrona e voltar a se unir à outra que ficara descansando no colo. E ali se mantiveram, entrelaçadas e quietas como antes da chegada do homem.

— Está gostando, meu bem? — perguntou ela amável, curvando-se para o filho.

Êle quis responder mas não conseguiu falar. Fêz que sim com a cabeça, afetando o maior interesse pela cena final. Agora os artistas trocavam lânguidamente um beijo de despedida e neste instante, embuçado ainda na mesma escuridão com que chegara, o homem levantou-se. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Cerrou os punhos. “Eu pulo no pescoço dêle, eu esgano êle!...”

Cravou o olhar desvairado nas largas espáduas que por um segundo, por um brevíssimo segundo se detiveram na sua frente. Sentiu a perna do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápido. E aquele contato foi como a ponta de um alfinete num balão de ar. O menino pareceu desabar sobre si mesmo. Encolhido, murcho. E o homem se foi.

Quando as luzes se acenderam, êle teve um olhar furtivo para a poltrona vazia. Depois, voltou-se para a mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão de encantamento que tivera defronte do espelho ao escovar os cabelos. Parecia mais corada, mais brilhante.

— Vamos, filhote? convidou-o, segurando-o pela mão.

Êle baixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço atroz para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem.

— Não quer mais andar de mãos dadas comigo? — perguntou ela magoada ao ver que o menino, pretextando arrumar as meias, enfiou as mãos nos bolsos.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o bebêzinho cresceu? — Cresceu? exclamou ela rindo, a beijar-lhe o rosto.

O menino não teve tempo de esquivar-se. No queixo e nas orelhas ficaram as marcas dos beijos. Marcas úmidas, frias. Era como se tivessem passado por ali aquelas minhocas que êle cortava em pedaços para enfiar no anzol.

Na longa caminhada de volta, ela ia falando sem parar, excitada, a comentar o enredo do filme. Êle respondia por monossílabos.

Quando a mãe desapareceu, o menino aproximou-se do pai e olhou-o demoradamente.

— Que é isso, meu filho? Parece até que viu assombração. Que foi?

Aquêle era o pai. Os cabelos grisalhos. O rosto feio e bom.

— Pai... murmurou. Pai... repetiu num fio de voz.

— Que é, meu filho! Que aconteceu, vamos, diga o que aconteceu!

E em seguida, soluçando, envolveu o pai num apertado abraço.

— Mas o que é que você tem, filhote? Tão mudo!...

— Está me doendo o dente.

— Outra vez? Você anda fugindo do dentista, não anda?

— Sei lá!... Inclinou-se para apanhar uma fôlha seca. Esmagou-a no fundo do bôlso. E respirou de boca aberta, sufocado por aquêle segrêdo. Se soubessem, se soubessem!...

Diante do portão da casa de Júlio, lembrou-se da mulher grandalhona e feia que o amigo apresentara cheio de constrangimento: minha mãe. No entanto, como seria bom agora se tivesse uma mãe assim: usava óculos e chinelos, por isso Júlio tinha vergonha dela. Mas Júlio não sabia. Ninguém no mundo sabia...

Quando entraram na sala, o pai já estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como tôdas as noites, como tôdas as noites. O menino estacou na porta. Empalideceu. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível vai acontecer!...

Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, acendeu um cigarro, aproximou-se do marido, disse-lhe “boa noite, querido!” e beijou-o na frente.

O menino mordeu o lábio inferior até sentir gosto de sangue na boca.

— Então, meu filho, gostou da fita? perguntou-lhe o pai fechando o jornal. Estendeu uma mão ao menino e acariciou com a outra o braço da mulher.

— Gostei... sussurrou ele baixando a cabeça.

— Pois eu desconfio que não, contestou ela, risonha. Ele não entendeu o enrêdo, era fita de amor e espionagem, uma complicação danada, heim, filhote?

O menino quis dizer: entendi, sim. Mas não teve forças. Voltou para a janela os olhos cheios de lágrimas.

— Que é isso, meu filho? perguntou-lhe o pai enquanto ela subia a escada, cantarolando. Parece até que você viu assombração. Que foi?

O menino encarou-o demoradamente. Aquêle era o pai. Os cabelos grisalhos. O rosto feio e bom.

— Pai... murmurou. Pai... repetiu num fio de voz.

— Mas filho! Que aconteceu, vamos, diga o que aconteceu!

— Nada, balbuciou. Nada...

E em seguida, soluçando, envolveu o pai num apertado abraço.

Análise

A reescrita elimina a comparação metafórica na qual a ventania puxa os cabelos da mãe do protagonista para trás. Deste modo, a ação é apresentada objetivamente como uma atividade feita pela mulher. Esta supressão é compensada pelo acréscimo da descrição do movimento dos cabelos, do qual destacamos o advérbio “languidamente”. Neste trecho, este advérbio indicia a sensualidade da mãe; posteriormente, ao ser acrescido à caracterização do ato do beijo dos atores do filme, esse advérbio produz, devido à repetição, o efeito de associar

a languidez da mãe à da ação dos personagens do filme, reiterando, assim, o vínculo entre as imagens do filme e as imagens da mãe na memória do menino.

Do primeiro diálogo acrescido ao texto reescrito, destaque-se o fato de que a mãe expressa desconforto em responder à pergunta do filho e não lhe diz precisamente qual é a sua idade. Isso não chega a indicar a existência de sua relação extraconjugal, mas ao menos sugere que ela evita expor muito de si ao filho, o que gera implicações interpretativas a respeito da sua personalidade. Além disso, o diálogo inserido apresenta índices do afeto entre as personagens, como os vocativos “mamãe” e “meu amor”.

A fala da mãe, em discurso direto, em que ela pede à empregada para avisar ao seu marido que ela e o filho haviam ido ao cinema passa para o discurso indireto na reescrita. Com isso, o discurso direto permanece restrito às interações entre ela, o filho e, no final do texto, o marido, isto é, os diálogos mais relevantes do texto. Essa modificação mantém o emprego da palavra “doutor” como referência ao marido, o que reitera que essa fala cumpre a função de indicar a classe social do pai do protagonista. Combinada com a breve caracterização física em “o rosto feio e bom”, a palavra doutor também pode sugerir que o pai era um homem financeiramente bem-sucedido, muito ocupado, talvez pouco atraente e mais velho do que a esposa. Esta interpretação permite a possibilidade de o leitor considerar que a esposa permanecia no casamento por interesse financeiro e buscava satisfação sexual com o amante. Esses interditos, que são sugeridos no texto por meio de índices metonímicos, constituem a segunda história (PIGLIA, 1994) do conto.

Destaque-se uma série de acréscimos que compõem o relato do narrador sobre a confusão emocional do menino, que é reiterada pelas imagens do filme. Embora enfatizem a importância desse trecho do conto, note-se que esses acréscimos consistem em um sumário narrativo dos pensamentos do menino, como se verifica em “outras imagens reais se misturavam àquelas que se deformavam lá no fundo”, “As inocentes frases, os inocentes gestos, tudo, tudo fazendo agora parte de um quadro premeditado. Maligno. A imagem da moça na tela, cantando numa festa, foi violentamente substituída pela imagem da mãe” e na referência ao jogo de *puzzle*. Deste modo, o narrador relata a confusão mental experimentada pelo protagonista e, em seguida, enumera as ações da mãe rememoradas pelo menino. Somente na versão seguinte do conto, como veremos depois, é que a reescrita explorou de forma mais contundente os recursos expressivos desta cena.

Note-se uma substituição que intensifica a situação dramática experimentada pelo menino no cinema: na versão anterior, o menino escuta o diálogo em voz baixa entre a mãe

e o amante em meio ao canto do artista e da execução da orquestra. No texto reescrito, ele escuta esse diálogo entre os sons produzidos por uma perseguição policial no filme, com especial destaque para a sirene da viatura, o que intensifica a dramaticidade da cena.

Destaque-se também o acréscimo do trecho “Era um tom tão macio que quem a ouvisse, julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia por baixo daquela maciez”, que sublinha o jogo de aparência que caracteriza a mãe do protagonista. Essa inclusão é relevante na medida em que os jogos de aparências, no contexto da traição conjugal, se configuram como um importante componente temático do conto.

A inclusão dos diálogos em que o menino pergunta a idade da mãe e pede a opinião dela sobre a aparência de Inês realça a proximidade entre mãe e filho. Já o acréscimo do diálogo durante a caminhada de retorno à casa, no qual o menino diz que está com dor de dente, reitera a tentativa do filho de se distanciar da mãe e o seu conflito com ela. Note-se que todos esses diálogos intensificam a expressão de traços de oralidade no texto e dão vazão às emoções das personagens.

Das modificações no trecho final do conto, destaque-se: a) o acréscimo do beijo da esposa na face do marido, que, segundo Ana Marcelo (2008), pode ser lido como uma referência ao gesto de Judas Iscariotes ao trair Cristo e, portanto, simboliza a sua traição conjugal; b) as alterações que salientam a expressão da tensão emocional do menino, como a ênfase ao gesto do protagonista na passagem da frase “O menino mordeu o lábio inferior até senti-lo sangrar” para “O menino mordeu o lábio inferior até sentir gosto de sangue na boca” e os acréscimos de “O menino quis dizer: entendi, sim. Mas não teve forças. Voltou para a janela os olhos cheios de lágrimas” e “— Nada, balbuciou. Nada...”.

5.2.3 “O menino” — de 1961 a 1970

O conto “O menino” foi, uma vez mais, reescrito e republicado em livro por Lygia Fagundes Telles na coletânea *Antes do baile verde*, de 1970. Vejamos a análise comparativa da versão do conto publicada em *Histórias escolhidas* e a versão de 1970.

O menino. In: <i>Histórias escolhidas</i> . São Paulo: Boa Leitura, 1961. p. 35-44.	O menino. In: <i>Antes do baile verde</i> . Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970. p. 147-157.
ELE SENTOU-SE NUM TAMBORETE, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, cabelos muito louros e curtos, e cujos anéis pareciam se espreguiçar sob a escova para depois voltarem lânguidamente à posição anterior. E ela passava a	Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem a posição anterior, formando uma coroa de caracóis

escôva bem devagar, puxando-os com uma certa doçura para trás. Pousou a escôva. Em seguida, sempre voltada para o espelho, ela tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lençinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote.

Então olhou para o menino e sorriu. Ele sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.

— Quantos anos você tem, mamãe?

— Ah, que pergunta!... Acho que vinte e nove ou trinta, por aí, meu amor, por aí... Estendeu-lhe o frasco. Quer se perfumar também?

— Homem não bota perfume.

— Homem, homem... E ela inclinou-se para beijá-lo ruidosamente. Você é um nenêzinho, ouviu bem? É o meu nenêzinho.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. A verdade é que quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém assistindo.

— Agora vamos que a sessão começa às oito em ponto, avisou ela retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um grito de alegria, montou no corrimão da escada e foi esperá-la lá embaixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada que avisasse ao doutor que ela e o menino tinham ido ao cinema.

Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Achava maravilhoso sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

— Você acha a Inês bonita, mamãe?

— É bonitinha, sim. Por quê?

— Ah! Com aqueles dentes...

E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. Ao passar pelo portão da casa de Júlio, viu o amigo conversando com outros colegas. Fêz questão de cumprimentá-lo. Todos então voltaram-se para vê-lo e ficaram mudos, olhando. Vejam, esta é minha mãe, teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!

E lembrou-se deliciado de que a mãe de Júlio era uma mulher grandalhona, sempre de chinelos, e que decerto Júlio haveria de estar agora roxo de inveja.

— Mãe, que fita vamos ver?

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se fôr fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, hem, mamãe?

Ela não respondeu. Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.

A sala de espera estava vazia. Então ela comprou os ingressos e em seguida pareceu ter perdido toda a

sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote, e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Sorriu. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.

— Quantos anos você tem, mamãe?

— Ah, que pergunta! Acho que trinta, ou trinta e um, por aí, meu amor, por aí... Quer se perfumar também?

— Homem não bota perfume.

— Homem, homem... ela inclinou-se para beijá-lo. — Você é um nenenzinho, ouviu bem? É o meu nenenzinho.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto.

— Agora vamos, a sessão começa às oito — avisou ela, retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um grito, montou no corrimão da escada e foi esperá-la embaixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada que avisasse ao doutor que tinham ido ao cinema.

Na rua, o menino andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

— Você acha a Maria Inês bonita, mamãe?

— É bonitinha, sim.

— Ah! tem dentão de elefante.

E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.

— Como é o nome do seu perfume?

— Vent Vert. Por quê, filho? Você acha bom?

— Que é que quer dizer isso?

— Vento verde.

O menino teve um sorriso. Vento verde, vento verde. Era bonito, mas existia vento verde? Vento não tinha cor, só cheiro. Riu.

— Posso te contar uma anedota, mãe? Posso?

— Se fôr anedota limpa, pode.

— Não é limpa não.

— Então não quero saber.

— Mas por quê, pô!?

— E eu já disse que não quero que você diga pô.

Ele chutou dessa vez uma caixa de fósforo. Pisou-a em seguida.

— Olha, mãe, a casa do Júlio...

Júlio conversava com alguns colegas no portão. O menino fêz questão de cumprimentá-los em voz bem alta para que todos se voltassem e ficassem assim mudos, olhando. Vejam, esta é minha mãe. — teve

pressa porque ficou calmamente encostada numa coluna, a ler o programa. O menino deu-lhe um puxão no vestido.

— Mãe, mas o que é que você está fazendo?! A sessão já começou, vamos que todos já entraram!

Ela inclinou-se para ele. Falou num tom muito suave mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão esquisita que o menino conhecia muito bem. Nunca ela se exaltava. Nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, ouviu bem? Não vamos entrar agora, espera.

O menino enfiou as mãos nos bolsos, enterrou o queixo no peito e chutou raivosamente uma caixa de fósforo. Que espiga! Por que é que não entravam de uma vez? Fôra para isso que ela corria tanto? Para ficar assim encostada naquela coluna, a ler o programa? Fôra para isso?

— Vá ali no balcão comprar balas, ordenou ela nervosamente, entregando-lhe uma nota amarfanhada.

Ele atravessou a sala de espera. Ia como empurrado, a chutar as pontas de cigarro que ia encontrando. Noutra ocasião iria correndo. Mas agora não queria balas, queria era entrar por aquela cortina de veludo vermelho. Ouvia a música que vinha lá de dentro e isso afligiu-o ainda mais. O filme decerto já começara e ele não ia entender nada, nada! Principalmente se fôsse enredo de crime, ora! mas por que ela não queria entrar? Por quê?

Sem nenhum entusiasmo, pediu uma tablete de chocolate e um tubo de pastilhas de limão. Ao receber o trôco, ouviu atrás de si os passos rápidos da mãe. Parecia novamente apressada. Decerto vai querer ir embora, ele pensou, encarando-a com um olhar suplicante. Estendeu-lhe a mão que ela tomou com impaciência:

— Vamos, meu bem, vamos entrar.

Num salto o menino pôs-se ao lado dela e apertou-lhe freneticamente a mão.

— E depressa, mãe, que a fita já começou, não está ouvindo a música?

Na escuridão da sala, ficaram um instante imóveis. Foi quando ela resolveu de repente:

— Venha atrás de mim.

Ele deixou-se levar. Um grupo de pessoas vinha saindo e por um momento o menino viu-se no meio de uma rede de pernas que se fechavam na sua frente impedindo-o de avançar. Mas a mão forte e firme puxou-o com energia. E ele se viu livre novamente.

— Viu, mãe? Me arrastaram com eles! — queixou-se arfante, achegando-se mais a ela, cheio de gratidão.

— Se não fôsse você...

Havia pouca gente no cinema.

— Lá, mãe, lá tem duas, vamos lá, mãe! avisou ele a apontar para as poltronas vazias.

Mas ela olhava para um lado, para outro, e não se resolvia.

vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou deliciado que a mãe de Julio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia. Júlio devia estar agora roxo de inveja.

— Ele é bom aluno?

— Que nem eu.

O menino deu uma risadinha.

— Que fita a gente vai ver?

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se fôr fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, hem, mamãe?

Ela não respondeu. Caminhava tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.

A sala de espera estava vazia. Ela comprou os ingressos e em seguida, como se tivesse perdido toda a pressa, ficou tranquilamente encostada numa coluna, lendo o programa. O menino deu-lhe um puxão na saia.

— Mãe, mas o que é que você está fazendo?! A sessão já começou, já entrou todo mundo, pô!

Ela inclinou-se para ele. Falou num tom muito suave, mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão esquisita que o menino conhecia muito bem; nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que, quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, ouviu? Não vamos entrar agora, espera.

O menino enfurnou as mãos nos bolsos e enterrou o queixo no peito. Lançou à mãe um olhar sombrio. Por que é que não entravam logo?... Tinham corrido feito dois loucos e agora aquela calma, espera. Esperar o que, pô?...!

— É que a gente já está atrasado, mãe.

— Vá ali no balcão comprar chocolate — ordenou ela, entregando-lhe uma nota nervosamente amarfanhada.

Ele atravessou a sala num andar arrastado, chutando as pontas de cigarro pela frente. Ora, chocolate. Quem é que quer chocolate? E se o enredo fôsse de crime, quem é que ia entender chegando assim começado? Sem nenhum entusiasmo, pediu um tablete de chocolate. Vacilou um instante e pediu em seguida um tubo de drágeas de limão e um pacote de caramelos de leite, pronto, também gastava à beça. Recebeu o trôco de cara fechada. Ouvia então os passos apressados da mãe que lhe estendeu a mão com impaciência:

— Vamos, querido, vamos entrar.

Num salto, o menino pôs-se ao lado dela. Apertou-lhe a mão freneticamente.

— Depressa que a fita já começou, não está ouvindo a música?

Na escuridão, ficaram um instante parados, envolvidos por um grupo de pessoas, algumas entrando, outras saindo. Foi quando ela resolveu.

— Mãe, aqui tem duas, está vendo? insisti eu, já aflito porque o filme já começara e andando assim não podia ler os letreiros.

E ela parecia não ouvir. Adiantou-se até as primeiras filas, depois voltou até o meio do corredor, ficou hesitante um momento e só então se decidiu.

— Entre aí, sussurrou, impelindo-o suave mas resolutamente.

— Licença?... licença?... o menino foi pedindo ao entrar por entre as estreitas filas de poltronas. Diante das duas primeiras que encontrou desocupadas, sentou-se: Aqui, mãe?

— Não, meu bem, ali adiante, prosseguiu ela, apontando para três lugares vagos quase no fim da fileira.

Ele ergueu-se resmungando, pediu “licença, licença?”, e com um ruidoso suspiro, deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares indicados. Ela sentou-se em seguida.

O menino pôs-se na beirada da poltrona, esticou o pescoço, olhou para a esquerda, para a direita, remexeu-se e afinal choramingou:

— Não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia muito bem e significava apenas: não insista!

— Mas mãe...

Inclinando até ele, ela falou-lhe bem baixinho mas naquele tom perigoso com que o repreendia por ter trepado no muro ou por ter fugido para jogar bola na rua. Era um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia por baixo daquela maciez.

— Não quero que mude de lugar, está me escutando? Não quero, meu bem, não quero. E não insista mais.

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele resmungou sentido. Achou aquilo tudo muito injusto. Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. E quando mais uma vez ia pedir-lhe para ficar na poltrona ao lado dela, um homem entrou e sentou-se ali.

O menino suspirou num desconsolo. Pronto! agora é que não havia mesmo mais nenhuma esperança. E aquela fita de amor lá na frente, aqueles dois enjoados a se encontrarem com olhares melosos... Mas por que o tipo não ia duma vez para a guerra? Que espiga... E a cabeça da mulher na sua frente parecendo cada vez maior, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias de aranha. Um punhado de fios que se erguiam formando um topete, chegavam até o queixo da artista.

O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

— Não fale assim, meu bem, que a fita é triste, pediu-lhe a mãe docemente. Ela devia estar sorrindo e falava agora naquele tom que ele adorava, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração.

— Venha vindo atrás de mim.

Os olhos do menino devassavam a penumbra. Apontou para duas poltronas vazias.

— Lá, mãezinha, lá tem duas, vamos lá!

Ela olhava para um lado, para outro, e não se decidia.

— Mãe, aqui, aqui tem mais duas, está vendo? Aqui não está bom? — insistiu ele, puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela, e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra. — Lá tem mais duas, está vendo?

Ela adiantou-se até as primeiras filas e voltou em seguida até o meio do corredor. Vacilou ainda um momento. E decidiu-se. Impeliu-o suave, mas resolutamente.

— Entre aí.

— Licença? Licença?... ele foi pedindo. Sentou-se na primeira poltrona desocupada que encontrou, ao lado de uma outra desocupada também. Aqui, não é, mãe?

— Não, meu bem, ali adiante — murmurou ela, fazendo-o levantar. Indicou três lugares vagos quase no fim da fileira. — Lá é melhor.

Ele resmungou, pediu “licença, licença?”, e deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares. Ela sentou-se em seguida.

— Ih, é fita de amor, pô...

— Quietos, sim?

O menino pôs-se na beirada da poltrona. Esticou o pescoço, olhou para a direita, para a esquerda, remexeu-se:

— Essa bruta cabeça aí na frente!

— Quietos, já disse.

— Mas é que não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que eu não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço naquele gesto que ele conhecia bem e que significava apenas: não insista!

— Mas mãe...

Inclinando-se até ele, falou-lhe baixinho, mas naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando ela estava no auge: era um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela não lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez.

— Não quero que mude de lugar, está me escutando? Não quero. E não insista mais.

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele enrolou o pulôver como uma bola e sentou-se em cima. Gemeu. Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. Voltou-se então para lembrar-lhe que estava chegando muita gente, se não mudasse de lugar imediatamente, depois não poderia mais porque aquele era o último lugar vago que restava, “olha aí, mamãe, acho que aquele homem vem pra cá!” Veio. Veio e sentou-se na poltrona vazia ao lado dela.

Para maior alegria, a mulher da poltrona da frente ergueu-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela. Agora, sim, se ninguém mais se lembrasse de sentar ali, seria mesmo maravilhoso.

Desembrulhou a tablete de chocolate, meteu-a inteira na boca e voltou-se para oferecer pastilhas à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino ficou a olhar estupidamente, sem nenhum pensamento, pasmado. Por que a mãe fazia aquilo? Por que a mãe fazia aquilo?!... Foi então que nesse instante as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca e apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

O menino estremeceu como se o tivessem sacudido. Sentiu o coração bater desesperado, bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, a tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e extáticos, os olhos cravaram-se na tela.

As imagens moviam-se sem sentido, esfiapadas como num sonho. Os letreiros dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, sem poder se desviar do retângulo preto e branco e onde as outras imagens reais se misturavam àquelas que se deformavam lá no fundo. Pedacos de frases, cenas, gestos — todos os acontecimentos das últimas horas foram se compondo e formando sentido como num jogo de *puzzle*. As inocentes frases, os inocentes gestos, tudo, tudo fazendo agora parte de um quadro premeditado. Maligno. A imagem da moça na tela, cantando numa festa, foi violentamente substituída pela imagem da mãe, nítida, poderosa, a se perfumar diante do espelho, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos. Depois, a caminhada aflita pela rua afora, mãe, por que você está correndo assim, eu não te alcanço! E a sala de espera, e aquela parada brusca ali na coluna, toda a pressa perdida, mas não vamos entrar, mãe?! A voz trêmula a lhe pedir que esperasse, esperasse. A demorada procura de lugares, ela a ir e a vir pelo corredor escuro, mostrando-se bem, avisando ao homem que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão, como um bicho.

Agora o artista tomara um carro que disparava veloz pela estrada, perseguido de perto pela polícia. Mas em meio do som desesperado da sireia os ouvidos do menino distinguiam — e ele não queria, não queria ouvir! — o ciciar sutil dos dois num entrecortado diálogo entre os dentes.

Um pouco antes de terminar a sessão que parecia durar a noite inteira, sombras a se moverem de um lado para outro sem nenhuma explicação — um pouco antes de as luzes se acenderem, ele sentiu, mais do que

O menino gemeu, “ai! meu Deus...” Pronto. Agora é que não haveria mesmo mais nenhuma esperança. E aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que o tipo não ia pra guerra, pô!... E a cabeçona da mulher na sua frente indo e vindo para a esquerda, para a direita, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias monstruosas de uma aranha. Um punhado de fios formava um frouxo topête que chegava até o queixo da artista. O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

— Não faça assim, filho, a fita é triste... Olha, presta atenção, agora ele vai ter que fugir com outro nome... O padre vai arrumar o passaporte.

— Mas por que ele não vai pra guerra duma vez?

— Por que ele é contra a guerra, filho, ele não quer matar ninguém — sussurrou-lhe a mãe num tom meigo. Devia estar sorrindo e ele sorriu também, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! As coisas começavam a melhorar e, para maior alegria, a mulher da poltrona da frente levantou-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela.

— Agora sim! — disse baixinho, desembrulhando o tablete de chocolate. Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo? Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto. Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta fôrça que pareciam querer esmagá-la.

O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda, quando teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu-o com esforço, como se fosse uma bolota de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido, como num sonho fragmentado. Os letreiros dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido. Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sireia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente nítido em meio do fervilhar de sons e falas — e ele não queria, não queria ouvir! — o ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes.

sentiu, adivinhou a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas e, do mesmo modo como avançara, recuar deslizando pelo braço da poltrona e voltar a se unir à outra que ficara descansando no colo. E ali se mantiveram, entrelaçadas e quietas como antes da chegada do homem.

— Está gostando, meu bem? perguntou ela amável, curvando-se para o filho.

Ele quis responder mas não conseguiu falar. Fêz que sim com a cabeça, afetando o maior interesse pela cena final. Agora os artistas trocavam lânguidamente um beijo de despedida e neste instante, embuçado ainda na mesma escuridão com que chegara, o homem levantou-se. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Cerrou os punhos. “Eu pulo no pescoço dêle, eu esgano êle!”

Cravou o olhar desvairado nas largas espáduas que por um segundo, por um brevíssimo segundo se detiveram na sua frente. Sentiu a perna do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápido. E aquele contato foi como a ponta de um alfinete num balão de ar. O menino pareceu desabar sobre si mesmo. Encolhido, murcho. E o homem se foi.

Quando as luzes se acenderam, êle teve um olhar furtivo para a poltrona vazia. Depois, voltou-se para a mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão de encantamento que tivera defronte do espelho ao escovar os cabelos. Parecia mais corada, mais brilhante.

— Vamos, filhote? convidou-o, segurando-o pela mão.

Ele baixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço atroz para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem.

— Não quer mais andar de mãos dadas comigo? perguntou ela magoada ao ver que o menino, pretextando arrumar as meias, enfiou as mãos nos bolsos.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o bebêzinho cresceu? Cresceu? exclamou ela rindo, a beijar-lhe o rosto.

O menino não teve tempo de esquivar-se. No queixo e nas orelhas ficaram as marcas dos beijos. Marcas limpas. Frias. Era como se tivessem passado por ali aquelas minhocas que êle cortava em pedaços para enfiar no anzol.

Na longa caminhada de volta, ela ia falando sem parar, excitada, a comentar o enredo do filme. Êle respondia por monossílabos.

— Mas o que é que você tem, filhote? Tão mudo!...

— Está me doendo o dente.

— Outra vez? Você anda fugindo do dentista, não anda?

— Sei lá!... Inclinou-se para apanhar uma fôlha seca. Esmagou-a no fundo do bolso. E respirou de bôca aberta, sufocado por aquele segrêdo. Se soubessem, se soubessem!...

Diante do portão da casa de Júlio, lembrou-se da mulher grandalhona e feia que o amigo apresentara

Antes de terminar a sessão — mas isso não acaba mais, não acaba? —, êle sentiu, mais do que sentiu, adivinhou a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas. E, do mesmo modo manso como avançara, recuar deslizando pela poltrona e voltar a se unir à mão que ficara descansando no regaço. Ali ficaram entrelaçadas e quietas como estiveram antes.

— Está gostando, meu bem? — perguntou ela, inclinando-se para o menino.

Êle fez que sim com a cabeça, os olhos duramente fixos na cena final. Abriu a boca quando o môço também abriu para beijar a enfermeira. Apertou os olhos enquanto durou o beijo. Então o homem levantou-se embuçado na mesma escuridão em que chegara. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Fechou os punhos. “Eu pulo no pescoço dêle, eu esgano êle!”

O olhar desvairado estava agora nas espáduas largas interceptando a tela como um muro negro. Por um breve instante ficaram paradas em sua frente. Próximas, tão próximas. Sentiu a perna musculosa do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida. Aquêle contato foi como a ponta de um alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito.

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar para a poltrona vazia. Olhou para a mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão de encantamento que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava. Estava corada, brilhante.

— Vamos, filhote?

Estremeceu quando mão dela pousou no seu ombro. Sentiu-lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado como se se preparasse para cravar as unhas naquela carne.

— Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo? Hem, filhote?

Êle inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o nenenzinho cresceu? Cresceu? — ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto. — Não anda mais de mão dada, hem?

O menino esfregou as pontas dos dedos na umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol.

Na caminhada de volta, ela falou sem parar, comentando excitada o enredo do filme. Explicando. Êle respondia por monossílabos.

— Mas o que é que você tem, filho? Ficou mudo!...

— Está me doendo o dente.

— Outra vez? Quer dizer que fugiu do dentista? Você tinha hora ontem, não tinha?

cheio de constrangimento: minha mãe. No entanto, como seria bom agora se tivesse uma mãe assim: usava óculos e chinelos, por isso Júlio tinha vergonha dela. Mas Júlio não sabia. Ninguém no mundo sabia...

Quando entraram na sala, o pai já estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites. O menino estacou na porta. Empalideceu. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível vai acontecer!...

Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, acendeu um cigarro, aproximou-se do marido, disse-lhe "boa noite, querido!" e beijou-o na frente.

O menino mordeu o lábio inferior até sentir gosto de sangue na boca.

— Então, meu filho, gostou da fita? perguntou-lhe o pai fechando o jornal. Estendeu uma mão ao menino e acariciou com a outra o braço da mulher.

— Gostei... sussurrou ele baixando a cabeça.

— Pois eu desconfio que não, contestou ela, risonha. Ele não entendeu o enredo, era fita de amor e espionagem, uma complicação danada, heim, filhote? O menino quis dizer: entendi sim. Mas não teve forças. Voltou para a janela os olhos cheios de lágrimas.

— Que é isso, meu filho? perguntou-lhe o pai enquanto ela subia a escada, cantarolando. Parece até que você viu assombração. Que foi?

O menino encarou-o demoradamente. Aquê era o pai. Os cabelos grisalhos. O rosto feio e bom.

— Pai... murmurou. Pai... repetiu num fio de voz.

— Mas filho?! Que aconteceu, vamos, diga o que aconteceu!

— Nada, balbuciou. Nada...

E em seguida, soluçando, envolveu o pai num apertado abraço.

— Ele botou uma massa. Está doendo — murmurou, inclinando-se para apanhar uma fôlha seca. Triturou-a no fundo do bolso. E respirou abrindo a boca. — Como dói, pô.

— Assim que chegarmos, você toma uma aspirina. Mas não diga, por favor, essa palavrinha que detesto.

— Não digo mais.

Diante da casa de Júlio, instintivamente ele retardou o passo. Teve um olhar para a janela acesa, chegou a sorrir quando vislumbrou uma sombra disforme passar através da cortina.

— Dona Margarida...

— Hum?

— A mãe do Júlio.

Quando entraram na sala, o pai estava na cadeira de balanço, lendo jornal. Como todas as noites, como todas as noites. O menino estacou na porta. A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o, atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.

— Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca?

— A lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto — disse ele, tomando a mão da mulher. Beijou-a demoradamente. — Tudo bem?

— Tudo bem.

O menino mordeu o lábio inferior até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual.

— Então, filho? Gostou da fita? — perguntou o pai, dobrando o jornal. Estendeu a mão ao menino e com a outra começou a acariciar o braço nu da mulher. — Pela sua cara, desconfio que não...

— Gostei, sim.

— Ah, confessa, filhote, você detestou, não foi? — contestou ela, rindo. — Nem eu entendi direito, uma complicação dos diabos, espionagem, guerra, máfia... Você não podia ter entendido.

— Entendi. Entendi tudo — ele quis gritar, e a voz saiu num sopro tão débil que só ele ouviu.

— E ainda com dor de dente! — acrescentou ela, desprendendo-se do homem e subindo a escada. — Ah, já ia esquecendo a aspirina...

O menino voltou para a escada os olhos cheios de lágrimas.

— Que é isso? — estranhou o pai. — Parece até que você viu assombração. Que foi?

O menino encarou-o demoradamente. Aquê era o pai. O pai. Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.

— Pai... murmurou, aproximando-se. E repetiu num fio de voz: — Pai...

— Mas meu filho, que aconteceu? Vamos, diga!

— Nada, nada...

Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolheu o pai num apertado abraço.

Análise

A supressão do pronome “ê” faz com que a frase inicial da narrativa volte a ter a mesma forma da primeira versão publicada em jornal. A substituição de “a olhar a mãe” por “olhando para a mãe” confere ao texto um tom mais coloquial devido ao gerúndio (que também realça a duração da ação) e à preposição “para”.

Entre outras substituições, destaque-se a substituição de “Então” por “Através do espelho”: troca-se um advérbio de tempo que cumpre a função de auxiliar o encadeamento e a transição das ações por uma locução adverbial de meio ou instrumento que porta um traço lexical — o espelho. Com essa alteração, o narrador estabelece que mãe e filho não se olham diretamente como na versão anterior, mas por meio de um objeto mediador. Essa modificação possibilita a leitura de que a visão que o menino tem da mãe é, simbolicamente, um simulacro, uma cópia que falseia a realidade. Nesse sentido, como apontado por Kathia Marulli (2004), o espelho é um índice do desfecho desse conto. A informação de que a mãe “era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma môça linda assim” é uma percepção particular do menino que já era evidenciada pelo discurso indireto livre. Com a inclusão do espelho, a visão que o menino tem da mãe enquanto aparência é alegorizada pela imagem refletida, o que intensifica os aspectos simbólicos do texto.

Nos vários diálogos entre o menino e a mãe inseridos ao longo do conto reescrito, destaque-se: a) o reforço da proximidade entre mãe e filho, que intensifica dramaticamente o posterior rompimento entre eles; b) a reiteração do traço infantil da curiosidade por meio do acúmulo de várias perguntas em sequência. Nesse sentido, a suspensão das interrogações do menino após o episódio traumático no cinema se torna um índice da superação de uma fase da infância, fato que já está indiciado no conflito Menino X Mãe por causa do uso de “pô” (que, a propósito, confere um efeito de oralidade ao texto); c) a afirmação da autoridade da mãe sobre o filho, como se verifica na fala “eu já disse que não quero que você diga *pô*”; d) o uso do diálogo como elemento de transição menos abrupto entre episódios, como no caso da fala “— Olha, mãe, a casa do Júlio...”, que introduz a cena seguinte; e) a inclusão do nome do perfume *Vent Vert* (Vento verde), um índice que, num nível interno, reforça a vaidade e a futilidade da mãe, e que aumenta o vínculo dessa narrativa com os outros contos do livro devido à sua cor — destaque-se que esse acréscimo já havia sido apontado por Nilton Resende (2014). A ênfase ao perfume, aliás, é reforçada com a substituição do ato de escovar os cabelos pelo de se perfumar como item ao qual a expressão da mãe é comparada quando as luzes do cinema se acendem.

Observa-se que o conto reescrito explora dramaticamente o filme exibido no cinema, utilizando-o como componente na tecedura do conflito vivenciado pelo protagonista. As várias modificações de perturbação emocional do menino ao assistir ao filme pensando na cena de traição da mãe, com especial destaque para a eliminação dos trechos “sem poder se desviar do retângulo preto e branco e onde as outras imagens reais se misturavam àquelas que se deformavam lá no fundo” e “A imagem da moça na tela, cantando numa festa, foi violentamente substituída pela imagem da mãe”, fazem com que a emoção do protagonista não seja resumida pelo narrador. Com a reescrita, a confusão emocional do menino passa a ser apreendida pelo leitor por meio do ritmo das frases e da alternância de cenas tensas do filme e da imagem das mãos pequenas e brancas. Ao compararem a reescrita da versão do conto publicada em *O cacto vermelho* com a de uma edição de *Antes do baile verde* lançada em 2012, Daniel Santos e Lucilene Ribeiro (2015) destacam a intensificação do aspecto paratático do texto reescrito, caracterizado pelo aumento de frases justapostas sem ligações sintáticas e com a supressão de conjunções, o que “acarreta na ampliação do sentido lacunar do texto” (SANTOS; RIBEIRO, 2015, p. 347). De fato, as cenas do filme são praticamente enumeradas em frases nominais, recurso que enfatiza a captura das imagens mencionadas. A combinação da parataxe, do ritmo e da alternância entre imagens do filme e da mão da mãe mimetiza, no plano da narração, a tensão vivida pelo menino. Ademais, a troca da rememoração de ações da mãe pelas cenas do filme é mais coerente com a forma do conto, uma vez que tal operação: a) evita uma repetição numa composição breve (a enumeração das ações da mãe realizadas até então não deixa de ser uma forma de repetição); b) torna o sentido mais sugestivo ao apresentar o conflito do episódio mais no plano da narração do que no da história narrada; c) torna o texto mais significativo ao atribuir ao filme uma função de maior importância, alçando-o à categoria de elemento indispensável para a produção do efeito dramático do conto, que articula o choque com a surpresa e a decepção.

Procedimento similar ao descrito acima ocorre na substituição da frase que expressa a duração da sessão para o menino. Com a troca de “que pareceu durar a noite inteira” por “— mas isso não acaba mais, não acaba? —”, o processo de reescrita privilegia, mais uma vez, a exposição do estado emocional do protagonista por meio de uma alteração do foco narrativo que tira do narrador a responsabilidade de sumarizar a ação por meio de seu relato e dá ao menino o protagonismo também no plano da narração via discurso indireto livre.

Note-se algumas modificações que intensificam a situação dramática experimentada pelo menino durante a exibição do filme: a) a adição das comparações metafóricas “como se

fosse uma bolota de papel” e “como chumbo derretido”, que aumentam a carga expressiva das ações com as quais são comparadas; b) o trabalho com a enumeração, as repetições enfáticas e os elementos intensos do filme que produzem sons impactantes (“Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão e “A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros”), o que confere mais expressividade dramática ao episódio.

Observe-se, também, que a reescrita confere ênfase ao olhar como elemento fundamental em determinadas situações dramáticas, o que reitera um traço da poética de Lygia Fagundes Telles. Por exemplo, destacamos: a) com todas as suas implicações simbólicas, os olhos no confronto com a escuridão: “Os olhos do menino devassavam a penumbra”; b) a aflição expressa pelo olhar: “E olhava aflito para a tela, e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra”; c) o olhar fixo no desfecho do filme para desviar a atenção da traição da mãe, seguido do aperto nos olhos durante o beijo final do filme, que, de algum modo, é correlato da cena de adultério da mãe: “os olhos duramente fixos na cena final. Abriu a boca quando o môço também abriu para beijar a enfermeira. Apertou os olhos enquanto durou o beijo”.

Em leitura que analisa a configuração do complexo de Édipo desenvolvido no conto, Ana Marcelo (2008) destaca que o amante da mãe é quem tolhe o desejo incestuoso do menino e que este passa, simbolicamente, a se submeter às leis do adulto e do mais forte após o contato com a “perna musculosa” do homem — note-se que esse adjetivo bastante significativo não estava presente na versão anterior do conto e trata-se, portanto, de um acréscimo que enfatiza a potência masculina do homem. A estudiosa afirma que a resolução do complexo de Édipo é marcada pelo momento de identificação do filho com o pai. Nesse sentido, o acréscimo da frase “O olhar em pânico procurou as mãos do pai” realça essa busca pela identificação com o pai tão logo o menino chega em casa, além de sublinhar, mais uma vez, o olhar como elemento fundamental da situação dramática.

O acréscimo da fala da personagem feminina “— Mas a luz não está muito fraca” também é significativa: como destaca Ana Marcelo (2008), a luz fraca simboliza o fato de o marido não enxergar a traição ou, como também já havia sido apontado por Kathia Marulli (2004), não querer enxergá-la. Este é mais um acréscimo que demonstra que a autora privilegiou, ao reescrever cada versão do conto, ressaltar sua leitura psicanalítica (já possível desde a sua primeira versão) e a carga de sugestão do texto via acréscimo de ações e objetos simbólicos. Com isso, reforça traços importantes de seu estilo e de sua poética.

A alteração realizada no desfecho também é simbolicamente significativa: o menino

já não abraça o pai soluçando, mas fecha os olhos para conter as lágrimas antes de abraçá-lo. Com essa modificação, o menino diminui a demonstração da sua necessidade de chorar, o que pode ser lido como um arrefecimento sutil do seu traço infantil. Se os olhos simbolizam a janela da alma, o gesto de fechá-los para conter a expressão de uma emoção pode ser compreendido como o ingresso do menino no mundo social em que nem sempre a verdade pode ser plenamente exposta.

Note-se a recuperação de alguns trechos da versão do conto publicada em *O cacto vermelho* (“Sem graça e consertando meia”, “caminhava tão rapidamente”, “enfurnou” e a troca de “fale” por “faça”), o que indica que Telles revisitava não só a última versão do conto, mas também suas outras versões anteriores para realizar a reescrita.

5.2.4 De “A espera” (1965) a “Um chá bem forte e três xícaras” (1965)

O conto “A espera” foi publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1965. No mesmo ano, revisto e reescrito pela autora, foi publicado no livro *O jardim selvagem*. Vejamos a análise comparativa entre as duas versões.

A espera. <i>O Estado de S. Paulo</i> , 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3.	Um chá bem forte e três xícaras. In: <i>O jardim selvagem</i> . São Paulo: Martins, 1965. p. 17-24.
A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha da roseira. A folha vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta em direção ao alvo, afundou vorazmente no amago da flor. Maria Camila chegou a estender a mão para prender a borboleta pelas asas. Não completou o gesto. Entrelaçou novamente as mãos no regaço e ficou olhando a borboleta. Era uma borboleta amarela, com um fino friso negro debruando-lhe as asas. — Deve ser uma borboleta jovem, disse Maria Camila. — Jovem? Repetiu inexpressivamente a mulher debruçada na janela que dava para o jardim. — Olha a, as asas ainda estão intactas. E está sugando com tamanha força... Haverá tanto suco assim? — Essa rosa abriu ontem cedo, a senhora lembra? E já está murchando, lamentou a mulher prendendo com um alfinete a alça do avental. Maria Camila voltou-se para a janela. Estava sentada numa cadeira de vime, entre os dois canteiros do jardim. Era uma tarde de verão. No azul diluído do	A borboleta pousou primeiramente na haste de uma fôlha da roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta, afundou vorazmente no âmago da flor. Maria Camila chegou a estender a mão para prender a borboleta pelas asas. Não completou o gesto. Entrelaçou novamente as mãos no regaço e ficou olhando-a. Era uma borboleta amarela, com um fino friso negro debruando-lhe as asas. — Deve ser uma borboleta jovem, disse Maria Camila. — Jovem? Repetiu inexpressivamente a mulher debruçada na janela que dava para o jardim. — Veja, as asas ainda estão intactas. E está sugando com tamanha força... Haverá tanto suco assim? — Essa rosa abriu ontem cedo, a senhora lembra? E já está murchando, lamentou a mulher prendendo com um alfinete a alça do avental. Maria Camila voltou-se para a janela. Estava sentada numa cadeira de vime, entre os dois canteiros do jardim. No céu azul claro, as nuvens iam tomando

céu, **pequenas** nuvens **em forma de cogumelos** iam tomando uma coloração rosada. Havia uma poeira de ouro em suspensão no ar.

— Você ainda não pregou essa alça, Matilde?

— Não sei onde o botão foi parar...

— Pegue **um** outro na minha caixa. Mas agora não! pediu ela ao ver que a empregada já se dispunha a voltar para o interior da casa. Suspirou. **E foi baixando** o olhar **até** a roseira. A gente vai clareando **à** medida que envelhece mas as rosas vermelhas vão escurecendo, **olha aí**, ela está quase preta.

— E essa borboleta ainda...

— Deixa, atalhou-a Maria Camila. Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas. **Levou as pontas dos dedos aos lábios**. Suas mãos tremiam. Há de ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida...

“É melhor deixar”, murmurou inclinando a cabeça até tocar com a nuca no espaldar da cadeira. Teve um olhar dolorido para o céu. “É melhor deixar”.

— Acho que essa borboleta já esteve **por aqui** ontem, a senhora não viu?

Maria Camila concordou com um leve movimento de cabeça. Examinou com espanto as **próprias** mãos **ossudas, cobertas** de sardas.

— É a mesma.

A empregada passou lentamente o avental no peitoril da janela. Acompanhou com o olhar uma andorinha que cruzou o jardim num vôo raso e desapareceu atrás do **alto** muro da casa vizinha.

— A senhora não quer que traga o chá?

— Estou esperando a menina.

— Mas a que horas ela ficou de aparecer?

— **A’s seis**, disse Maria Camila apertando um pouco os olhos. Inclinou-se para o **relógio**-pulseira. E escondeu no regaço as mãos fechadas. **As seis** em ponto.

uma coloração rosada. Havia uma poeira de ouro em suspensão no ar.

— Você ainda não pregou essa alça, Matilde?

— Não sei onde o botão foi parar...

— Pegue outro na minha caixa. Mas agora não! pediu ela ao ver que a empregada já se dispunha a voltar para o interior da casa. Suspirou. **Baixou** o olhar até a roseira. A gente vai clareando à medida que envelhece mas as rosas vermelhas vão escurecendo, **veja**, ela está quase preta.

— E essa borboleta ainda...

— Deixa, atalhou-a Maria Camila. Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas. Suas mãos tremiam. Há de ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida.

É melhor deixar.

A empregada passou lentamente o avental no peitoril da janela. Acompanhou com o olhar uma andorinha que cruzou o jardim num vôo raso e desapareceu atrás do muro da casa vizinha. Suspirou.

— Acho que essa borboleta já esteve ontem **por aqui**, a senhora não viu?

Maria Camila concordou com um leve movimento de cabeça. Examinou com espanto as **próprias** mãos **cheias** de sardas.

— É a mesma.

— **Acostumou, disse a mulher num tom indiferente. Fixou o olhar vadio nos ombros estreitos da patroa.** A senhora não quer que traga o chá?

— Estou esperando a menina.

— Mas a que horas ela ficou de aparecer?

— **Às cinco**, disse Maria Camila apertando um pouco os olhos. Inclinou-se para o relógio-pulseira. E escondeu no regaço as mãos fechadas. **Às cinco** em ponto.

Análise

A substituição de “A folha” por “que” elimina a repetição da palavra que este pronome relativo retoma. A supressão de “em direção ao alvo” remove certa redundância do texto, uma vez que a expressão “movimento de seta” já indicava a direção da borboleta em seu voo. A substituição de “Olha aí” por “Veja” retira certo tom de oralidade deste trecho do conto.

As supressões de “Era uma tarde de verão”, “pequenas”, “em forma de cogumelos” e “um” tornam o texto mais econômico. Além de reduzir a extensão do texto, a eliminação de “Levou as pontas dos dedos aos lábios” também evita uma repetição, pois, mais adiante no texto, a protagonista leva uma pétala aos lábios.

O deslocamento de “A empregada passou lentamente o avental no peitoril da janela” e das frases seguintes compensa as supressões e os outros deslocamentos dos trechos imediatamente posteriores à fala “É melhor deixar”. Cumpre, portanto, a função criar uma

transição com ações mínimas entre as falas das personagens, e este tipo de transição caracteriza um dos procedimentos de singularização deste conto.

O acréscimo de “— Acostumou, disse a mulher num tom indiferente. Fixou o olhar vadio nos ombros estreitos da patroa” insere índices (o “tom indiferente”, o “olhar vadio” e os “ombros estreitos da patroa”), que marcam a real avaliação da empregada sobre a sua patroa. Ao estilo de Tchekhov e Hemingway, este conto de Telles se desenvolve por meio de acontecimentos mínimos e de diálogos que escamoteiam a história secreta (Piglia). Logo, detalhes como estes são funcionais no conto.

A espera. <i>O Estado de S. Paulo</i>, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3.	Um chá bem forte e três xícaras. In: <i>O jardim selvagem</i>. São Paulo: Martins, 1965. p. 17-24.
Foi emergindo do silêncio o zunido poderoso de uma abelha. O riso de uma criança explodiu tão próximo que pareceu brotar de dentro do canteiro. — Essa menina... começou a empregada enquanto coçava o braço. Ajustou melhor o pente nos cabelos grisalhos. Eu conheço? — Não, não conhece. — Quantos anos ela tem? — Uns dezoito. — Mas então não é menina! Maria Camila fixou o olhar na borboleta que prosseguia sugando gulosamente a flor. Falou em voz baixa, como se receasse que a borboleta ouvisse: — Desde ontem ela já rondava por aqui. Cismou com essa rosa, tinha que ser essa rosa... — Trabalhei na casa de um padre que tinha um canteiro só de roseiras brancas. Como duravam aquelas rosa! Sem despregar o olhar da borboleta, Maria Camila teve uma expressão de repugnância: — Chega a ser obsceno... — Mas é sabido que as vermelhas têm mais perfume, prosseguiu a empregada apoiando-se nos cotovelos. Uma criança passou correndo na calçada. A borboleta recolheu precipitadamente a tromba e fugiu num vôo atarantado. Estendendo as mãos em concha até a rosa, Maria Camila quis amparar a corola: — Minha querida, minha querida... Uma pétala desprende-se e foi pousar na relva. Outra pétala desprende-se em seguida e, desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila recolheu as mãos crispadas e ficou olhando para a rede intumescida de veias com a mesma expressão com que olhara para a rosa.	Foi emergindo do silêncio da tarde o zunido poderoso de uma abelha. O riso de uma criança explodiu tão próximo que pareceu brotar de dentro do canteiro. — Essa menina... E a empregada fez uma pausa para ajustar melhor o pente nos cabelos grisalhos. Eu conheço? — Não, não conhece. — Quantos anos ela tem? — Uns dezoito. — Mas então não é menina! Maria Camila teve para o céu um olhar dolorido. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços para dominar o tremor das mãos. — Desde ontem ela já rondava por aqui. Cismou com essa rosa, tinha que ser essa rosa... — Trabalhei na casa de um padre que tinha um canteiro só de roseiras brancas. Como duravam aquelas rosas! Por um breve instante, Maria Camila voltou a olhar para a borboleta. Teve uma expressão de repugnância: — Chega a ser obsceno... — Mas é sabido que as vermelhas têm mais perfume, prosseguiu a empregada apoiando-se nos cotovelos. Duas crianças atravessaram a rua aos gritos. A borboleta recolheu precipitadamente a tromba e fugiu num vôo atarantado. Uma pétala desprende-se da corola e foi pousar na relva. Outra pétala desprende-se em seguida e desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila estendeu as mãos até corola da flor. Não chegou a tocá-la. Recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a rosa.
Análise	
O trecho “teve para o céu um olhar dolorido” é deslocado para uma cena com maior carga dramática, fazendo com que o “olhar dolorido” da protagonista seja produto da fala da	

empregada na qual, por efeito de sugestão, ela constata que a menina tinha idade suficiente para ser amante do marido. O deslocamento de “dominar o tremor das mãos” para esta porção do texto pode ser compreendido da mesma forma.

Neste mesmo trecho, a substituição de “fixou o olhar na borboleta que prosseguia sugando gulosamente a flor” por “Voltou a examinar o relógio-pulseira” intensifica o motivo da ansiedade. Articulada com os dois deslocamentos aqui apontados, nota-se que a contista optou por privilegiar esta passagem do conto para apresentar o desconcerto da protagonista ante a sugestão sutil, produzida pela fala da empregada, da possibilidade de traição.

A substituição de “começou a empregada enquanto coçava o braço. Ajustou melhor o pente nos cabelos grisalhos” por “E a empregada fez uma pausa para ajustar melhor o pente nos cabelos grisalhos” troca uma expressão mais coloquial (“coçava o braço”) por outra mais formal (“fez uma pausa”), o que é coerente com a troca de “olha aí” por “veja”. A troca de “Uma criança passou correndo na calçada” por “Duas crianças atravessaram a rua aos gritos” intensifica a ação infantil que espanta a borboleta.

A espera. <i>O Estado de S. Paulo</i>, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3.	Um chá bem forte e três xícaras. In: <i>O jardim selvagem</i>. São Paulo: Martins, 1965. p. 17-24.
— Ela é conhecida do doutor? — Quem, Matilde? — Essa moça que vem tomar chá... — Trabalham juntos, disse Maria Camila passando obstinadamente a ponta do dedo sobre as veias, como se quisesse apagá-las. Ela está fazendo um estágio no laboratório. — Estágio? — Sim, estágio. A mulher ficou pensativa. Fez um muxôco: — Estágio... Então é essa que às vezes telefona para ele? — Deve ser, Matilde. Deve ser. Alguém iniciou na vizinhança um exercício de piano. O exercício era elementar e tocado sem vontade. — Hoje cedo ela telefonou. Não perguntei quem era porque o doutor Rodrigo não quer mais que a gente pergunte. Mas reconheci a voz, só podia ser ela. Maria Camila apanhou a pétala que caíra na relva e levou-a aos lábios. Falava baixinho, como se a borboleta ainda estivesse ali. — São muitos amigos. Os velhos... os mais velhos gostam da companhia dos moços, acrescentou dilacerando a pétala entre os dedos. Tamborilou acompanhando vagamente o compasso do exercício: Ele era melhor no violino. — Ah, nem no violino! A gente ficava com dor de cabeça quando começava aquela atormentação. a	— Ela é conhecida do doutor? — Quem, Matilde? — Essa moça que vem tomar chá... — Trabalham juntos, disse Maria Camila passando nervosamente a ponta do dedo sobre a rede de veias. Ela está fazendo um estágio no laboratório. — Estágio? — Sim, estágio. A mulher ficou pensativa. Pôs-se a coçar o braço: — E a senhora conhece ela? — Já vi de longe. — É bonita? — Não sei, Matilde, não sei! — Estágio, repetiu a empregada. Então é essa que às vezes telefona para êle? Alguém iniciou na vizinhança um exercício de piano. O exercício era elementar e tocado sem vontade. — Deve ser, sussurrou Maria Camila apanhando a pétala que caíra na relva. Levou-a aos lábios que estavam lívidos. Deve ser. — Hoje cedo ela telefonou. Não perguntei quem era porque o doutor não quer mais que a gente pergunte. Mas reconheci a voz, só podia ser ela. — São muitos amigos. Os velhos, os mais velhos gostam da companhia dos moços, acrescentou a mulher, dilacerando a pétala entre os dedos. Fez um gesto brusco. Esse menino era melhor no violino, não era? A empregada fungou, impaciente:

senhora não lembra? Diz que a mãe cismou que ele tem que tocar alguma coisa... — Quem foi que disse? — A Anita que trabalha lá. Diz que a mãe fica o dia inteiro atrás dele, dando castigo se ele não estuda. São estrangeiros.	— Nem no violino! A gente ficava com dor de cabeça quando êle começava com aquela atormentação. Diz que a mãe cismou que êle tem que tocar alguma coisa... — Quem foi que disse? — A Anita que trabalha lá. Diz que a mãe fica o dia inteiro atrás dêle, dando castigo se êle não estuda. São estrangeiros.
--	--

Análise

A substituição de “obstinadamente” por “nervosamente” sugere que a caracterização do gesto da protagonista com a ponta do dedo é efeito da sua resposta à empregada. Efeito similar é produzido com o acréscimo do diálogo “— E a senhora conhece ela? // — Já vi de longe. // — É bonita?// — Não sei, Matilde, não sei!”, que mais uma vez sugere, sutilmente, o desconforto emocional da protagonista ante a progressiva revelação da traição do seu marido. O acréscimo de “que estavam lívidos” para caracterizar os lábios da protagonista pode ser compreendido como mais um índice sutil: a palidez dos lábios indica o estado emocional de Maria Camila.

A espera. <i>O Estado de S. Paulo</i>, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3.	Um chá bem forte e três xícaras. In: <i>O jardim selvagem</i>. São Paulo: Martins, 1965. p. 17-24.
Maria Camila olhou para o relógio. O leque de rugas aprofundou-se no canto dos olhos. E, na tentativa desesperada de dominar o tremor das mãos, fechou-as com força. — Ele tocava melhor violino. A mulher recomeçou a limpar a janela com a ponta do avental. Levantou rápida a cabeça assim que ouviu passos na calçada. Franziu a cara como se enfrentasse o sol. E ficou seguindo com olhar gelado uma jovem que atravessava a rua. — A senhora conhece essa moça? Essa do chá... O menino interrompeu o exercício. O zunido da abelha voltou mais nítido, fechando o círculo em redor de um único ponto. Maria Camila respirou de boca aberta, com esforço. Voltou a face para o outro lado. — E então, Matilde? Não vai mesmo pregar esse botão? — Mas não sei dele... — Pegue um na minha caixa, já disse. E então?	Maria Camila olhou furtivamente o relógio. Abriu e fechou as mãos num movimento exasperado. Manteve-as fechadas. — Êle tocava melhor violino. A mulher fêz um muxôxo. E ficou seguindo com o olhar gelado uma adolescente que passava na calçada. Franziu a cara como se enfrentasse o sol. — Como é que ela se chama? Essa do chá... O menino interrompeu o exercício. O zunido da abelha voltou mais nítido, fechando o círculo em redor de um único ponto. Maria Camila respirou com esforço. — Acho que estou gripada. — Gripada? E a mulher apoiou o queixo nas mãos. Já reparei que a senhora está com os olhos inchados. Quer que eu vá buscar uma aspirina? — Não, não é preciso, disse Maria Camila movendo a cabeça num ritmo fatigado. Encarou a empregada: Não vai mesmo pregar esse botão? Não vai? — Mas não sei dêle... — Pegue um na minha caixa, já disse.

Análise

Neste trecho, destaque-se o acréscimo do diálogo sobre a possível gripe da protagonista. A constatação da empregada de que Maria Camila estava com olhos inchados e a recusa da aspirina sugerem que a protagonista estava prestes a chorar. Para tentar disfarçar isso, ela diz à empregada que devia estar gripada. Este acréscimo é, portanto, uma reiteração

do procedimento-matriz de construção do conto por meio do não-dito e da alusão. É também neste ponto da narrativa que a protagonista começa a tentar se conter e, gradativamente, a encarar a situação de modo mais obstinado.

A espera. *O Estado de S. Paulo*, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3.

Um chá bem forte e três xícaras. In: *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965. p. 17-24.

A empregada fechou a janela em meio de resmungos.

“E então? sussurrou ela passando o dedo no mostrador do relógio com a mesma obstinada brandura com que tentara apagar as veias da mão. Atirou a cabeça para trás e moveu-a como um pendulo, os olhos acompanhando o movimento da cabeça. “E então?... Que é que eu faço agora? Me diga o que é que eu faço, Rodrigo! Me diga depressa o que é que eu faço agora!...” Mordeu o labio inferior. E agarrou-se aos braços da cadeira. “Rodrigo, Rodrigo!” Aprumou-se olhando em redor, assustada com o som da propria voz. Relaxou a posição tensa. Levou as pontas dos dedos aos lábios, como se fosse soprar um segredo: “Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer...”

A janela abriu-se. A empregada estendeu o braço com dignidade:

— Não achei botão igual. Posso pregar este?

Como se despertasse de um sono profundo, Maria Camila encarou-se. Fez-se menorzinha dentro do largo vestido cinzento.

— Esse está ótimo, Matilde. Pregue esse mesmo.

A empregada vacilava, rodando o botão entre os dedos.

A mulher empertigou-se com solenidade. Passou ainda a ponta do avental na janela, a fisionomia concentrada. Chegou a abrir a boca. E enveredou para o interior da casa.

Maria Camila relaxou a posição tensa. Olhou o relógio, sacudiu a cabeça e fechou com força os olhos cheios de lágrimas. “Que é que eu faço agora, murmurou inclinando-se para a rosa. Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer!...” Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. “Augusto, Augusto, me diga depressa o que é que eu faço! Me diga!...”

A janela abriu-se. A empregada estendeu o braço com dignidade:

— Não achei botão igual. Posso pregar este amarelo?

Maria Camila tirou do bolso do casaco o estojo de pó. Examinou-se ao espelho. Concertou as sobrancelhas. Umedeceu com a ponta da língua os lábios ressequidos e fechou o estojo. Ficou com ele apertado entre as mãos. Voltou-se para a janela.

— Pregue esse mesmo.

A mulher vacilava, rodando o botão entre os dedos.

Análise

As substituições realizadas neste trecho realçam a resolução da protagonista de tentar não externar seu desconforto à empregada, como em “A mulher empertigou-se com solenidade. Passou ainda a ponta do avental na janela, a fisionomia concentrada. Chegou a abrir a boca. E enveredou para o interior da casa” e “fechou com força os olhos cheios de lágrimas”. Esta última alteração, aliás, confirma que a protagonista mentiu à empregada ao dizer que estava com gripe.

O acréscimo de “Maria Camila tirou do bolso do casaco o estojo de pó. Examinou-se ao espelho. Concertou as sobrancelhas [...] e fechou o estojo. Ficou com ele apertado entre as mãos. Voltou-se para a janela” é, uma vez mais, uma inserção de um índice da obstinação da protagonista e de sua resolução de manter uma atitude firme e não perder a compostura. Note-se como a reescrita produz o encadeamento dos índices inseridos: se antes a protagonista estava com olhos inchados e chega a chorar, agora ela conserta as sobrancelhas; se antes os lábios estavam lívidos, agora ela os umedece. Estes detalhes, portanto, evidenciam

a gradação da firmeza de atitude da protagonista diante do conflito que ela enfrenta. Essa ênfase à postura da personagem torna coerente as supressões nesse trecho, como, entre outras, “Fez-se menorzinha dentro do largo vestido cinzento”, que não corrobora a gradação da obstinação da personagem.

A espera. *O Estado de S. Paulo*, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3.

— Está ótimo, murmurou ela lançando um olhar em torno. Arqueou as sobrancelhas, surpreendida. Olhou para o céu. Olhou para as próprias mãos: Minhas mãos estão ficando da cor da tarde, veja, Matilde, nesta hora a gente também vai ficando cor-de-rosa! Tudo está rosado, tudo, repetiu em voz alta. E de repente riu apertando os olhos cheios de lágrimas: Matilde, acho a vida tão maravilhosa!

— Maravilhosa?

O menino parou de tocar. Uma certa penumbra violácea foi baixando do céu como uma nevoa. Maria Camila deixou que as mãos escorregassem para o regaço. Entrelaçou-as.

— Mas é tão rápido, murmurou examinando as mãos. Encarou a empregada: Assim que a moça chegar, sirva o chá. E traga três xícaras.

— Três?

— Rodrigo pode aparecer de surpresa, é bem capaz que ele apareça, acrescentou voltando-se para a rua.

Passos ressoaram na calçada. Quando ficaram mais próximos, a empregada empertigou-se. Esticou o pescoço para poder ver além do muro da casa vizinha.

— Deve ser ela... É ela, é ela!

Maria Camila levantou-se. Limpou os pedaços da petala que tinha ficado entre as pregas do vestido. Umedeceu com a ponta da língua os lábios ressequidos. E sorriu.

Um chá bem forte e três xícaras. In: *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965. p. 17-24.

— Está bem, está bem, repetiu a outra reabrindo o estojo. Passou a esponja em torno dos olhos. E vagarosamente lançou um olhar em redor. Examinou as mãos. Sorriu: Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado...

— O céu parece brasa.

— A gente vai ficando rosada também, disse atirando a cabeça para trás. Expôs a face à luz incendiada do crepúsculo. E riu de repente: Acho a vida tão maravilhosa!

— Maravilhosa?

O menino parou de tocar. Maria Camila ficou alerta, os olhos brilhantes, as narinas acesas. Olhou para o relógio. Falou com energia:

— Assim que a moça chegar, sirva o chá aqui mesmo, faça um chá bem forte. E traga três xícaras.

— Mas...

— O doutor pode aparecer de surpresa, é quase certo que ele apareça, acrescentou a mulher limpando do vestido os pedaços de pétala dilacerada que ficara por entre as pregas. Levantou-se. Respirava ofegante. Mas sorria ainda: Quero os guardanapos novos, não vá esquecer.

Passos ressoaram na calçada. Quando ficaram mais próximos, a empregada pôs-se na ponta dos pés, tentando ver além do muro da casa vizinha:

— Deve ser ela... É ela! sussurrou excitadamente.

Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão.

Análise

Os acréscimos de “reabrindo o estojo. Passou a esponja em torno dos olhos”, “Sorriu”, “ficou alerta, os olhos brilhantes, as narinas acesas. Olhou para o relógio. Falou com energia”, “faça um chá bem forte” correspondem, uma vez mais, à inserção de índices da atitude firme da protagonista. O chá forte, nesse caso, pode ser lido também como metáfora dessa força interior a qual sua adversária amorosa terá de enfrentar — esta metáfora ganha força a ponto de passar a integrar o novo título do conto, cuja quantidade de xícaras já aponta para o triângulo amoroso aludido na narrativa.

Nesse mesmo sentido, o acréscimo do adjetivo “dilacerada” retoma um gesto anterior da protagonista e estabelece um jogo metafórico entre os dois momentos do conto: se antes

a personagem dilacerava as pétalas, isto é, se antes ela ainda se encontrava num processo em curso de sofrimento afetivo, agora ela limpa as ruínas, sinalizando a sua mudança de atitude.

Ainda sobre as modificações que realçam a firmeza de atitude da protagonista, note-se que a reescrita sublinha a mobilização do olhar, um traço caro à literatura de Lygia Fagundes Telles. Nesse sentido, destacamos, por exemplo, os seguintes trechos: a) “Passou a esponja em torno dos olhos. E vagarosamente lançou um olhar em redor”; b) “Camila ficou alerta, os olhos brilhantes, as narinas acesas. Olhou para o relógio; c) “Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão” — ao levantar a cabeça e caminhar decidida ao portão, a protagonista escolheu não desviar o olhar de sua adversária amorosa. O primeiro confronto entre elas, portanto, será feito pelo olhar.

O desfecho do conto torna-se muito mais eficiente com as alterações realizadas. Isso, por duas razões: a) porque o final anterior era menos intenso dramaticamente a ponto de ter sido antecipado, na reescrita, sem prejuízo narrativo; b) porque além de o novo desfecho flagrar o ápice da obstinação de Maria Camila, as escolhas feitas pela contista sugerem uma semelhança, via paralelismo, entre o movimento da protagonista e o movimento da borboleta no início do conto — a borboleta voou num movimento de seta para atacar a flor e a protagonista caminhou decidida em direção ao portão para enfrentar sua adversária. Talvez por isso a expressão “em direção ao alvo” também tenha sido suprimida no início do texto, isto é, para que a relação entre os dois eventos ficasse menos óbvia e, assim, o mistério do conto permanecesse. De qualquer modo, note-se que os acréscimos realizados por Telles são, acima de tudo, funcionais. Nesse sentido, a escritora leva a cabo, via reescrita, o plano de construção defendido por Edgar Allan Poe, baseado na funcionalidade dos elementos que constituem o conto e, também, no desfecho como conclusão funcional do plano estabelecido pelo contista.

5.2.5 “A janela” — de 1958 a 1965

“A janela” foi publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1958. Revisto e reescrito, o conto foi publicado depois, em 1965, no livro *O jardim selvagem*. Passemos, então, à análise comparativa das duas versões do texto.

A janela. <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3.	A janela. In: <i>O jardim selvagem</i> . São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81.
Quando ele entrou no quarto, ela estendeu-lhe a mão e sorriu. Mas ele pareceu não notar-lhe o gesto. Permaneceu imóvel, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fatigado e manso a percorrer lentamente as paredes do quarto. Deteve o olhar na janela aberta. — Havia ali uma roseira. A mulher voltou-se para a janela. — Que roseira? Ele apertou um pouco os olhos de um tom de azul-pálido e mortiço. — Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, tão vermelhas... — Como é que o senhor sabe disso? — perguntou ela fechando sobre os seios a gola do “peignoir”. Arqueou as sobrancelhas. — Mas como é que o senhor sabe disso? Ele desviou o olhar da janela. Falava baixinho, num tom velado: — Meu filho morreu neste quarto. — Seu filho?! Calaram-se. Ela sentou-se na beirada da cama. Acendeu um cigarro. E encarou-o, tentando manter ainda o mesmo sorriso forçado. Ele era alto e magro, de ombros curvos e cabelos grisalhos, com reflexos de prata. A fronte era larga, toda sulcada de rugas. Mas serena. — Tudo mudou — disse ele repuxando a boca numa expressão colorida. — Tudo, menos a janela. — O senhor... — e ela fez uma pausa, indicando a poltrona vermelha, ao lado da mesa de toalete. — Você não quer se sentar? Ele aproximou-se. E ela pôde examiná-lo melhor num rápido olhar avido e frio. O homem vestia-se corretamente. Mas a roupa parecia larga demais para seu corpo. Sentou-se, encolhendo as longas pernas para não tocar nas da mulher, sentada na sua frente. Entrelaçou as mãos. — Como você se chama? — perguntou ele. — Lalá. — Pois é, Lalá, eu precisava rever este quarto. Ela deixou que a gola do “peignoir” se entreabrisse novamente. Inclinou o corpo e teve um sorriso lento. — Só o quarto?... Ele baixou o olhar para as mãos. Tinha mãos muito grandes e brancas, sob cuja pele transparente insurgiam-se as veias exaltadas. Entrelaçou-as com mais força. — Meu filho morreu neste quarto.	A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não notar-lhe o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela. — Havia ali uma roseira. Lentamente ela amarrou na cintura o cinto do peignoir de seda japonesa. Examinou mais atenta o homem alto e magro, um pouco arcado, de cabelos grisalhos com reflexos de prata. — Que roseira? — Uma roseira, disse ele num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, bem vermelhas... — Como é que o senhor sabe? — Meu filho morreu neste quarto. Ela sentou-se na beirada da cama. O sorriso foi-se desfazendo nos lábios grossos, mal pintados. — Seu filho?! — Êste era o quarto dêle, disse o homem voltando para a mulher o olhar fatigado. Tinha olhos palidamente azuis e falava baixinho, como se receasse ser ouvido. Um olho era bem maior do que o outro. Exatamente onde está sua cama ficava a cama dêle. Ela descruzou as pernas e lançou um olhar constrangido para a cama coberta de almofadas coloridas. Sorriu sem vontade: — Imagine... isso faz muito tempo? — Não sei. Encarou-o. Estendeu-lhe o maço de cigarro: — Está servido? — Não fumo. — No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava, mas quando deixo, engordo que nem louca, lamentou fazendo um muxôxo. A gola do peignoir abriu-se no peito. Ela fechou a gola frouxamente, de maneira a que voltasse a abrir de novo. O senhor... você não quer se sentar? convidou indicando a pequena cadeira vermelha ao lado da mesa de toalete. Fique a vontade... Ele sentou-se encolhendo as longas pernas para não tocar nas da mulher. Entrelaçou as mãos. Vestia-se corretamente mas a roupa parecia larga demais para seu corpo. — Eu precisava rever essa janela. — Só a janela?... O homem fixou na mulher o olhar desesperado. — Meu filho morreu aqui.

Análise

Com a supressão de “Quando ele entrou no quarto”, o conto passa a se iniciar com o gesto da protagonista feminina, o que confere ênfase à ação dramática. Além disso, como o quarto do bordel é o espaço privilegiado ao longo do texto, essa supressão não interfere na identificação do local onde se passa a narrativa.

A substituição de “ela” e “ele” por “A mulher” e “O homem”, também no início do conto, realça o sexo de cada uma das personagens e confere um grau mínimo de especificação que compensa o fato de o nome da protagonista ser removido na reescrita. Essa supressão, inclusive, intensifica a relação das duas personagens via similitude, o que é reiterado no final do conto. Já a troca de “Permaneceu” por “ficou” confere um tom mais informal ao texto.

Nota-se, nos fragmentos em análise, que há acréscimos que compensam supressões ocorridas por uma mudança de enfoque no texto. Trata-se da eliminação de descrições de reações e traços físicos do protagonista, como “Ele apertou um pouco os olhos de um tom de azul-pálido e mortiço”, “Ele baixou o olhar para as mãos. Tinha mãos muito grandes e brancas, sob cuja pele transparente insurgiam-se as veias exaltadas. Entrelaçou-as com mais força” e “disse ele repuxando a boca numa expressão colorida”. Essas supressões dão lugar a acréscimos de: a) gestos da protagonista e índices que apontam para o jogo de sedução que ela tenta estabelecer com o homem (“ela amarrou na cintura o cinto do *peignoir* de sêda japonesa”; “labios grossos”); b) falas aparentemente banais (como aquele sobre o hábito de fumar), que vão progressivamente sendo entrecortadas pelas falas objetivas do homem, o que aumenta a dramaticidade das cenas e marca a tentativa frustrada de sedução empreendida pela mulher.

Destaque-se que a expressão “Arqueou as sobrancelhas” é suprimida neste texto e reaproveitada em “A espera” (primeira versão do conto “Um chá bem forte e três xícaras”) em 1965, o que indica que Lygia Fagundes Telles trabalhava com a reescrita de diferentes contos em conjunto.

A janela. <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3.	A janela. In: <i>O jardim selvagem</i> . São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81.
— É, você me disse mesmo, mas... Calou-se. Ele erguera a cabeça e agora ela podia ver de perto aquela face branca e fragil como uma máscara lavada. Nela, destacavam-se extraordinariamente os olhos pálidos. Um olho era bem maior do que o outro. — Naturalmente você deve estranhar — começou ele baixinho. — Mas é que não resisti, eu precisava ver	— Deve ter sido horrível, disse ela depois de um breve silêncio. Soprou, nostálgica, a brasa do cigarro. Encarou o homem. E tentou uma risadinha. Sorte a minha de ter escolhido este quarto, só assim podia te conhecer... — Era ele quem cuidava da roseira. No cômodo ao lado alguém ligou uma vitrola. A música arrastou-se em rodopios largos. Era uma valsa. Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio

ainda uma vez este quarto, foi por isso que vim. Foi só por isso que eu vim. Queria que me perdoasse... Houve um breve silêncio. Ela fechou nervosamente a gola sobre os seios. E esmagou o topo de cigarro na sola da sandália. Fique à vontade, imagine... — Ele dormia aqui. Era quem cuidava da roseira. A mulher enfiou os dedos nos cabelos tosados e crespos. Franziu as sobrancelhas. — Quando me mudei para cá, há quase três anos, já não havia nenhuma roseira. O homem voltou o olhar mortífero para a janela. Repuxou os lábios numa ligeira críspação dolorosa. — A roseira morreu exatamente um mês depois dele. — Pois quando cheguei aqui, nem mais o canteiro havia. — disse ela num tom neutro. Ele tirou do bolso uma pequena caixa de injeção. E ficou a rodá-la entre os dedos. Suas unhas eram limpas e cuidadosamente aparadas.	de ombros. A gola do <i>peignoir</i> abriu-se ainda mais. Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços. — Mas então? Você trabalha por perto? Me dê sua mão, deixa eu adivinhar o que você faz... — Não trabalho, murmurou ele percorrendo com o olhar o teto do quarto. Deteve-se na janela. Não é estranho? Assim sem a roseira ela parece menor. Esticando o braço nu, a mulher esmagou no cinzeiro a brasa do cigarro. Enfiou as mãos nos cabelos encaracolados, puxando-os para trás. Examinou o homem com uma expressão intrigada. — Quando me mudei para cá não havia nenhuma roseira. — Morreu exatamente um mês depois dêle. — Pois quando cheguei aqui, nem mais o canteiro havia. Isso já faz três anos. O homem tirou do bolso uma pequena caixa de injeção e ficou a rodá-la entre os dedos. Repuxou a boca numa contração de espanto e dor.
---	--

Análise

Nesse trecho, destacam-se, mais uma vez, supressões de frases com descrições de aspectos físicos do homem, como “Calou-se. Ele erguera a cabeça e agora ela podia ver de perto aquela face branca e fragil como uma máscara lavada” e “Suas unhas eram limpas e cuidadosamente aparadas”, e o acréscimo de trechos com gestos e índices do ato de sedução da mulher, como “Soprou, nostálgica, a brasa do cigarro”, “Sorte a minha de ter escolhido este quarto, só assim podia te conhecer...”, “Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços” e “Esticando o braço nu”. A reiteração deste tipo de alteração demonstra uma mudança no plano de construção do conto, inclusive com a mudança de atitude da personagem feminina. Isso pode ser exemplificado pela mudança da ação da personagem: o trecho “Ela fechou nervosamente a gola sobre os seios”, que demonstra a irritação da mulher diante da tentativa frustrada de seduzir o homem, é suprimido. No conto reescrito, a personagem feminina faz justamente o oposto num ponto parecido da narrativa: “Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio de ombros. A gola do *peignoir* abriu-se ainda mais”, isto é, ela abre a gola do *peignoir* em vez de fechá-lo irritada, o que indica que ela decidiu intensificar o jogo de sedução.

A janela. <i>O Estado de S. Paulo</i>, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3. — Na véspera de morrer, ele ainda me pediu que eu abrisse a janela, gostava tanto dessa janela. Enquanto pôde, passava os dias debruçado nela. Depois, quando já não podia mais se levantar, queria vê-la sempre aberta... Sempre aberta. Lembro-me que um galho da roseira insistia em entrar pelo quarto a dentro. E enquanto eu lidava para pôr o galho para	A janela. In: <i>O jardim selvagem</i>. São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81. — Na véspera de morrer ele ainda me pediu que eu abrisse a janela, queria sentir o perfume... Enquanto pôde, debruçou-se nela. Depois, quando perdeu as forças, ficava olhando da cama. Um galho da roseira insistia em entrar pelo quarto adentro. Era um galho tão áspero, tão violento, que eu o afastava e ele vinha novamente cheio de espinhos e folhas... Nunca tive coragem de cortá-lo.
---	--

fora, êle, sorria, deixa, paissinho, deixa, que você pode machucar os botões... Calou-se. A mulher tinha agora o olhar fixo na caixa de injeção que ele ainda rodava distraidamente entre os dedos. — O que é que você tem aí dentro? — Cigarros — disse ele abrindo a caixa. — Quer? Ela tirou o cigarro com um gesto delicado como se fosse apanhar uma borboleta pelas asas. Distendeu os lábios num sorriso trêmulo. — Mas hoje está um calor, não? — Passou aflitivamente a mão pelo pescoço. — Há tempos que não sinto um calor assim. Ele guardou a caixa no bolso. E voltou a entrelaçar as mãos. Uma mecha de cabelo prateado, resvalou-lhe pela frente. — As casas deviam ter mais janelas. A mulher deu uma risadinha. Mas ao vê-lo sério, ficou séria também. Agitou-se, batendo repetidas vezes o indicador no cigarro. — Você é estrangeiro, não é? — Meu pai era dinamarquês. Ela falava agora num tom velado quanto o dele. — Você tem mesmo tipo de estrangeiro, vi logo quando você entrou. Dinamarquês — repetiu inexpressivamente.	A mulher foi afundando na cama até recostar-se no ângulo do espaldar com a parede. Puxou uma almofada e nela apoiou o cotovêlo. Apertou os olhos. E ficou mordiscando a unha do polegar. Falava agora em voz baixa, no mesmo tom abafado do visitante. — Que é que você tem aí dentro? — Nada, sussurrou êle abrindo a caixa que rodava entre os dedos. Ergueu a face pálida, perplexa: Está vazia. Uma porta bateu com estrondo. A mulher teve um estremecimento. — Sempre me assusto quando uma porta bate, desculpou-se. Fico nervosa à toa... — Queria que me perdoasse, pediu êle num tom mais baixo ainda. Mas é que eu precisava ver essa janela. Fique à vontade, imagine... — Era muito importante para mim voltar aqui. — Já entendi, essas coisas eu entendo, pode deixar... Você é estrangeiro? — Meu pai era dinamarquês. — Dinamarquês repetiu a mulher inexpressivamente. Inclinou-se para apanhar o cigarro. Logo que você entrou achei que devia ser estrangeiro. Posso saber seu nome?
--	---

Análise

A substituição da caixa com cigarros por uma caixa vazia, além de produzir certo grau de estranhamento, torna o objeto um correlato objetivo do vazio interior do homem, nexos, este, sugerido pelo acréscimo da frase “Ergueu a face pálida, perplexa”, que precede a fala em que ele diz à mulher que a caixa está vazia. Ademais, essa alteração possibilita as supressões de ações relacionadas ao cigarro que aparecem imediatamente em seguida no texto.

O nervosismo da mulher, que antes era indicado pelo gesto de passar a mão aflitivamente pelo pescoço e pela atribuição dessa ação ao calor, é trocado pelo susto que a batida de uma porta produz nela. O calor, enquanto subterfúgio, passa a ser usado mais adiante na narrativa, o que faz com que haja um acréscimo de episódios em que a mulher demonstra nervosismo diante da compreensão de que o homem seria louco, conferindo, assim, mais dramaticidade à narrativa.

No trecho sob análise, destaque-se, ainda, mais duas alterações: a) a substituição de “E enquanto eu lidava para pôr o galho para fora, êle, sorria, deixa, paissinho, deixa, que você pode machucar os botões...” por “Era um galho tão áspero, tão violento, que eu o afastava e êle vinha novamente cheio de espinhos e folhas... Nunca tive coragem de cortá-lo” — esta nova fala apresenta uma potência de significação maior, pois possibilita uma leitura metafórica da não superação do luto pelo filho por meio do trecho “nunca tive coragem de

cortá-lo”; b) O acréscimo do trecho “A mulher foi afundando na cama até recostar-se no ângulo do espaldar com a parede. Puxou uma almofada e nela apoiou o cotovelo. Apertou os olhos. E ficou mordiscando a unha do polegar. Falava agora em voz baixa, no mesmo tom abafado do visitante”, que consiste em mais uma sequência de gestos de sedução da mulher.

A janela. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3.

Ele baixou a cabeça. As veias da fronte dilataram-se, tortuosas. Assim de cabeça baixa parecia um velho.

— Quando eu era criança, meu pai me levou para conhecer meus avós. Lembro-me de um côro de crianças cantando defronte de uma lareira acesa. Havia ainda um anão de roupa vermelha e chapéu de guizos que nos fazia rir tanto com seus dentes de ouro... Tudo era tão brilhante — acrescentou apertando os olhos. — Tão brilhante...

Ela atirou o cigarro pela janela. Mordiscou o lábio. E apanhando um fiapo de linha solto no “peignoir”, pôs-se a enrolá-lo no polegar, como se fosse um pão.

No quarto ao lado, rompeu a música de uma vitrola ligada ao volume máximo.

— Essa Clotilde com essa música!... — exclamou ela num estremecimento. — Até assusta a gente. Toca isso o dia inteiro, “Dolly, Dolly, venha ver o luar...”

O homem então sorriu. Era mais um repuxar melancólico dos lábios do que propriamente um sorriso.

— Você tem uma voz muito bonita.

— Eu?! Imagine, não canto nunca... — Fez uma pausa — Quem sabe é melhor pedir para ela parar... — acrescentou, fazendo menção de levantar-se.

— Por mim, não se preocupe, gosto muito de música.

Ela voltou a sentar-se. Enfurnou as mãos nos cabelos.

— Está quente, não? Quem sabe você quer um referresco? Uma cerveja?...

A música parou da mesma forma violenta como começara. Houve um pequeno silêncio. E de repente, o som abafado de uma risada.

A janela. In: *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81.

Ele baixou a cabeça. As veias da fronte dilataram-se, tortuosas. Assim de cabeça baixa parecia um velho.

— As casas deviam ter mais janelas.

Passos ressoaram pesadamente no cômodo vizinho. A música da vitrola foi interrompida, fazendo a agulha riscar o disco. A mulher encolheu as pernas. Cobriu com uma almofada os pés nus. Fechou no pescoço a gola do peignoir.

— A Brigitte é apaixonada por êsse disco, repete êle umas cem vezes por dia. Agora está mudando de lado. Quer que eu vá pedir para parar?

— Não se incomode, sussurrou êle estendendo a mão espalmada na direção da mulher. Recolheu depressa a mão quando a viu estremecer. Assustei-a?

— Que nada! É que sou mesmo assustadiça, ando nervosa, acho que é o calor. Está hoje um calor, não está? Mas posso pedir para ela diminuir o som, vou num minuto...

— É aqui que está o botão para diminuir o som, disse êle apontando para o ouvido. Todos os botões estão em nós mesmos.

Recomeçou a música acompanhada por uma voz fãhosa de mulher, cantarolando meio distraída.

— O senhor sabe as horas?

— Não tenho relógio. Mas por que me chamou de senhor? êle quis saber, examinando-a com uma expressão afetuosa. Esboçou um sorriso: Esta era a hora em que nos reuníamos junto da lareira. Foi na casa do meu avô que eu vi a neve pela primeira vez. Cobria tudo, não se podia nem abrir a vidraça. Então ficávamos na sala, brincando perto da lareira. Havia um anão de roupa amarela e chapéu de guizos. Os dentes eram de ouro. Eu rolava com êle no tapete, fazendo-lhe cócegas só para ver seus dentes...

— Também tenho um dente de ouro, começou ela em meio de um risinho entrecortado. Só que é lá no fundo.

Análise

O deslocamento da fala do homem sobre a memória na casa do avô é coerente com o desenvolvimento narrativo que a reescrita propõe, no qual o homem basicamente responde às perguntas feitas pela mulher ou enuncia algo vinculado, direta ou indiretamente (como no caso das falas sobre as rosas), à memória do filho. Com o deslocamento apontado, o homem não inicia o assunto como se tivesse a intenção de começar uma conversa, mas, sim, porque a pergunta da mulher sobre a hora o faz lembrar da sua experiência na casa do avô. Desse

modo, a reescrita intensifica a dor do homem, o que confere mais dramaticidade ao conto.

Nota-se, neste trecho, o acréscimo de uma série de índices que apontam para o medo da mulher diante do homem antes da sua tentativa de sair do quarto, e que são contrastados com traços de ternura e de tranquilidade do homem. Nesse sentido, destaque-se o acréscimo da fala “— É aqui que está o botão para diminuir o som, disse êle apontando para o ouvido. Todos os botões estão em nós mesmos”, a qual demonstra a tranquilidade do personagem masculino, e a inserção de “expressão afetuosa. Esboçou um sorriso”.

A janela. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3.

— Começa hoje a primavera — disse ele num tom tão baixo, que ela teve que se inclinar para poder ouvi-lo. — Você teria rosas lindíssimas.

A mulher passou a mão pela testa, afastando alguns caracóis de cabelo que se empastavam no suor.

— A Rosina fez hoje um refresco de abacaxi, ficou uma delícia. Vou lá dentro um instante, trago uma jarra para nós dois, quer?

Ele não respondeu. Tinha o olhar fixo nas unhas, como se lesse nelas o que ia dizendo:

— O caixão podia ter também uma janela. Não seria preciso mais do que uma pequena janela.

— Mas é uma delícia de refresco, vou num instante...

Ele moveu-se. Ela estremeceu.

— Assustei-a?

— Não, que idéia, imagine!... Assustar por que agora?

— Estou aqui a aborrecê-la. Você me perdôe, Lalá, afinal...

A mulher alcançou a porta.

— Volto já, prometo que não demoro, fique bonzinho, sim?

Escurecia. A sombra arroxeadada do crepúsculo dava uma coloração de vinho velho à coberta vermelha da cama. O vento soprou pela janela aberta. E a saia de papel de seda da pequena bailarina presa ao espelho, fufalhou de leve, arfando como um ser vivo.

Ela entrou silenciosamente. Fechou a porta. E ali ficou de braços cruzados, ofegante.

— Demorei porque fui buscar umas laranjas, o refresco tinha acabado e a cerveja está quase morna. Mas você não está mesmo com pressa, não? — cochichou-lhe ela num tom quase inaudível.

Ele apoiara os cotovelos nos joelhos e o queixo nas mãos entrelaçadas. Tinha o olhar fixo na janela.

— Contudo, é a mesma.

A mulher parecia atenta ao ruído de passos que vinha agora do corredor.

— Está escuro demais, meu bem — disse com voz estridente. — Vou acender a luz.

— Não, por favor, está tão bom assim. É a esta hora que começa o perfume, não está sentindo? Vem vindo ali da janela. Tão doce...

A janela. In: *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81.

— Começa hoje a primavera. Você teria rosas lindíssimas.

A mulher ficou de joelhos na cama. Estava pálida. Os lábios trêmulos. Falava agora como êle, delicadamente:

— Olha, espere um pouco que vou buscar um refresco para nós, a Nanci fez uma delícia de refresco, quer?

Êle descruzou as mãos e ficou a olhar para os dedos longos, abertos num espanto. A voz rouca saiu molhada de lágrimas:

— Não seria preciso mais do que uma pequena janela no caixão. Poderia então respirar.

Ainda de joelhos, sem ruído, a mulher foi deslizando para o chão. Abriu a porta.

— Fique bonzinho, volto num instante...

Escurecia. A sombra arroxeadada do crepúsculo dava uma coloração de vinho velho à coberta vermelha da cama. O vento soprou mais forte fazendo fufalhar o saio de papel de seda da bonequinha vestida de bailarina, dependurada por um fio no espelho. Na vitrola, a agulha riscava obstinadamente o disco que chegara ao fim. O homem não se moveu na cadeira vermelha, tão integrado na penumbra quanto os objetos do quarto.

— Demorei muito? perguntou a mulher entrando sorridente. É que fui buscar as laranjas, o refresco tinha acabado, fiz outro, está na geladeira, acrescentou atropeladamente. Mantinha-se junto da porta, a mão torcendo o trinco. Vou acender a luz, está escuro demais...

— Não, por favor, está tão bom assim, pediu êle com doçura. Falava num tom quase inaudível: É nesta hora que começa o perfume, a gente sente melhor no escuro.

— Perfume de quê?

— De rosas. Vem ali da janela.

Análise

A substituição de “A mulher passou a mão pela testa, afastando alguns caracóis de cabelo que se empastavam no suor” por “A mulher ficou de joelhos na cama. Estava pálida. Os lábios trêmulos” intensifica a tensão emocional da mulher, aumentando a dramaticidade do texto.

Com as alterações que fazem com que o trecho “Ele não respondeu. Tinha o olhar fixo nas unhas, como se lesse nelas o que ia dizendo” se transforme em “Ele descruzou as mãos e ficou a olhar para os dedos longos, abertos num espanto. A voz rouca saiu molhada de lágrimas”, nota-se que a reescrita atenua, neste ponto do texto, a voz do narrador. Em vez de dizer que o homem não havia respondido à mulher, o narrador passa a apresentar diretamente os gestos do homem ao leitor, que são seguidos da imagem sinestésica da “voz molhada de lágrimas”. Ganha-se, aí, em expressividade narrativa.

O acréscimo de “Poderia então respirar” esclarece melhor a ideia do homem e torna a imagem da janela no caixão mais absurda, pois um morto não pode respirar. Com isso, aumenta o grau de desconcerto que o luto do filho causa no pai e, conseqüentemente, a compreensão de que ele era louco.

Com a supressão de “A mulher parecia atenta ao ruído de passos que vinha agora do corredor” e as demais alterações realizadas no texto, dentre elas a adição de “acrescentou atropeladamente”, nota-se que a contista buscou tratar da iminência da captura do homem de modo mais alusivo, por meio de índices mínimos. A frase suprimida, de algum modo, reduzia o suspense da entrada dos enfermeiros. Com a remoção dessa frase e com os demais índices mínimos, essa chegada se torna mais impactante no texto.

A janela. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3.

Ela teve um olhar esgazeado para a porta. Subia o ruído afobado de vozes lá fora.

O homem levantou-se. Deixou pender os braços ao longo do corpo. E fez em direção à janela um vago gesto de despedida:

— Vou-me embora.

— Não, ainda não, espera um pouco... — disse ela recuando de costas até o canto — É cedo, meu bem, espera...

A porta abriu-se. Um enfermeiro entrou de chofre como se tivesse sido impulsionado por molas, as molas que fazem saltar o polichinelo de dentro da caixa de surpresas. Atrás dele, apontou um outro enfermeiro, rodeado por um grupo de mulheres. Alguém acendeu a luz.

Houve um longo silêncio de perplexidade. O homem apertou os olhos, como se os ferisse a claridade. Aproximou-se lentamente do enfermeiro

A janela. In: *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81.

Ela encostou a cabeça na porta, os olhos muito abertos, a respiração curta. Vinha agora do corredor um ruído arrastado de passos. Vozes de homens e mulheres cruzaram-se precipitadas. Abriu-se a porta. Um enfermeiro entrou a passos largos, seguido por outro enfermeiro. Três mulheres de ar assombrado ficaram espiando do lado de fora. Alguém acendeu a luz.

O homem levantou-se e tapou os olhos com a mão. Aos poucos foi levantando a cabeça, os olhos ainda apertados. Pôde então encarar o enfermeiro que desdobrava uma camisa de força. Estendeu tranquilamente as mãos. Tinha na fisionomia uma expressão de profunda tristeza.

— É preciso?

O enfermeiro teve um sorriso contrafeito. Encolheu os ombros enquanto dobrava a camisa. E aproximou-se com brandura.

que já desdobrava a camisa de força. Estendeu-lhe os braços. As grandes mãos brancas abriram-se no ar, como asas. — Não era preciso... — disse em meio de um sorriso. E voltando-se para a mulher — Você me traiu. Suavemente, o enfermeiro impeliu-o para o corredor. E o cortejo foi saindo em meio de um silêncio perturbado apenas pelo arrastar dos sapatos.	— Então vamos. Ele teve um último olhar para a janela. Depois voltou-se para a mulher, descalça e encolhida num canto do quarto. Falou tão baixo que só ela pôde ouvi-lo. — Por quê?... O segundo enfermeiro tomou-lhe o braço e em silêncio o cortejo foi saindo para a rua.
---	---

Análise

Nesse fragmento da reescrita, nota-se a reiteração de índices mínimos que apontam para o clímax por meio de reações físicas da mulher com o acréscimo de “os olhos muito abertos, a respiração curta”. Os elementos externos ao quarto que também indicam a chegada dos enfermeiros concentram-se no último momento antes de a porta ser aberta: “Vinha agora do corredor um ruído arrastado de passos. Vozes de homens e mulheres cruzaram-se precipitadas”. Com isso, há uma gradação progressiva da tensão que precede o ápice da intensidade dramática do texto.

A exclusão do diálogo “— Vou-me embora. // — Não, ainda não, espera um pouco... — disse ela recuando de costas até o canto — É cedo, meu bem, espera...” elimina certo fatalismo da primeira versão do conto, na qual os enfermeiros entram no quarto quando o homem estava prestes a sair. Com as modificações feitas, a ação torna-se mais crível.

O gesto de despedida com o olhar para a janela fica mais pungente com o deslocamento para o momento da partida já com a camisa de força. Vale o mesmo para a substituição da fala “— Você me traiu” pela interrogação “Por quê?”, que troca o sentimento de revolta por tranquilidade e tristeza, esta última marcada pelo acréscimo de “Estendeu tranquilamente as mãos. Tinha na fisionomia uma expressão de profunda tristeza”.

A janela. <i>O Estado de S. Paulo</i>, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3. Então, de repente, como se obedecessem a um só sinal, as mulheres desataram a falar. Três delas precipitaram-se pelo quarto dentro. — Que horror. Lalá, como é que você não morreu de medo? Com um louco fechada aqui dentro, só de pensar fico toda arrepiada, olha aí!... — E como é que você descobriu que ele tinha fugido? Como é que você descobriu isso? — Ela dava para trabalhar na polícia, não dava? Nunca eu ia desconfiar de uma coisa dessas, um homem daqueles, tão simpático, hein? — Se era. E com um jeito tão bom, não? Coitado, nem se zangou... A mulher pareceu então despertar do canto onde se encurralara. Contraíu os maxilares. E investiu de mãos cerradas:	A janela. In: <i>O jardim selvagem</i>. São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81. Como se obedecessem a um secreto sinal, as três mulheres precipitaram-se para dentro do quarto, rodeando a companheira que continuava colada à parede, fechando no peito a gola do <i>peignoir</i>. — Que horror! exclamou a mulher de lenço amarelo amarrado na cabeça. Como é que você não morreu de susto. Fechada com um louco aqui dentro? Só de pensar... — Mas até que ele tinha uma cara bem simpática, disse a loura de brincos. Era meio parecido com aquele artista de cinema, aquele meio velho, como é mesmo o nome dele? James... — Ah! não quero saber, Deus que me livre de topar com um louco, interrompeu-a a mulher de lenço. E como é que você descobriu que ele tinha fugido? Puxa vida, que você dava até para trabalhar na polícia. Isso prova que a gente devia ter um revólver no quarto.
--	---

— Chega, chega! Vão-se embora, me deixem agora em paz! — Mas Lá! Lá! a gente... — Chega! Eu já disse que chega! Saíam todas, vamos, você também, saia, saia!... Bateu a porta com estrondo. No corredor, prosseguiram ainda as vozes exaltadas, subindo e baixando como ondas que vinham estourar de encontro à porta. Depois, pouco a pouco, as vozes foram deslizando para a rua. Ela ergueu até o espelho os olhos cheios de lágrimas. Recuou diante da própria imagem. Apagou a luz. Em seguida, encolhida como se tivesse frio, sentou-se na poltrona. Entrelaçou as mãos. E ficou a olhar para a janela.	— Coitado, fiquei com tanta pena... E nem fiz nada, não foi? perguntou a loura voltando-se para a amiga. Podia ter abusado, não abusou. Palavra que fiquei com pena, ele lembrava muito aquele artista, nós vimos a fita juntas... Repentinamente a mulher pareceu despertar no canto onde se encurralara. Abarcou as três mulheres num olhar enfurecido. Empurrou-as para fora do quarto: — E chega, ouviram? Chega! Vão-se embora, me deixem em paz! — Mas que bruta! A gente estava só querendo... — Chega! gritou ela fechando os punhos. Saíam tôdas, vamos, você aí também, saia... Saia! Bateu a porta com estrondo. Por um momento prosseguiram ainda as vozes das mulheres falando exaltadas, ao mesmo tempo. Em seguida, num tropel, desandaram para a rua. Viu-se no espelho, desgrenhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E sentando-se na cadeira onde o homem estivera sentado, ficou a olhar para a janela.
--	--

Análise

A referência ao ator de cinema, que pode ser James Stewart (1908-1997), confere ao texto certo grau de realismo por meio de um índice cultural que faz com que o leitor reconheça que a ação ficcional é contemporânea ao seu tempo. O acréscimo de “Isso prova que a gente devia ter um revólver no quarto” e “Podia ter abusado, não abusou” sublinham a violência que poderia acontecer ou ter acontecido no episódio.

Observe-se que a expressão “os olhos cheios de lágrimas” também aparece na primeira versão do conto “Um chá bem forte e três xícaras”, o que demonstra que a escritora repetia fragmentos nos contos publicados em jornais.

Por fim, destaque-se: a) a substituição de “Entrelaçou as mãos” por “onde o homem estivera sentado”. O gesto de entrelaçar as mãos havia sido feito na narrativa, até então, somente pelo homem, o que demonstra que essa frase, no fim do texto, era um índice sutil de que a mulher agora ocupava o lugar dele. A alteração realizada na reescrita faz com que essa relação de similitude entre a mulher e o homem no desfecho fique mais evidente para o leitor, o que reduz a recalcitrância final (WRIGHT, 1989b) do conto; b) a reiteração do olhar como elemento primordial de várias situações dramáticas no interior da narrativa como, por exemplo, no caso do acréscimo dos trechos “lançou um olhar constrangido para a cama”; “O homem fixou na mulher o olhar desesperado”; “percorrendo com o olhar o teto do quarto. Deteve-se na janela”; e “Ele teve um último olhar para a janela. Depois voltou-se para a mulher”; e a modificação que produz o seguinte trecho no desfecho do conto: “Desviou depressa o olhar da própria imagem”.

5.2.6 “A janela” — de 1965 a 1970

“A janela” foi publicado em 1965 no livro *O jardim selvagem*. Em 1970, reescrito, passou a integrar o livro *Antes do baile verde*. Passemos à análise dos dois textos.

A janela. In: <i>O jardim selvagem</i> . São Paulo: Martins, 1965. p. 73-81.	A janela. In: <i>Antes do baile verde</i> . Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970. p. 77-84.
A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não notar-lhe o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela. — Havia ali uma roseira. Lentamente ela amarrou na cintura o cinto do <i>peignoir</i> de seda japonesa. Examinou mais atenta o homem alto e magro, um pouco arcado, de cabelos grisalhos com reflexos de prata. — Que roseira? — Uma roseira, disse êle num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, bem vermelhas... — Como é que o senhor sabe? — Meu filho morreu neste quarto. Ela sentou-se na beirada da cama. O sorriso foi-se desfazendo nos labios grossos, mal pintados. — Seu filho?! — Êste era o quarto dêle, disse o homem voltando para a mulher o olhar fatigado. Tinha olhos pàlidamente azuis e falava baixinho, como se receasse ser ouvido. Um olho era bem maior do que o outro. Exatamente onde está sua cama ficava a cama dêle. Ela descruzou as pernas e lançou um olhar constrangido para a cama coberta de almofadas coloridas. Sorriu sem vontade: — Imagine... isso faz muito tempo? — Não sei. Encarou-o. Estendeu-lhe o maço de cigarro: — Está servido? — Não fumo. — No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava, mas quando deixo, engordo que nem louca, lamentou fazendo um muxôxo. A gola do <i>peignoir</i> abriu-se no peito. Ela fechou a gola frouxamente, de maneira a que voltasse a abrir de nôvo. O senhor... você não quer se sentar? convidou indicando a pequena cadeira vermelha ao lado da mesa de toaile. Fique a vontade... Êle sentou-se encolhendo as longas pernas para não tocar nas da mulher. Entrelaçou as mãos. Vestia-se corretamente mas a roupa parecia larga demais para seu corpo. — Eu precisava rever essa janela. — Só a janela?... O homem fixou na mulher o olhar desesperado. — Meu filho morreu aqui. — Deve ter sido horrível, disse ela depois de um breve silêncio. Soprou, nostálgica, a brasa do cigarro.	A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não ter notado o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela. — Havia ali uma roseira. Lentamente ela amarrou na cintura o cinto do <i>peignoir</i> de seda japonesa. Examinou mais atenta o homem alto e magro, um pouco arcado, de cabelos grisalhos com reflexos de prata. — Que roseira? — Uma roseira, disse êle num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. ■ Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, vermelhas... — Como é que o senhor sabe? — Meu filho morreu neste quarto. Ela sentou-se na beirada da cama. O sorriso foi-se desfazendo nos lábios grossos, mal pintados. — Seu filho?! — Êste era o quarto dêle, disse o homem voltando para a mulher o olhar fatigado. Tinha olhos pàlidamente azuis e falava baixinho, como se receasse ser ouvido. Um olho era bem maior do que o outro. Exatamente onde está sua cama ficava a cama dêle. Ela descruzou as pernas e lançou um olhar constrangido para a cama coberta de almofadas coloridas. Sorriu sem vontade: — Imagine... isso faz muito tempo? — Não sei. Encarou-o. Estendeu-lhe o maço de cigarro: — Está servido? — Não fumo. — No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava, mas quando deixo, engordo que nem louca ■ lamentou fazendo um muxôxo. ■ A gola do <i>peignoir</i> abriu-se no peito. Ela fechou a gola frouxamente, de maneira a que voltasse a abrir de nôvo. ■ O senhor... você não quer se sentar? ■ convidou, indicando a pequena cadeira vermelha ao lado da mesa de toaile. ■ Fique à vontade, bem... Êle sentou-se ■ encolhendo as longas pernas para não tocar nas da mulher. Entrelaçou as mãos. Vestia-se corretamente ■ mas a roupa parecia larga demais para seu corpo. — Eu precisava rever essa janela. — Só a janela?... O homem fixou na mulher o olhar desesperado. — Meu filho morreu aqui.

Encarou o homem. E tentou uma risadinha: Sorte a minha de ter escolhido este quarto, só assim podia te conhecer...

— Era ele quem cuidava da roseira.

No cômodo ao lado alguém ligou uma vitrola. A música arrastou-se em rodopios largos. Era uma valsa. Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio de ombros. A gola do *peignoir* abriu-se ainda mais. Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços.

— Mas então? Você trabalha por perto? Me dê sua mão, deixa eu adivinhar o que você faz...

— Não trabalho, murmurou ele percorrendo com o olhar o teto do quarto. Deteve-se na janela. Não é estranho? Assim sem a roseira ela parece menor.

Esticando o braço nu, a mulher esmagou no cinzeiro a brasa do cigarro. Enfiou as mãos nos cabelos encaracolados, puxando-os para trás. Examinou o homem com uma expressão intrigada:

— Quando me mudei para cá não havia nenhuma roseira.

— Morreu exatamente um mês depois dêle.

— Pois quando cheguei aqui, nem mais o canteiro havia. Isso já faz três anos.

O homem tirou do bolso uma pequena caixa de injeção e ficou a rodá-la entre os dedos. Repuxou a boca numa contração de espanto e dor.

— Na véspera de morrer ele ainda me pediu que eu abrisse a janela, queria sentir o perfume... Enquanto pôde, debruçou-se nela. Depois, quando perdeu as forças, ficava olhando da cama. Um galho da roseira insistia em entrar pelo quarto adentro. Era um galho tão áspero, tão violento, que eu o afastava e ele vinha novamente cheio de espinhos e folhas... Nunca tive coragem de cortá-lo.

A mulher foi afundando na cama até recostar-se no ângulo do espaldar com a parede. Puxou uma almofada e nela apoiou o cotovelo. Apertou os olhos. E ficou mordiscando a unha do polegar. Falava agora em voz baixa, no mesmo tom abafado do visitante.

— Que é que você tem aí dentro?

— Nada, sussurrou ele abrindo a caixa que rodava entre os dedos. Ergueu a face pálida, perplexa: Está vazia.

Uma porta bateu com estrondo. A mulher teve um estremecimento.

— Sempre me assusto quando uma porta bate, desculpou-se. Fico nervosa à toa...

— Queria que me perdoasse, pediu ele num tom mais baixo ainda. Mas é que eu precisava ver essa janela.

— Fique à vontade, imagine...

— Era muito importante para mim voltar aqui.

— Já entendi, essas coisas eu entendo, pode deixar... Você é estrangeiro?

— Meu pai era dinamarquês.

— Dinamarquês, repetiu a mulher inexpressivamente. Inclinou-se para apanhar o cigarro. Logo que você entrou achei que devia ser estrangeiro. Posso saber seu nome?

— Deve ter sido horrível, disse ela depois de um breve silêncio. Soprou, nostálgica, a brasa do cigarro. Encarou o homem. E tentou uma risadinha: Sorte a minha de ter escolhido este quarto, só assim podia te conhecer... Sabe que você é o meu tipo?

— Era ele quem cuidava da roseira.

No cômodo ao lado alguém ligou uma vitrola. A música arrastou-se na surdina. Era um samba-canção. Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio de ombros. A gola do *peignoir* abriu-se até os bicos dos seios. Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços.

— Mas então? Você trabalha por perto? Me dê sua mão, deixa eu adivinhar o que você faz... Sei ler mão, uma vez disse para um cara, você vai ganhar na loteria! E não é que ele ganhou mesmo? Me dá a sua mão e eu já digo o que você faz, dá aqui, bem...

— Não trabalho, murmurou ele, percorrendo com o olhar o teto do quarto. Deteve-se na janela. Não é estranho? Assim sem a roseira ela parece menor.

Esticando o braço nu, a mulher esmagou no cinzeiro a brasa do cigarro. Enfiou as mãos nos cabelos encaracolados, puxando-os para trás. Examinou o homem intrigada:

— Quando me mudei para cá não tinha nenhuma roseira.

— Morreu exatamente um mês depois dêle.

— Pois, quando cheguei aqui, nem mais o canteiro achei. Isso já faz três anos. Sou de Rio Preto, já contei?

O homem tirou do bolso uma pequena caixa de injeção e ficou a rodá-la entre os dedos. Repuxou a boca numa contração.

— Na véspera de morrer ele ainda me pediu que eu abrisse a janela, queria sentir o perfume... Enquanto pôde, debruçou-se nela. Depois, quando perdeu as forças, ficava olhando da cama. Um galho da roseira insistia em entrar pelo quarto adentro. Era um galho tão áspero, tão violento, eu o afastava, mas ele vinha novamente cheio de espinhos e folhas... Nunca tive coragem de cortá-lo.

A mulher foi afundando na cama até recostar-se no ângulo do espaldar com a parede. Puxou uma almofada e nela apoiou o cotovelo. Apertou os olhos. E ficou mordiscando a unha do polegar. Falava agora em voz baixa, no mesmo tom abafado do visitante.

— Que é que você tem aí dentro? Injeção?

— Nada, sussurrou ele, abrindo a caixa. Ergueu a face perplexa:

Está vazia.

Uma porta bateu com estrondo. A mulher teve um estremecimento.

— Sempre me assusto quando uma porta bate, desculpou-se. Fico nervosa à toa...

— Queria que me perdoasse, pediu ele num tom mais baixo ainda. Mas é que eu precisava ver essa janela.

— Fique à vontade, imagine... o que é de gosto, presente da vida!

— Era muito importante para mim voltar aqui.

Ele baixou a cabeça. As veias da fronte dilataram-se, tortuosas. Assim de cabeça baixa parecia um velho.

— As casas deviam ter mais janelas.

Passos ressoaram pesadamente no cômodo vizinho. A música da vitrola foi interrompida, fazendo a agulha riscar o disco. A mulher encolheu as pernas. Cobriu com uma almofada os pés nus. Fechou no pescoço a gola do *peignoir*.

— A Brigitte é apaixonada por êsse disco, repete êle umas cem vezes por dia. Agora está mudando de lado. Quer que eu vá pedir para parar?

— Não se incomode, sussurrou êle estendendo a mão espalmada na direção da mulher. Recolheu depressa a mão quando a viu estremecer. Assustei-a?

— Que nada! É que sou mesmo assustadiça, ando nervosa, acho que é o calor, está hoje um calor, não está? Mas posso pedir para ela diminuir o som, vou num minuto...

— É aqui que está o botão para diminuir o som, disse êle apontando para o ouvido. Todos os botões estão em nós mesmos.

Recomeçou a música acompanhada por uma voz fanhosa de mulher, cantarolando meio distraída.

— O senhor sabe as horas?

— Não tenho relógio. Mas por que me chamou de senhor? êle quis saber, examinando-a com uma expressão afetuosa. Esboçou um sorriso: Esta era a hora em que nos reuníamos junto da lareira. Foi na casa do meu avô que eu vi a neve pela primeira vez. Cobria tudo, não se podia nem abrir a vidraça. Então ficávamos na sala, brincando perto da lareira. Havia um anão de roupa amarela e chapéu de guizos. Os dentes eram de ouro. Eu rolava com êle no tapete, fazendo-lhe cócegas só para ver seus dentes...

— Também tenho um dente de ouro, começou ela em meio de um risinho entrecortado. Só que é lá no fundo.

— Começa hoje a primavera. Você teria rosas lindíssimas.

A mulher ficou de joelhos na cama. Estava pálida. Os lábios trêmulos. Falava agora como êle, delicadamente:

— Olha, espere um pouco que vou buscar um refresco para nós, a Nanci fez uma delícia de refresco, quer?

Êle descruzou as mãos e ficou a olhar para os dedos longos, abertos num espanto. A voz rouca saiu molhada de lágrimas:

— Não seria preciso mais do que uma pequena janela no caixão. Poderia então respirar.

Ainda de joelhos, sem ruído, a mulher foi deslizando para o chão. Abriu a porta.

— Fique bonzinho, volto num instante...

Escurecia. A sombra arroxeadada do crepúsculo dava uma coloração de vinho velho à coberta vermelha da cama. O vento soprou mais forte fazendo farfalhar o saiote de papel de sêda da bonequinha vestida de bailarina, dependurada por um fio no espelho. Na vitrola, a agulha riscava obstinadamente o disco que chegara ao fim. O homem não se moveu na cadeira

— Já entendi, essas coisas eu entendo, pode deixar... Você é estrangeiro?

— Meu pai era dinamarquês.

— Dinamarquês repetiu a mulher inexpressivamente. Inclinou-se para apanhar o cigarro. Logo que você entrou, achei que devia ser estrangeiro. Posso saber seu nome?

Êle baixou a cabeça. As veias da fronte dilataram-se, tortuosas. Assim de cabeça baixa parecia um velho.

— As casas deviam ter mais janelas.

Passos ressoaram pesadamente no cômodo vizinho. A música da vitrola foi interrompida, fazendo a agulha riscar o disco. A mulher encolheu as pernas. Cobriu com uma almofada os pés nus. Fechou no pescoço a gola do *peignoir*.

— A Brigitte é apaixonada por êsse disco, repete êle umas cem vezes por dia. Agora está mudando de lado. Quer que eu vá pedir para ela parar?

— Não se incomode, sussurrou, estendendo a mão espalmada na direção da mulher. Recolheu depressa a mão quando a viu estremecer. Assustei-a?

— Que nada! É que sou mesmo assustadiça, ando nervosa, acho que é o calor, está hoje um calor, não está? Mas posso pedir para ela diminuir, vou num minuto...

— É aqui que está o botão para diminuir o som, disse êle, apontando para o ouvido. Todos os botões estão em nós mesmos.

Recomeçou a música acompanhada por uma voz de mulher, cantarolando meio distraída.

— O senhor sabe as horas? Marquei hora na Mirtes...

— Não tenho relógio. Mas por que me chamou de senhor? êle quis saber, examinando-a com uma expressão afetuosa. Esboçou um sorriso: Nos reuníamos junto da lareira. Foi na casa do meu avô que eu vi a neve pela primeira vez. Cobria tudo, não se podia nem abrir a vidraça. Então ficávamos na sala, brincando perto da lareira. Tinha um corcundinha de roupa amarela e chapéu de guizos. Os dentes eram de ouro. Eu rolava com êle no tapete, fazendo-lhe cócegas só para ver seus dentes...

— Também tenho um dente de ouro, começou ela em meio de um risinho entrecortado. Só que é lá no fundo. As vezes dói, o bandido.

— Começa hoje a primavera. Você teria rosas lindíssimas.

A mulher ficou de joelhos na cama. Estava pálida. Os lábios trêmulos. Falava agora como êle, delicadamente:

— Olha, espere um pouco que vou buscar um refresco para nós, tá? A Nanci fez uma delícia de refresco, uvaia com bastante açúcar, bem geladinho.

Êle descruzou as mãos e ficou a olhar para os dedos longos, abertos num espanto. A voz rouca saiu entrecortada:

— Não seria preciso mais do que uma pequena janela. Poderia então respirar. E quem sabe um galho de roseira...

vermelha, tão integrado na penumbra quanto os objetos do quarto.

— Demorei muito? perguntou a mulher entrando sorrateira. É que fui buscar as laranjas, o refrêscio tinha acabado, fiz outro, está na geladeira, acrescentou atropeladamente. Mantinha-se junto da porta, a mão torcendo o trinco. Vou acender a luz, está escuro demais...

— Não, por favor, está tão bom assim, pediu êle com doçura. Falava num tom quase inaudível: É nesta hora que começa o perfume, a gente sente melhor no escuro.

— Perfume de quê?

— De rosas. **Vem ali da janela.**

Ela encostou a cabeça na porta, os olhos muito abertos, a respiração curta. Vinha agora do corredor um ruído arrastado de passos. Vozes de homens e mulheres cruzaram-se precipitadas. Abriu-se a porta. Um enfermeiro entrou a passos largos, seguido por outro enfermeiro. Três mulheres de ar assombrado ficaram espiando do lado de fora. Alguém acendeu a luz.

O homem levantou-se e tapou os olhos com a mão. Aos poucos foi levantando a cabeça, os olhos ainda apertados. Pôde então encarar o enfermeiro que desdobrava uma camisa de fôrça. Estendeu tranqüilamente as mãos. Tinha na fisionomia uma expressão de profunda tristeza.

— É preciso?

O enfermeiro teve um sorriso contrafeito. Encolheu os ombros enquanto dobrava a camisa. E aproximou-se com brandura.

— Então vamos.

Êle teve um último olhar para a janela. Depois voltou-se para a mulher, descalça e encolhida num canto do quarto. Falou tão baixo que só ela pôde ouvi-lo.

— Por quê?...

O segundo enfermeiro tomou-lhe o braço e em silêncio o cortejo foi saindo para a rua.

Como se obedecessem a um secreto sinal, as três mulheres precipitaram-se para dentro do quarto, rodeando a companheira que continuava colada à parede, fechando no peito a gola do *peignoir*.

— Que horror! exclamou a mulher de lenço amarelo amarrado na cabeça. Como é que você não morreu de susto? Fechada com um louco aqui dentro? Só de pensar...

— Mas até que êle tinha uma cara bem simpática, disse a loura de brincos. Era meio parecido com aquele artista de cinema, aquele meio velho, como é mesmo o nome dêle? James...

— Ah! não quero saber, Deus que me livre de topar com um louco, interrompeu-a a mulher de lenço. E como é que você descobriu que êle tinha fugido? Puxa vida, que você dava até para trabalhar na polícia. Isso prova que a gente devia ter um revólver no quarto.

— Coitado, fiquei com tanta pena... E nem fiz nada, não foi? perguntou a loura voltando-se para a amiga. Podia ter abusado, não abusou. Palavra que

Ainda de joelhos, sem ruído, a mulher foi deslizando para o chão. Abriu a porta.

— Fique bonzinho, volto num instante, **tá?**

Escurecia. A sombra arroxeadada do crepúsculo dava uma coloração de vinho velho à coberta vermelha da cama. O vento soprou mais forte, fazendo farfalhar o saio de papel de sêda da bonequinha vestida de bailarina, dependurada por um fio no espelho. Na vitrola, a agulha riscava obstinadamente o disco que chegara ao fim. O homem não se moveu na cadeira vermelha, tão integrado na penumbra quanto os objetos do quarto.

— Demorei muito? perguntou a mulher, entrando sorrateira. É que fui buscar as laranjas, o refrêscio tinha acabado, fiz outro, está na geladeira, acrescentou atropeladamente. Mantinha-se junto da porta, a mão torcendo o trinco. Vou acender a luz, está escuro demais, **credo!**

— Não, por favor, está tão bom assim, pediu êle com doçura. Falava num tom quase inaudível: É nesta hora que começa o perfume, a gente sente melhor no escuro.

— Perfume de quê?

— De rosas.

Ela encostou a cabeça na porta, os olhos muito abertos, a respiração curta. Vinha agora do corredor um ruído arrastado de passos. Vozes de homens e mulheres cruzaram-se precipitadas. Abriu-se a porta. Um enfermeiro entrou a passos largos, seguido por outro enfermeiro. Três mulheres de ar assombrado ficaram espiando do lado de fora. Alguém acendeu a luz.

O homem levantou-se e tapou os olhos com a mão. Aos poucos foi levantando a cabeça, os olhos ainda apertados. Pôde então encarar o enfermeiro que desdobrava uma camisa de fôrça. Estendeu tranqüilamente as mãos. Tinha na fisionomia uma expressão de profunda tristeza.

— É preciso?

O enfermeiro teve um sorriso contrafeito. Encolheu os ombros enquanto dobrava a camisa. E aproximou-se com brandura.

— Então vamos.

Êle teve um último olhar para a janela. Depois voltou-se para a mulher, descalça e encolhida num canto do quarto. Falou tão baixo que só ela pôde ouvi-lo.

— Por quê?...

O segundo enfermeiro tomou-lhe o braço e em silêncio o cortejo foi saindo para a rua.

Como se obedecessem a um secreto sinal, as três mulheres precipitaram-se para dentro do quarto, rodeando a companheira que continuava colada à parede, fechando no peito a gola do *peignoir*.

— Que horror! exclamou a mulher de lenço amarelo amarrado na cabeça. Como é que você não morreu de susto? Fechada com um louco aqui dentro? Só de pensar **fico tôda arrepiada, olha aí!**

— Mas até que êle tinha uma cara bem simpática, disse a loura de brincos. Era meio parecido com

fiquei com pena, êle lembrava muito aquêlê artista, nós vimos a fita juntas...

Repentinamente a mulher pareceu despertar no canto onde se encurralara. Abarcou as três mulheres num olhar enfurecido. Empurrou-as para fora do quarto:

— E chega, ouviram? Chega! Vão-se embora, me deixem em paz!

— Mas que bruta! A gente estava só querendo...

— Chega! gritou ela fechando os punhos. Saiam tôdas, vamos, você aí também, saia... Saia!

Bateu a porta com estrondo. Por um momento prosseguiram ainda as vozes das mulheres falando exaltadas, ao mesmo tempo. Em seguida, num tropel, desandaram para a rua.

Viu-se no espelho, desgrenhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E sentando-se na cadeira onde o homem estivera sentado, ficou a olhar para a janela.

aquêlê artista de cinema, aquêlê meio velho, como é mesmo o nome dêle? James...

— Ah! não quero nem saber, Deus que me livre de topar com um louco interrompeu-a a mulher de lenço. E como é que você descobriu que êle tinha fugido? Puxa vida, que você dava até para trabalhar na polícia. Isso prova que a gente devia ter um revólver no quarto. Metralhadora, minha filha.

— Coitado, fiquei com tanta pena... E nem fêz nada, não foi? perguntou a loura, voltando-se para a amiga. Podia ter abusado, não abusou. Palavra que fiquei com pena, êle lembrava muito aquêlê artista, nós vimos a fita juntas, o nome começava com James...

Repentinamente a mulher pareceu despertar no canto onde se encurralara. Abarcou as três mulheres num olhar enfurecido. Empurrou-as para fora do quarto:

— E chega, ouviram? Chega! Vão-se embora, me deixem em paz!

— Mas que bruta! A gente estava só querendo...

— Chega! gritou ela fechando os punhos. Saiam tôdas, vamos, você aí também, saia... Saia!

Bateu a porta com estrondo. Por um momento prosseguiram ainda as vozes das mulheres falando exaltadas, ao mesmo tempo. Em seguida, num tropel, desandaram para a rua.

Viu-se no espelho, desgrenhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E sentando-se na cadeira onde o homem estivera sentado, ficou olhando a janela.

Análise

A nova reescrita do conto, que marca a sua passagem do livro *O jardim selvagem* para o livro *Antes do baile verde*, apresenta um número menor de alterações do que a reescrita anterior. Nota-se que parte significativa dos acréscimos realizados confere um registro mais informal a falas das personagens, como “Sabe que você é o meu tipo?”, “Às vezes dói, o bandido”, “tá?” (duas vezes), “credo!” e “Metralhadora, minha filha”. Além de cumprir essa função por meio dos termos “cara” e “dá aqui, bem”, o acréscimo de “Sei ler mão, uma vez disse para um cara, você vai ganhar na loteria! E não é que êle ganhou mesmo? Me dá a sua mão e eu já digo o que você faz, dá aqui, bem...” também complementa a fala da personagem, tornando-a mais persuasiva. A inclusão de “Marquei hora na Mirtes”, que possibilita a exclusão do trecho “Esta era a hora em que”, produz efeito parecido com o último acréscimo apontado: a frase confere mais funcionalidade à fala da protagonista, complementando-a, uma vez que uma justificativa é apresentada para a pergunta feita.

O acréscimo de “Sou de Rio Preto, já contei?” corresponde à inserção de um índice que confere mais realismo ao texto porque a aponta a cidade de origem da protagonista. Se o espaço do bordel é construído de modo sutil e sem maiores especificações, o nome de um

município brasileiro é mais facilmente reconhecido como um elemento da realidade pelo leitor. Note-se, ainda, que essa referência é construída de acordo com o registro que é enfatizado na reescrita: em vez de apresentar o nome completo da cidade (São José do Rio Preto), a contista optou por utilizar a forma reduzida de seu nome, que as pessoas usam em situações informais.

A exclusão de “no caixão” torna a fala do homem mais alusiva, o que aumenta a carga de sugestão do texto e atenua o absurdo da imagem que, para a mulher, poderia ser mais um sinal de loucura. A inclusão de “E quem sabe um galho de roseira...” completa a imagem com um elemento importante da memória afetiva do pai, que remete ao filho em vida.

5.2.7 De “O baile” (1959) a “Antes do baile verde” (1965)

Lygia Fagundes Telles publicou “O baile” no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1959. Revisto e reescrito, o conto foi, depois, publicado no livro *O jardim selvagem* em 1965. Vejamos, então, a análise comparativa das duas versões da narrativa.

O baile. <i>O Estado de S. Paulo</i> , 16 maio de 1959, Suplemento Literário, p. 3.	Antes do baile verde. In: <i>O jardim selvagem</i> . São Paulo: Martins, 1965. p. 83-95.
Ela desdobrou sobre os joelhos o saíote verde. Puxou mais para perto a mesinha do abajur. O abajur tombou. Ergueu-o com um gesto frenético. — Quanto mais pressa a gente tem... — Voltou-se para a empregada que a observava da porta. — Não vai me ajudar, sua bruxa? Olha aí, falta grudar tudo isto ainda — acrescentou, apontando para o pires cheio até a borda de lantejoulas verdes. A preta foi-se aproximando. Vestia um quimono de seda brilhante e trazia, espetado na carapinha, um crisantemo amarelo. Sentou-se ao lado da moça. — Mas já são quase onze horas, Tatisa! — E daí? — Daí, daí... Daí é que o Roque já deve estar na esquina, ora! E é briga na certa toda vez que me atraso. — Ajeitou o crisantemo que ia resvalando para o pescoço. — Mas por que você inventou de pregar isso tudo? Não era para ter só no corpete? — Era, mas sobrou este pires, achei que dava tempo para pregar mais algumas, e agora não posso deixar pela metade, entende? Mas estou pronta, até pintada já estou, olha aí, que tal? A empregada encarou-a com certa relutância. Depois, aos poucos o rosto redondo e negro foi se abrindo num largo sorriso. — Você está <i>engravad</i>, Tatisa... Parece uma toucerinha de capim verde, verde. Mas o que quer dizer essa fantasia? — Não quer dizer nada, besteira, tudo invenção minha — disse a moça, mergulhando o dedo no pote	O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo flutuar a túnica encharcada de suor. — Êle gostou de você, disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. O cumprimento foi na sua direção, viu que chique? A preta deu uma risadinha. — Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião... E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. A jovem puxou-a pelo braço. Arrastou-a para junto da mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado ali e despejado a êsmo todas as gavetas e caixas. — Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha a paciência mas você vai me ajudar um pouquinho. — Mas você ainda não acabou? — Acabei nada. Falta pregar tudo isto ainda, gemeu a jovem apontando para um pires cheio de lantejoulas verdes. Usava biquíni e meias rendadas também verdes. Sentou-se na cama e abriu sobre os joelhos o saíote verde. Fui inventar uma pierrete difícilima!

de cola. Pousou-o no pires. Em seguida, com pequenos movimentos circulares, foi grudando as lantejoulas no saiote.

A preta fechou o sorriso. Inclinou-se sobre o saiote. Franziu a testa.

— Estou sem óculos...

Não faz mal, vá grudando de qualquer jeito, lá na confusão do baile ninguém vai notar — disse ela passando o dorso da mão na fronte. — E este calor miserável, tenho a impressão de que vou me derreter. Você não sente?

A empregada encolheu os ombros. Lançou-lhe um olhar furtivo.

— Estive lá agora, viu?

Houve um breve silêncio.

— E então?

A preta mergulhou o dedo no pote de cola. Baixou o tom de voz.

— Ele está morrendo.

Novo silêncio. A moça ergueu a cabeça e respirou de boca aberta. Dilatou as narinas nas quais porejava o suor.

— Parece que estou num forno. Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

— Mas você já vai quase nua — disse a empregada. E colheu com o dedo enlambado de cola, duas lantejoulas que rolaram pelo seu regaço. — Eu ia com a minha de pierrete mas o Roque prefere esta, as fantasias que ele mais gosta são de havaiana e japonesa. No ano passado, você lembra? Ganhei um prêmio com minha havaiana...

A moça empertigou-se. E apertou os olhos que se reduziram a dois riscos profundos e verdes.

— Por que você diz isso?

— Isso o que?

— Que ele está morrendo...

A preta fez um muxoxo.

— Porque está mesmo, ora! Conheço bem, já vi muita gente morrer, Tatisa. A gente acaba sabendo.

— Mas você já se enganou uma vez, ele vai morrer, Tatisa, ele vai morrer! E no dia seguinte ele já pedia a cadeira de rodas, radiante...

— Radiante, não é? Pois sim... — Fez uma pausa. Mudou o tom de voz: — E depois, eu não disse aquela vez que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi isso que eu disse. Mas hoje é diferente. Espiei da porta, nem preciso entrar para ver que ele não passa desta noite.

Calaram-se. A moça acendeu um cigarro.

— Minha pintura não está escorrendo? Veja se o verde dos olhos não está escorrendo...

— Não, está tudo direitinho. O que vai desgrudar no baile são essas lantejoulas, não sei porque inventar uma coisa dessas na última hora, o Roque já deve estar na esquina, e eu aqui!

A moça baixou para o saiote o olhar embaçado. Contraíu os maxilares.

— No fundo, você quer que eu fique chorando, que cubra a cabeça com cinza e fique sentada no degrau da

A preta aproximou-se mais, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da môça.

— Só posso ficar um pouquinho, o Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma verdadeira fúria quando me atraso. A gente vai ver os ranchos...

— Tem tempo, atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam no rosto. E levantou o abajur que tombou na mesinha. Não sei como fui me atrasar dêsse jeito.

— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa? advertiu a mulher enfiando o dedo no pote de cola. Pousou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saiote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoulas que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Colocou-a no saiote, fixando-a com pequenos movimentos circulares. Tudo, menos perder o desfile!

— E quem está dizendo que você vai perder?

— Mas se tiver que pregar lantejoulas no saiote inteiro...

— Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte!... Que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hem? Que tal?...

A mulher sorriu embevecida.

— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachôfra, tão engraçada... Não gosto muito de dessa unha verde, ficou esquisito.

A jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

— Mas as unhas verdes é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes. Mas não fique agora me olhando, vamos, não pare, pode falar mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu.

— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.

— Não faz mal, disse a jovem limpando no lençol o excesso de cola que lhe escorrera pelo dedo. Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro, no meio da confusão, ninguém vai reparar. O que está me endoidando é este calor. Não agüento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!

Desajeitadamente a mulher tentou prender o crisântemo que lhe resvalara para o pescoço. Franziu a testa. E falou em voz baixa:

— Estive lá,

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua a toda velocidade, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: "A coroa do rei não é de ouro nem de prata"...

— Parece que estou num forno, disse a jovem dilatando as narinas nas quais porejava o suor. Atirou a cabeça para trás. Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

porta, chorando... Não é isso que você quer? Não é isso?

— Não quero nada, Tatisa, ele é seu pai, não é meu, você faz o que bem entender, ora! Mas que ele está morrendo, está.

Levantando-se abruptamente, a moça foi até a janela e escancarou as venezianas. Atirou longe o cigarro. E voltando-se para o espelho, pôs-se a alisar o corpete de cetim verde, colado ao corpo.

— Estou transpirando como um cavalo. Não sei porque me pinteí tão cedo, fui me afobar por nada — disse apanhando a esponja de pó. Suas unhas verdes eram como pequeninas folhas recurvas e duras, cravadas no arminho branco. — Meu pescoço está todo molhado, olha aí...

A empregada arregaçou a manga do quimono que roçara pelo pires. Suspirou.

— E eu estou é com sede. Só espero que não chova justo, justo na passagem dos carros. Todo ano é a mesma coisa, no terceiro dia, tem que chover, é aquela correria, estraga tudo.

— Mas você já se enganou uma vez — disse ela baixando a voz. Atirou longe a esponja. — Você não viu direito, ele não pode estar morrendo, Leocádia, não pode! Por que hoje, justamente hoje... — Aproximou-se da empregada, inclinou-se para ela, os olhos apertados, a voz espremida: — Está pior nada. Também estive de tardinha lá no quarto, e ele me reconheceu, ficou me olhando, tenho certeza de que me reconheceu, você está bem, papai? perguntei e ele piscou uma porção de vezes, que sim, que sim... Quer alguma coisa? perguntei e ele então me olhou e... — Ela fez uma pausa. Sentou-se e pensativamente foi afundando o dedo no pote. — Acho que nessa hora ele sentiu alguma dor porque... Bem, pode não ser nada, a lagrima escorreu justamente daquele lado paralisado, ele não pode chorar daquele lado, não é mesmo?

— Acho que não — disse a preta, titubeante. — E ele já estava com aquela tal de sororoca?

— Que sororoca?

— É um catarro que não vai nem vem. Antes de abrir a porta eu já ouvi o barulhinho, é difícil de explicar, só mesmo a gente ouvindo...

Houve um silêncio demorado. Na rua, alguém passou cantando aos gritos, marcando o compasso com um batido de latas. A fisionomia da preta iluminou-se. E escureceu em seguida.

— E o Roque lá na esquina, meu Deus! Ele vai ficar furioso, Tatisa! Ele vai ficar furioso! — gemeu, colando as lantejoulas meio cegamente, ao acaso.

— Já estamos no fim — disse a moça enxugando a fronte no tule do saiote. E no mesmo tom surdo, velado: — Aquele médico miserável. Tudo culpa daquele miserável. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso, não posso! E ele teimando, tinha que mandá-lo para cá, para ficar comigo, para morrer aqui! Mas era preciso mesmo morrer aqui? Me diga agora se era preciso, me diga! Pois ele não estava tão bem lá no hospital?

— Mais leve do que isso? Você vai quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana mas só porque fico com a perna de fora o Raimundo implica. Imagine você então...

Tatisa colheu na ponta da unha uma lantejoulas que se enredara na malha da sua meia. Depositou-a na pequena constelação de lantejoulas que ia armando na barra do saiote. E ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos em redor sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi muita gente morrer, a gente fica sabendo. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia um copo de leite, radiante...

— Radiante? repetiu a empregada. Fechou num muxôxo amuado os lábios pintados de um vermelho violeta. Pois sim... Além do mais, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisava entrar para ver que ele está morrendo.

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo!

— Aquilo não é sono, Tatisa. É outra coisa.

Afastando abruptamente o saiote aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa de toalete, pegou a garrafa de uísque e procurou um cálice em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou seu fundo cheio de pó de arroz, serviu-se e bebeu em goles largos, apertando ferozmente os maxilares. Dirigiu-se à preta:

— Quer?

— Tomei cerveja, quando misturo, fico com ânsia.

A jovem encheu novamente o cálice e colocou-o na mesinha. Voltou a sentar-se.

— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não está borrando... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.

— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também, não sei por que essa invenção dêsse saiote bordado, as lantejoulas vão-se despregar todas naquele aperto. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...

— Mas ele não pode esperar um pouco? Não pode?

A mulher não respondeu. Ouvia com uma expressão deliciada a música de um bloco carnavalesco que passava, longínquo. Cantarolou em falsete: *Acabou chorando... acabou chorando...* Sorriu.

— No outro carnaval entrei num bloco de “sujos” e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.

— Decerto eles não tinham mais cama, tem doentes demais chegando a eles, não podem ficar a vida inteira com um que nem sara nem morre. Vá vê que foi isso, hospital de graça, é assim mesmo... — Fez uma pausa. — E depois, deve ser triste isso de morrer sozinho, viu? Deve ser triste, sim.

— Mas por que tem que ser hoje, Leocádia? Há meses que venho pensando nesse baile, por que tem que ser justamente hoje, por que?!

A preta afundou o dedo na cola:

— Eu é que sei? — Fez um muxoxo. — Só sei que sou capaz de beber umas dez cervejas de uma só vez, não agüento mais de sede.

Calaram-se. Agora as duas trabalhavam mais rapidamente ainda, as mãos indo e vindo do pote ao pires, e do pires ao tecido que ia se cobrindo de pequenos montículos desordenados e brilhantes como estrelas verdes.

— E tinha que ser hoje — sussurrou a moça.

— Se os carros já tiverem passado, o Roque me mata, já deve ser quase... — e a mulher calou-se, o dedo cheio de lantejoulas espetado no ar. Arregalou os olhos. — Você não ouviu?

A moça demorou para responder.

— O que?

— Não sei, mas me representou ouvir um gemido...

Ela baixou o olhar fugidio.

— Foi na rua.

Inclinaram novamente as cabeças que se uniram, irmanadas, como numa conspiração sob a luz amarela do abajur.

— Escuta, Leocádia, se você pudesse ficar hoje... — começou ela num tom manso. E antes de ser interrompida, prosseguiu mais depressa, elevando a voz: — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, e também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que estão novos! Você sairia amanhã, sairia todos os dias, mas fica hoje, pelo amor de Deus fica hoje!

A mulher levantou-se. E foi recuando de costas até a porta. Teve um sorriso triunfante:

— Custou, Tatisa, custou! Desde o começo eu já estava esperando você me pedir isso. Mas não, minha santa, hoje não! — repetiu, sacudindo violentamente a cabeça. O crisantemo desabou para o pescoço. Prendeu-o com um grampo que abriu entre os dentes: — Por nada deste mundo quero perder o desfile, não, não, hoje não! Faço sempre sua vontade, você me enrola e acabo fazendo sempre sua vontade, mas hoje não! Hoje não fico não, Tatisa. Hoje, não!

A moça apanhou um trapo e pôz-se a limpar vagarosamente o dedo.

— Eu podia ainda te dar aquele casaco azul, está largo demais para mim e você gostou tanto dele...

— Não adianta, Tatisa, não adianta! E a preta fungou furiosamente. — Nem que fôsse para ficar com meu pai, ouviu isso? Nem que fôsse para ficar com ele.

Erguendo-se de um salto, a moça sacudiu o saiote. Vestiu-o:

— E eu de gripe na cama, lembra? Neste quero me esbaldar.

— E o seu pai?

A jovem limpou lentamente no lençol as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. E franzindo a boca num ricto enervado voltou a afundar o dedo no pote.

— Decerto você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer! Quer que eu pegue no têrço e me enrolo nêlo, não é isso o que você está querendo? insistiu elevando a voz. Ficou a olhar para a ponta do dedo coberto de lantejoulas que formavam um dedal cintilante. Que é que eu posso fazer? Hem? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Você faz o que bem entender, ora.

— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!

— Pois está mesmo...

— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.

— Então não está.

Levantou-se e foi até a janela. Lançou um olhar sombrio ao céu claro de estrelas. Na calçada, um grupo de meninos brincava com bisnagas em forma de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar, em meio de risadas, um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. "Lindura!" gritou o moleque maior correndo atrás do homem.

Assistia à cena com um olhar gelado. Saiu da janela e puxou com força as meias rendadas, prêsas aos elásticos do biquini.

— Estou transpirando como um cavalo. Juro que se não tivesse me pintado, metia-me agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.

— Estou é com uma sede pavorosa, queixou-se a empregada arregaçando as mangas do quimono. Suspirou: Ah, uma cerveja bem geladinha! No ano passado o Raimundo ficou de porre de cerveja, fui sôzinha no desfile. Passou um carro que foi o mais bonito que vi na vida, representava um mar, você precisava ver aquelas sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha polvo, tinha tudo! Lá em cima, dentro de uma concha que abria e fechava, a rainha do mar coberta de jóias...

— Você já se enganou uma vez, atalhou a jovem sentando-se na cama. Passou afetuosamente o braço em torno do ombro da mulher: Ele não pode estar morrendo, não pode! Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado... E hoje cedo ele até me reconheceu, está ouvindo? Ficou me olhando, me olhando e até sorriu... "Você está bem, papai?" eu perguntei e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.

— Ele se fez de forte, coitado.

— De forte, como?

— E chega! Ainda falta um pedaço, mas lá na confusão ninguém vai notar. E não precisar ficar aí com essa cara, vamos, sua bruxa, venha aqui me abotoar, anda!

A empregada aproximou-se relutante. Franziu a testa, tateando os dedos por entre o tule, a procura dos colchetes.

— Não enxergo nada sem os olhos.

Voltada para o espelho, a moça ajeitava na fronte os anéis de cabelos verdes e que se enroscavam uns nos outros como um bolo de cobrinhas. Cravou na mulher o olhar brilhante:

— Você estava sem olhos quando entrou lá, não estava? Então não viu nada, ele estava melhor e você nem pôde vê-lo, era um simples resfriado, sua tonta, sororoca coisa nenhuma, era um resfriado a-toa!

— É, um resfriado... — repetiu a mulher como um eco. Foi indo rápida em direção a porta.

— Leocádia, espera! — chamou a moça. Perfumou-se, largo sobre a mesa o vidro destapado, apanhou a esponja, meteu-a na bolsa e estendeu a mão.

— Vamos descer juntas, estou pronta.

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim...

Quando chegaram ao topo da escada, lançaram ao mesmo tempo um demorado olhar à última porta no fundo do corredor. A porta estava fechada. Imóveis e curvas, as duas mulheres pareciam ter sido petrificadas em plena fuga. No silêncio profundo da casa, foi crescendo aos poucos, implacável e poderosamente, o tique-taque do relógio da sala.

Foi a empregada quem primeiro se moveu.

— Será que ele dormiu? — perguntou num sôpro.

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam agora pelas temporas da moça, um suor denso e esverdeado como o sumo de uma casca de limão. E eis que mansamente, bem mansamente a preta desprende-se e foi descendo a escada. Andava sem ruído, como se calçasse sapatos de lã. Abriu a porta da rua.

— Leocádia! — chamou a moça num sobressalto. Continha-se para não gritar. — Leocádia, espera aí, vou junto...

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, ainda rolavam pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção em que ela seguira, como se quisessem alcançá-la.

— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.

— Ih, como é difícil falar com gente cretina, gemeu a jovem atirando no chão as roupas que estavam amarfanhadas na cama. Apanhou uma calça comprida e revolveu-lhe os bolsos. Você pegou meu cigarro?

— Tenho minha marca, não preciso dos seus.

— Escuta, Lu, escuta, começou ela com suavidade, ajeitando a flor de papel na carapinha da mulher. Eu não estou inventando, tenho certeza que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora deve ter sentido alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado... Nunca vi ele chorar daquele lado, não é esquisito? Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...

— Ele estava se despedindo.

— Pare de bancar o corvo, Lu! Sua chata. Até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?

— Você mesmo pergunta e não quer que eu responda, resmungou a outra abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. Não vou mentir, Tatisa.

A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Ficou ainda olhando em redor, os cabelos verdes roçando o chão. Levantou-se. E devagarinho foi-se ajoelhando diante da preta. Apanhou o pote de cola:

— E se você desse um pulo lá só pra ver?

A preta torceu a boca, exasperada:

— Afinal, você quer que eu acabe isto ou não? Tenho que ir embora, Tatisa, o Raimundo tem ódio de esperar, ele ainda é capaz de me bater de raiva!

A jovem levantou-se e começou a andar de um lado para outro como um bicho na jaula. Chutou um sapato que encontrou no caminho.

— Aquêlê médico miserável. Tudo culpa daquele miserável. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso, não posso! Você podia me ajudar se fosse boazinha mas é uma egoísta que não quer saber de nada. Sua egoísta!

— Mas ele não é meu pai, Tatisa. Não tenho nada com isso, até que tenho ajudado muito sim senhora, todos esses meses quem é que tem aguentado o baque? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje, não! Até que já estou fazendo muito aqui plantada quando já devia estar na rua.

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se distraidamente no espelho oval do lado interno da porta. Beliscou a cintura nua. E resvalou as mãos em concha até os quadris:

— Engordei, Lu.

— Você, gorda?! Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem em que pegar. Ou tem?...

Ela deu uma risadinha. Os olhos animaram-se novamente:

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que a meia-noite ele vem me buscar, fêz para ele um pierrô verde...

— Também já me fantasiei de pierrô. Mas já faz tempo.

— Vem me buscar num Tufão, viu que chique?

— Que é isso?

— É um carro do último tipo. Vermelho. Mas vá pregando e não fique aí parada, depressa, você não vê que... E a jovem calou-se passando a mão no pescoço. Atirou a cabeça para trás. Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital? Estava tão bem no hospital...

— Hospital de graça é assim mesmo. Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, têm muita falta de cama.

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?...

A preta sacudiu o saiote a uma certa distância e examinou-o apertando um pouco os olhos. Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.

— Falta só um pedaço.

— Um dia mais...

— Venha me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai num instante!

Agora as duas trabalhavam num ritmo desesperado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, aberto e curvo como uma asa verde, pesada de lantejoulas.

— Hoje o Raimundo me mata, começou a mulher pregando as lantejoulas meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa. E ficou com ela parada no ar: Você não ouviu?

A jovem demorou para responder.

— O quê?

— Parece que ouvi um gemido...

Ela esquivou o olhar.

— Foi na rua.

Inclinaram novamente as cabeças que se uniram como numa conspiração, irmanadas sob a luz amarela do abajur.

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje, começou ela num tom manso. E apressou-se antes de ser interrompida, levantando a voz: Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que estão novos! Você sairia amanhã, sairia todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!

A empregada empertigou-se, triunfante.

— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando você me pedir isso. Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não! repetiu sacudindo enérgicamente a cabeça. O crisântemo caiu. Prende-o com um grampo que abriu entre os dentes. Você pode me dar seu guarda-roupa inteiro que hoje eu não fico. Perder esse desfile? Já fiz muito, rematou ela estendendo o saiote. Pronto, pode vestir. Não ficou muito bem feito mas hoje ninguém vai reparar.

— Eu podia te dar ainda aquele casaco azul, você gosta tanto dele, murmurou a moça limpando vagarosamente os dedos no lençol.

— Nem que fôsse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Hoje não, repetiu a mulher por entre os dentes.

Levantando-se de um salto, a jovem sacudiu o saíote. Vestiu-o:

— Já sei, sua chata, já sei! Vamos, venha aqui depressa me abotoar, não precisa ficar aí com essa cara. Chata...

A empregada aproximou-se relutante. Tateou os dedos por entre o tule;

— Não encontro os colchêtes...

A jovem examinou a própria imagem no espelho como se inspecionasse uma inimiga. Olhou para a mulher:

— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, ele estava dormindo...

A mulher franziu a testa. E respirou ansiosamente. Achara os colchêtes. Teve uma expressão ambígua:

— Pode ser que me enganasse mesmo...

— Claro que se enganou. Ele estava dormindo, Lu.

— É, então estava dormindo, repetiu a mulher como um débil eco. Foi recuando até a porta. Bem, Tatisa, então já vou...

— Espera! Chamou a môça perfumando-se rapidamente. Passou o arminho de pó no pescoço, nos braços. Atirou-o ao lado do vidro destapado. Retocou os lábios. Vamos descer juntas, já estou pronta.

— Tenho que ir, Tatisa!

— Espera! Já disse que estou pronta, suplicou ela. Continha-se para falar em voz baixa. Vou só pegar a carteira...

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim!

No tampo da escada, lançaram ao mesmo tempo um olhar demorado à porta. Estava fechada. As mulheres ficaram imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga. O tique-taque do relógio da sala foi subindo poderoso em meio da penumbra.

Foi a empregada quem primeiro se moveu. A voz saiu num sopro:

— Quer ir dar uma olhada, Tatisa?

— Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da môça, um suor denso como o sumo de uma casca de limão. Lá de fora veio o som de uma buzina. Mas estava longe demais. O som do relógio foi subindo decisivo. Mansamente a preta desprendeceu-se da mão da jovem que a segurava. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.

— Lu! Lu! Chamou a outra, num sobressalto. Continha-se para não gritar. Espera aí, vou indo...

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção em que seguira, como se quisessem alcançá-la.

Análise

O longo acréscimo no início do conto torna mais claro para o leitor que a ação transcorre durante o Carnaval. No texto original, essa informação é apreensível pela fantasia com lantejoulas, os termos “baile”, “pierrete” e “desfile”. Na versão reescrita, vários signos carnavalescos são inseridos, o que reitera e intensifica o contraste entre a alegria da festividade e o ambiente tenso da casa da protagonista, que decorre da iminente morte do pai. Tendo em vista que essa oposição é demarcada também pelo espaço, o acréscimo dos parágrafos que passam a compor a abertura do conto também já indica que o ambiente externo é marcado pela alegria da festa e isso modifica a interação entre a jovem e a empregada no começo da narrativa. No texto original, a relação entre elas é conflituosa desde o início, o que pode ser exemplificado pelo fato de que Tatiana chama a empregada de “bruxa” logo no segundo parágrafo; no texto reescrito, isso só ocorrerá mais adiante. Esse contraste entre o espaço externo e o interno também é sugerido pela descrição de que o quarto está desorganizado, o que pode ser lido como um índice sutil da desordem da vida da protagonista.

Verifica-se que todas as referências a momentos de silêncio (“Houve um breve silencio”, “Novo silencio”, “Houve um silencio demorado”, “No silencio profundo da casa”) e as duas ocorrências de “Calaram-se” são suprimidas no texto reescrito. Além disso, a nova versão do texto também é marcada pela inserção de vários elementos do espaço externo marcados por algum tipo de emissão sonora que entrecorta episódios dramáticos vivenciados no interior da casa, procedimento que ocorre apenas uma vez no texto original. Um desses acréscimos, inclusive, substitui o silêncio registrado após a empregada dizer “— Ele está morrendo”. Com essas alterações, o texto reescrito confere mais importância aos motivos carnavalescos, intensifica o já mencionado contraste entre a alegria do espaço externo e o ambiente de tensão da casa, trocando o silêncio pela manifestação constante dos sons do exterior. Esse procedimento é reiterado num trecho próximo ao desfecho do conto, no qual o aumento do som do relógio passa a contrastar com o som distante de uma buzina, e não mais com o “silêncio profundo da casa”.

No texto original, o narrador nunca menciona o nome da empregada, mas o leitor toma conhecimento dele por meio das falas de Tatiana. No texto reescrito, o narrador também não menciona o nome da empregada e o leitor passa a saber somente do apelido da personagem que advém de uma redução do seu nome (que passa a ser outro no texto publicado em livro). Com isso, o poder da patroa, em sua relação hierárquica com a sua empregada, é reiterado sutilmente no tecido discursivo do conto, uma vez que o leitor já não toma conhecimento de um dado importante da identidade da personagem.

No tocante ao cromatismo, procedimento importante neste texto, note-se alguns acréscimos, substituições e supressões de elementos verdes no conto. No caso dos acréscimos, tome-se como exemplo o biquini, as meias verdes, a informação de que o namorado da protagonista fez uma fantasia de pierrô verde e a seguinte fala dela: “É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes”. As substituições diretas também preservam a cor verde dos elementos, como a troca de “capim verde” por “alcachofra” e “estrelas verdes” por “asa verde”. Verifica-se que a supressão de alguns elementos verdes é compensada pelo acréscimo de outros, como acontece no caso da referência às unhas verdes removida juntamente com o trecho “Suas unhas verdes eram como pequeninas folhas recurvas e duras”, que reaparece no comentário da empregada “Não gosto muito é dessa unha verde, ficou esquisito” e na resposta de Tatisa “— Mas as unhas verdes é que dão a nota, sua tonta”. Observa-se o mesmo procedimento na eliminação da referência ao cabelo verde na frase “os anéis de cabelos verdes e que se enroscavam uns nos outros como um bolo de cobrinhas”, que é compensada pelo acréscimo de “os cabelos verdes roçando o chão”. As referências ao corpete de cetim verde são removidas, mas, por efeito de sugestão, não se trata necessariamente da eliminação de um elemento verde do texto, haja vista que a cor verde da fantasia é reiterada ao longo do conto. A única supressão de um elemento verde que não é compensada pela inserção de outro ocorre com a eliminação da frase “E apertou os olhos que se reduziram a dois riscos profundos e verdes”. Portanto, caracterizadas pela predominância de substituições com a permanência da cor, compensações de referências e acréscimos, as alterações realizadas no texto destacam a importância da cor verde na estrutura temática do conto⁵⁰, enfatizada inclusive pelo acréscimo da cor no título do texto reescrito.

Há uma mudança significativa no trabalho de reescrita no trecho que precede a pergunta de Tatisa à empregada para confirmar se ela acha mesmo que o pai está morrendo. Ao trocar a apresentação das preferências do parceiro da empregada ante as fantasias que ela usa no carnaval pela sua desistência de usar a fantasia de havaiana devido à implicância dele, o texto enfatiza a caracterização da relação de submissão da empregada ao parceiro, que é sempre marcada pela possibilidade de violência. Ao remover a exposição da lembrança da

⁵⁰ Vera Maria Tietzmann Silva (1984) aponta o caráter antitético da cor verde neste conto: “A antítese que se estabelece entre o velho agonizante e os índices de alegria que marcam o ambiente carnavalesco permite-nos investir de outra dimensão a cor verde que tão insistentemente perpassa todo o texto. Essa cor, característica do estilo da autora, reveste-se de valores antitéticos. A fantasia toda verde da moça, conotativa de juventude, frescor, esperança, passa a lembrar também perfídia e putrefação, abandono e morte, quando, no parágrafo final do conto, algumas lantejoulas desgarradas caem no chão, desprendendo-se do saiote da moça que foge apressada” (SILVA, 1984, p. 107).

empregada de sua fantasia do carnaval anterior e inserir pequenos gestos de Tatisa, como “E ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos em redor sem fixar-se em nenhum”, a nova versão do conto substituiu uma situação dramaticamente intermédia por um conjunto de pequenas ações da protagonista que indicam o seu estado emocional. Nesse procedimento, destaque-se também as substituições que transformam uma ação da empregada (colher lantejoula) numa ação da protagonista. Na interação com os acréscimos desse trecho, essa ação, completamente secundária no texto original, tem a sua importância aumentada, uma vez que ela passa a integrar a referida sequência de gestos que adensam a psicologia de Tatisa. Essas modificações, portanto, demonstram como a versão reescrita privilegia a eliminação de elementos acessórios e, também, como reorganiza alguns deles, conferindo-lhes mais importância na narrativa.

O texto reescrito passa por um aprimoramento estilístico que compreende a seleção, a combinação, a modificação e o deslocamento de elementos do texto original. Por exemplo, o trecho “Puxou mais para perto a mesinha do abajur. O abajur tombou. Ergueu-o com um gesto frenético” passa a ter a forma condensada “E levantou o abajur que tombou na mesinha”. Esse novo trecho é construído a partir da seleção de itens (“mesinha”, “o abajur tombou”, “ergueu-o”) de cada um dos três períodos que formavam o encadeamento das ações sob a forma de enumeração, que são combinados num só período com algum tipo de modificação (ex: o verbo “erguer” é substituído por “levantar”; o pronome relativo “que” é acrescido). Por fim, essa frase refeita é deslocada para outro ponto da narrativa, deixando de ser um dos elementos apresentados no início do texto. Note-se que, além de gerar uma redução, esse novo trecho elimina a repetição da palavra “abajur”, que encerra o primeiro período e reaparece no seguinte logo após o artigo definido. Trata-se, portanto, de um ajuste que aprimora estilística e esteticamente o material do texto anterior.

Ainda com relação aos aspectos estilísticos empregados no processo de reescrita, destaque-se a oscilação que marca as substituições de formas nominais dos verbos e locuções verbais. Por exemplo, a troca de “mergulhando” por “enfiando” no segmento “mergulhando o dedo no pote de cola” confere um caráter mais coloquial ao texto devido à escolha lexical realizada. No entanto, o efeito oposto é produzido pela substituição de “foi grudando” por “colocou-a”. Também sobre a substituição de formas nominais do verbo, sublinhe-se a alteração feita no trecho “— Minha pintura não está escorrendo? Veja se o verde dos olhos não está escorrendo...”, em que a primeira e a segunda ocorrências do termo “escorrendo”

são substituídas, respectivamente, por “derretendo” e “borrando”. Além do provável ajuste lexical pretendido pela autora, destaque-se a eliminação da repetição.

Talvez a mais importante eliminação realizada no texto reescrito seja a do diálogo em que a empregada faz referência à “sororoca” — este é o nome popular do som que os moribundos fazem ao respirar em suas horas finais devido à perda da capacidade de engolir secreções, que são acumuladas no corpo. Como este é um fenômeno fisiológico que atua no texto como índice da morte iminente, nota-se que a contista opta por não apresentar um dos elementos objetivos que atestam que a personagem provavelmente morreria sozinha enquanto Tatisa e a empregada estivessem nas festividades carnavalescas. Em outras palavras, o dado afirmado objetivamente passa a ser sugerido, num processo marcado pela elipse. Essa supressão é compensada, de algum modo, pelo acréscimo da caracterização da lágrima que escorre no lado paralisado do rosto do pai, que passa a ser escura. Tal lágrima, que não era um índice tão objetivo em termos fisiológicos da proximidade da morte, adquire uma carga simbólica devido ao tom escuro, que indica o estado emocional da personagem e a sua iminente morte. Trata-se, portanto, de alterações que diminuem a objetividade da chegada da morte do pai, o que torna o texto mais ambíguo, mais alusivo, mais afeito a sublinhar obliquamente os dramas humanos das personagens — traços da poética de Lygia Fagundes Telles.

5.2.8 “Antes do baile verde” — de 1965 a 1970

“Antes do baile verde” foi, novamente, reescrito por Lygia Fagundes Telles para integrar o livro homônimo que a consagrou em 1970. Vamos à análise comparativa das duas versões em livro.

Antes do baile verde. In: <i>O jardim selvagem</i> . São Paulo: Martins, 1965. p. 83-95.	Antes do baile verde. In: <i>Antes do baile verde</i> . Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970. p. 37-48.
O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo flutuar a túnica encharcada de suor.	O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo flutuar a capa encharcada de suor.

— Ele gostou de você, disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?

A preta deu uma risadinha.

— Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião... E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina.

A jovem puxou-a pelo braço. Arrastou-a para junto da mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado ali e despejado a esmo todas as gavetas e caixas.

— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha a paciência mas você vai me ajudar um pouquinho.

— Mas você ainda não acabou?

— Acabei nada. Falta pregar tudo isto ainda, gemeu a jovem apontando para um pires cheio de lantejoulas verdes. Usava biquíni e meias rendadas também verdes. Sentou-se na cama e abriu sobre os joelhos o saíote verde. Fui inventar uma pierrete difícilima!

A preta aproximou-se mais, alisando com as mãos o quimono de sêda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da môça.

— Só posso ficar um pouquinho, o Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma verdadeira fúria quando me atraso. A gente vai ver os ranchos...

— Tem tempo, atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam no rosto. E levantou o abajur que tombou na mesinha. Não sei como fui me atrasar dêsse jeito.

— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa? advertiu a mulher enfiando o dedo no pote de cola. Pousou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saíote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoulas que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Colocou-a no saíote, fixando-a com pequenos movimentos circulares. Tudo, menos perder o desfile!

— E quem está dizendo que você vai perder?

— Mas se tiver que pregar lantejoulas no saíote inteiro...

— Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte! Que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hem? Que tal?...

A mulher sorriu embevecida.

— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachôfra, tão engraçado... Não gosto muito é dessa unha verde, ficou esquisito.

A jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

— Mas as unhas verdes é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes. Mas não fique agora me olhando, vamos, não pare, pode falar mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu.

— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.

— Ele gostou de você, disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?

A preta deu uma risadinha.

— Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião. E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira, e pronto, não sai mais nada.

A jovem puxou-a pelo braço. Arrastou-a para junto da mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado ali e despejado caixas e gavetas.

— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha a paciência mas você vai me ajudar um pouquinho.

— Mas você ainda não acabou?

Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saíote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes.

— Acabei o quê, falta pregar tudo isto ainda, olha aí... Fui inventar um raio de pierrete difícilima!

A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de sêda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da môça.

— O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma onça se me atraso. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos.

— Tem tempo, sossega — atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam nos olhos. Levantou o abajur que tombou na mesinha. Não sei como fui me atrasar dêsse jeito.

— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa? Tudo, menos perder o desfile!

— E quem está dizendo que você vai perder?

A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saíote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoulas que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saíote, fixando-a com pequenos movimentos circulares.

— Mas se tiver que pregar lantejoulas em todo o saíote...

— Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte! olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hem? Que tal?

A mulher sorriu.

— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachôfra, tão gozado. Não gosto muito é dêsse verde na unha, fica esquisito.

Num movimento brusco, a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

— Mas as unhas verdes é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes. Mas não precisa ficar me olhando, vamos, não pare, pode falar, mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu!

— Não faz mal, disse a jovem limpando no lençol o excesso de cola que lhe **escorrera** pelo dedo. Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro, **no meio da confusão**, ninguém vai reparar. O que está me endoidando é este calor. Não agüento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!

Desajeitadamente a mulher tentou prender o crisântemo que **lhe** resvalara para o pescoço. Franziu a testa. **E falou em voz baixa**:

— Estive lá.

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua **a tôda velocidade**, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: **A coroa do rei não é de ouro nem de prata**...

— Parece que estou num forno, **disse** a jovem dilatando as narinas **nas quais** **porejava o suor**. Atirou a cabeça para trás. Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

— Mais leve do que isso? Você vai quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana mas só porque **fico com a perna de fora** o Raimundo implica. Imagine você então...

Tatisa colheu **na ponta da unha** uma lantejoulas que se enredara na **malha** da **sua** meia. **Depositou-a** na pequena constelação de lantejoulas que ia armando na barra do saiote. E ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos em redor sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi **muita** gente morrer, **a gente fica sabendo**. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia **um copo de** leite, radiante...

— Radiante? **repetiu** a empregada. Fechou num muxôo amuado os lábios pintados de um vermelho violeta. **Pois sim...** **Além do mais**, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisava entrar para ver que ele está morrendo.

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo!

— Aquilo não é sono, **Tatisa**. É outra coisa.

Afastando **abruptamente** o saiote aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa **de toailete**, pegou a garrafa de uísque e procurou um **cálice** em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou seu fundo cheio de pó de arroz, **serviu-se** e bebeu em goles largos, apertando ferozmente os maxilares. Dirigiu-se à preta:

— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.

— Não faz mal, **disse** a jovem, limpando no lençol o excesso de cola que lhe **escorreu** pelo dedo. — Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro ninguém vai reparar. **vai ter gente à beça**. O que está me endoidando é este calor. Não agüento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!

A mulher tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa **e baixou o tom de voz**:

— Estive lá.

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: **A coroa do rei não é de ouro nem de prata**...

— Parece que estou num forno, **disse** a jovem dilatando as narinas **porejadas de** suor. — Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

— Mais leve do que isso? Você vai quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana, mas só porque **aparece um pedaço da coxa** Raimundo implica. Imagine você então...

Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejoulas que se enredara na **renda** da meia. **Deixou-a cair** na pequena constelação de lantejoulas que ia armando na barra do saiote e ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos em redor sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi **um monte** de gente morrer, **agora já sei como é**. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.

— Radiante? **espantou-se** a empregada. Fechou num muxôo amuado os lábios pintados de vermelho-violeta. **E depois**, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisava entrar para ver que ele está morrendo.

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, **Lu**.

— Aquilo não é sono. É outra coisa.

Afastando **bruscamente** o saiote aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa, pegou a garrafa de uísque e procurou um **copo** em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou seu fundo cheio de pó de arroz e bebeu em largos goles, apertando os maxilares. **Respiro de boca aberta**. Dirigiu-se à preta.

— Quer?

— Tomei **muita** cerveja, **se misturo dá** ânsia.

— Quer?

— Tomei cerveja, quando misturo, fico com ânsia.

A jovem encheu novamente o cálice e colocou-o na mesinha. Voltou a sentar-se.

— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não está borrando... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.

— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também, não sei por que essa invenção desse saiotê bordado, as lantejoulas vão se despregar todas naquele apêrto. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...

— Mas ele não pode esperar um pouco? Não pode?

A mulher não respondeu. Ouvia com uma expressão deliciada a música de um bloco carnavalesco que passava, longínquo. Cantarolou em falsete: "Acabou chorando... acabou chorando..." Sorriu.

— No outro carnaval entrei num bloco de "sujos" e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.

— E eu de gripe na cama, lembra? Neste quero me esbaldar.

— E o seu pai?

A jovem limpou lentamente no lençol as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. E franzindo a boca num ricto enervado voltou a afundar o dedo no pote.

— Decerto você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu pegue no têrço e me enrole nêle, não é isso o que você está querendo? insistiu elevando a voz. Ficou a olhar para a ponta do dedo coberto de lantejoulas que formavam um dedal cintilante. Que é que eu posso fazer? Hem? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Você faz o que bem entender, ora.

— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!

— Pois está mesmo...

— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.

— Então não está.

Levantou-se e foi até a janela. Lançou um olhar sombrio ao céu claro de estrelas. Na calçada, um grupo de meninos brincava com bisnagas em forma de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar, em meio de risadas, um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. "Lindura!" gritou o moleque maior correndo atrás do homem.

Assistia à cena com um olhar gelado. Saiu da janela e puxou com força as meias rendadas, prêsas aos elásticos do biquini.

— Estou transpirando como um cavalo. Juro que se não tivesse me pintado, metia-me agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.

A jovem despejou mais uísque no copo.

— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não borrou... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.

— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também, não sei por que essa invenção de saiotê bordado, as lantejoulas vão se desgrudar todas no apêrto. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...

— Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, taque-taque-taque-taque! Esse cara não pode esperar um pouco?

A mulher não respondeu. Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava, longínquo. Cantarolou em falsete: Acabou chorando... acabou chorando...

— No outro carnaval entrei num bloco de sujeitos e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.

— E eu na cama, podre de gripe, lembra? Neste quero me esbaldar.

— E o seu pai?

Lentamente a jovem foi limpando no lenço as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. Voltou a afundar o dedo no pote.

— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso o que você está querendo? Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Você faz o que bem entender.

— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!

— Pois está mesmo!

— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.

— Então não está.

A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo. Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas em forma de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. "Minha lindura, vem comigo, minha lindura!" gritou o moleque maior correndo atrás do homem. Ela assistia à cena com indiferença. Puxou com força as meias prêsas aos elásticos do biquini.

— Estou transpirando feito um cavalo. Juro que se não tivesse me pintado, metia-me agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.

— E eu não agüento mais de sede — resmungou a empregada, arregaçando as mangas do quimono. — Ai, uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça. No ano passado, ele ficou de porre os três dias, fui sozinha no desfile. Tinha um carro que foi o mais bonito de todos,

— Estou é com uma sêde pavorosa, queixou-se a empregada arregaçando as mangas do quimono. Suspirou: Ah, uma cerveja bem geladinha! No ano passado o Raimundo ficou de porre de cerveja, fui sôzinha no desfile. Passou um carro que foi o mais bonito que vi na vida, representava um mar, você precisava ver aquelas sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha polvo, tinha tudo! Lá em cima, dentro de uma concha que abria e fechava, a rainha do mar coberta de jóias...

— Você já se enganou uma vez, atalhou a jovem sentando-se na cama. Passou afetuosamente o braço em torno do ombro da mulher: Ele não pode estar morrendo, não pode! Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado... E hoje cedo ele até me reconheceu, está ouvindo? Ficou me olhando, me olhando e até sorriu... Você está bem, papai? eu perguntei e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.

— Ele se fez de forte, coitado.

— De forte, como?

— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.

— Ih, como é difícil falar com gente cretina, gemeu a jovem atirando no chão as roupas que estavam amarfanhadas na cama. Apanhou uma calça comprida e revolveu-lhe os bolsos. Você pegou meu cigarro?

— Tenho minha marca, não preciso dos seus.

— Escuta, Lu, escuta, começou ela com suavidade, ajeitando a flor de papel na carapinha da mulher. Eu não estou inventando, tenho certeza que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora deve ter sentido alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado... Nunca vi ele chorar daquele lado, não é esquisito? Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...

— Ele estava se despedindo.

— Pare de bancar o corvo, Lu! Sua chata. Até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?

— Você mesmo pergunta e não quer que eu responda, resmungou a outra abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. Não vou mentir, Tatisa.

A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Ficou ainda olhando em redor, os cabelos verdes roçando o chão. Levantou-se. E devagarinho foi-se ajoelhando diante da preta. Apanhou o pote de cola:

— E se você desse um pulo lá só pra ver?

A preta torceu a boca, exasperada.

— Afinal, você quer que eu acabe isto ou não? Tenho que ir embora, Tatisa, o Raimundo tem ódio de esperar, ele ainda é capaz de me bater de raiva!

A jovem levantou-se e começou a andar de um lado para outro como um bicho na jaula. Chutou um sapato que encontrou no caminho.

— Aquêlê médico miserável. Tudo culpa daquele miserável. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso, não posso! Você podia me

representava um mar, Você precisava ver aquêlê monte de sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha pirata, tinha polvo, tinha tudo! Bem lá em cima, dentro de uma concha abrindo e fechando, a rainha do mar coberta de jóias...

— Você já se enganou uma vez, atalhou a jovem.

Passou afetuosamente o braço em torno do ombro da mulher: Ele não pode estar morrendo, não pode. Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado. E hoje cedo até me reconheceu, ficou me olhando, me olhando e depois sorriu. Você está bem, papai? perguntei e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.

— Ele se fez de forte, coitado.

— De forte, como?

— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.

— Ih, como é difícil falar com gente ignorante — explodiu a jovem, atirando no chão as roupas amontoadas na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida. Você pegou meu cigarro?

— Tenho minha marca, não preciso dos seus.

— Escuta, Luzinha, escuta — começou ela, ajeitando a flor de papel na carapinha da mulher. Eu não estou inventando, tenho certeza que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado. Nunca vi ele chorar daquele lado paralisado, nunca. Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...

— Ele estava se despedindo.

— Lá vem você de nôvo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?

— Você mesmo pergunta e não quer que eu responda. Não vou mentir, Tatisa.

A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Agachou-se mais, roçando os cabelos verdes no chão. Levantou-se, olhou em redor. E foi-se ajoelhando devagarinho diante da preta. Apanhou o pote de cola:

— E se você desse um pulo lá só pra ver?

— Mas você quer ou não que eu acabe isto? A mulher gemeu exasperada, abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. O Raimundo tem ódio de esperar, hoje ainda apanho!

A jovem levantou-se, fungou, andando rápida num andar de bicho na jaula. Chutou um sapato que encontrou no caminho.

— Aquêlê médico miserável. Tudo culpa daquele veado. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso, não posso! Você podia me ajudar se fosse boazinha mas você não passa de uma egoísta que não quer saber de nada. Sua egoísta!

— Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que tenho ajudado muito sim senhora, como não? Todos êsses meses quem é que tem agüentado o tranco? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje

ajudar se fosse boazinha mas é uma egoísta que não quer saber de nada. Sua egoísta!

— Mas ele não é meu pai, Tatisa. Não tenho nada com isso, até que tenho ajudado muito sim senhora, todos esses meses quem é que tem agüentado o baque? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje, não! Até que já estou fazendo muito aqui plantada quando já devia estar na rua.

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se distraidamente no espelho oval do lado interno da porta. Beliscou a cintura nua. E resvalou as mãos em concha até os quadris:

— Engordei, Lu.

— Você, gorda? Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem em que pegar. Ou tem?...

Ela deu uma risadinha. Os olhos animaram-se novamente:

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que a meia-noite ele vem me buscar, fez para ele um pierrô verde...

— Também já me fantasiei de pierrô. Mas já faz tempo.

— Vem me buscar num Tufão, viu que chique?

— Que é isso?

— É um carro do último tipo. Vermelho. Mas vá pregando e não fique aí parada, depressa, você não vê que... E a jovem calou-se passando a mão no pescoço. Atirou a cabeça para trás. Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital? Estava tão bem no hospital...

— Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, têm muita falta de cama.

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?...

A preta sacudiu o saiote a uma certa distância e examinou-o apertando um pouco os olhos. Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.

— Falta só um pedaço.

— Um dia mais...

— Venha me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai num instante!

Agora as duas trabalhavam num ritmo desesperado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, aberto e curvo como uma asa verde, pesada de lantejoulas.

— Hoje o Raimundo me mata, começou a mulher pregando as lantejoulas meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa. E ficou com ela parada no ar. Você não ouviu?

A jovem demorou para responder.

— O quê?

— Parece que ouvi um gemido...

Ela esquivou o olhar:

— Foi na rua.

Inclinaram novamente as cabeças que se uniram como numa conspiração, irmanadas sob a luz amarela do abajur.

não! Até que estou fazendo muito aqui plantada quando devia estar na rua.

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se no espelho. Beliscou a cintura.

— Engordei, Lu.

— Você, gorda? Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem onde pegar. Ou tem?

Ela ensaiou com os quadris um movimento lascivo. Riu. Os olhos animaram-se:

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.

— Também já me fantasiei de pierrô. Mas já faz tempo.

— Vem me buscar num Tufão, viu que chique?

— Que é isso?

— É um carro muito bacana, vermelho. Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu, você não vê que... Passou ansiosamente a mão no pescoço. Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...

— Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até na calçada.

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?

A preta sacudiu o saiote e examinou-o a uma certa distância. Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.

— Falta só um pedaço.

— Um dia mais...

— Venha me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai num instante!

Agora ambas trabalhavam num ritmo acelerado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, curvo como uma asa verde, pesada de lantejoulas.

— Hoje o Raimundo me mata, começou a mulher grudando as lantejoulas meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa molhada. Ficou com a mão parada no ar. Você não ouviu?

A jovem demorou para responder.

— O quê?

— Parece que ouvi um gemido.

Ela baixou o olhar:

— Foi na rua.

Inclinaram as cabeças irmanadas sob a luz amarela do abajur.

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje, começou ela num tom manso. Apressou-se: Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!

A empregada empertigou-se, triunfante.

— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando. Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não. — o crisântemo caiu enquanto ela

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje, começou ela num tom manso. E apressou-se antes de ser interrompida, levantando a voz: Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que estão novos! Você sairia amanhã, sairia todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!

A empregada empertigou-se, triunfante.

— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando você me pedir isso. Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não! repetiu sacudindo enérgicamente a cabeça. O crisântemo caiu. Prendeu-o com um grampo que abriu entre os dentes. Você pode me dar seu guarda-roupa inteiro que hoje eu não fico. Perder êsse desfile? Já fiz muito, rematou ela estendendo o saiote. Pronto, pode vestir. Não ficou muito bem feito mas hoje ninguém vai reparar.

— Eu podia te dar ainda aquele casaco azul, você gosta tanto dele, murmurou a moça limpando vagarosamente os dedos no lençol.

— Nem que fôsse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Hoje não, repetiu a mulher por entre os dentes.

Levantando-se de um salto, a jovem sacudiu o saiote. Vestiu-o:

— Já sei, sua chata, já sei! Vamos, venha aqui depressa me abotoar, não precisa ficar aí com essa cara. Chata...

A empregada aproximou-se relutante. Tateou os dedos por entre o tule:

— Não encontro os colchêtes...

A jovem examinou a própria imagem no espelho como se inspecionasse uma inimiga. Olhou para a mulher:

— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, êle estava dormindo...

A mulher franziu a testa. E respirou ansiosamente. Achara os colchêtes. Teve uma expressão ambígua:

— Pode ser que me enganasse mesmo...

— Claro que se enganou. Êle estava dormindo, Lu.

— E, então se estava dormindo, repetiu a mulher como um débil eco. Foi recuando até a porta. Bem, Tatisa, então já vou...

— Espera! Chamou a moça perfumando-se rapidamente. Passou o arminho de pó no pescoço, nos braços. Atirou-o ao lado do vidro destapado. Retocou os lábios. Vamos descer juntas, já estou pronta.

— Tenho que ir, Tatisa!

— Espera! Já disse que estou pronta, suplicou ela. Continha-se para falar em voz baixa. Vou só pegar a carteira...

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.

No tópo da escada, lançaram ao mesmo tempo um olhar demorado à porta. Estava fechada. As mulheres quedaram imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga. O tique-taque do relógio da sala foi subindo poderoso em meio da penumbra.

sacudia a cabeça. Prendeu-o com um grampo que abriu entre os dentes. — Perder êsse desfile? Nunca! Já fiz muito — acrescentou, sacudindo o saiote. — Pronto, pode vestir. Ficou serviço porco, mas ninguém vai reparar.

— Eu podia te dar o casaco azul — murmurou a moça, limpando os dedos no lençol.

— Nem que fôsse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não.

Levantando-se de um salto, a moça foi até a garrafa e bebeu de olhos fechados mais alguns goles. Vestiu o saiote.

— Brrrr! Êsse uísque é uma bomba — resmungou, aproximando-se do espelho. — Anda, venha aqui me abotoar, não precisa ficar aí com essa cara. Sua chata.

A mulher tateou os dedos por entre o tule:

— Não acho os colchêtes...

A jovem ficou diante do espelho, as pernas abertas, a cabeça levantada. Olhou para a mulher, através do espelho:

— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, êle estava dormindo.

— Pode ser que me enganasse mesmo...

A mulher franziu a testa, enxugando na manga do quimono o suor do queixo. Repetiu como um eco:

— Estava dormindo, sim.

— Depressa, Lu, faz uma hora que você está com êsses colchêtes!

— Pronto — disse a outra, baixinho, enquanto recuava até a porta. — Você não precisa mais de mim, não é?

— Espera! Ordenou a moça, perfumando-se rapidamente. Retocou os lábios, atirou o pince! ao lado do vidro destapado. Já estou pronta, vamos descer juntas.

— Tenho que ir, Tatisa!

— Espera, já disse que estou pronta — repetiu, baixando a voz. — Só vou pegar a bolsa...

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.

No tópo da escada, ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. Foi a preta quem primeiro se moveu. A voz era um sôpro:

— Quer ir dar uma espiada, Tatisa?

— Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão. O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente a empregada desprende-se da mão da jovem. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.

— Lu! Lu! A jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. — Espera aí, vou indo...

Foi a empregada quem primeiro se moveu. A voz saiu num sôpro: — Quer ir dar uma olhada, Tatisa? — Vá você, Lu... Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da môça, um suor denso como o sumo de uma casca de limão. Lá de fora veio o som de uma buzina. Mas estava longe demais. O som do relógio foi subindo decisivo. Mansamente a preta desprendeceu-se da mão da jovem que a segurava. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua. — Lu! Lu! Chamou a outra num sobressalto. Continha-se para não gritar. Espera aí, vou indo... E apoiando-se ao corrimão, colada a êle, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção em que seguira, como se quisessem alcançá-la.	E apoiando-se ao corrimão, colada a êle, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.
--	---

Análise

Há pelo menos duas alterações que, por diferentes razões, são dignas de nota. A primeira delas é a substituição de “dessa unha verde” por “dêsse verde na unha”, que confere mais ênfase à cor verde do que à unha, destacando o cromatismo característico deste conto. Tendo em vista a importância da cor verde no conto e no livro, esse é um ajuste coerente com o conjunto da coletânea. A segunda é a troca de “Lá de fora veio o som de uma buzina” por “O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora”. Considerando o aspecto simbólico dos sons externos vinculados ao carnaval no contraste com o silêncio da casa, pode-se afirmar que o registro da fragmentação do som é uma solução dramática mais contundente, pois esse elemento pode ser lido como índice da dissipação da alegria que o desfile e o baile de carnaval poderiam proporcionar a Tatisa e à empregada diante da proximidade da morte do pai da protagonista.

Com relação às supressões do conto, destaque-se o despojamento de caracterizações por meio da eliminação de adjetivos, como “verdadeira”, “embevecida”, “carnavalesco”, “rendadas”, “pavorosa”, e de advérbios e locuções adverbiais, como “a êsmo”, “no meio da confusão”, “a tôda velocidade”, “distraidamente” e “novamente” (duas vezes). Como apontado na análise da reescrita do conto “O menino”, há alguns acréscimos que, de algum modo, compensam parte das supressões, como a inserção do advérbio “ansiosamente” e dos adjetivos “podre”, “molhada” e “prolongado”. No entanto, o fato de o número de supressões de termos e locuções desses tipos ser bastante superior aos acréscimos demonstra que este é um procedimento privilegiado na reescrita do conto, o que indica uma transformação singular na escrita de Lygia Fagundes Telles ao visitar seus antigos textos: por mais que haja uma predominância de acréscimos, ela busca despojar o texto de elementos descritivos que são

secundários na produção do efeito dramático da narrativa.

No texto reescrito, nota-se um trabalho sistemático que confere um registro mais coloquial à narrativa. Este procedimento é verificado sobretudo em acréscimos, como “Se me atraso, êle começa a encher a caveira”, “olha aí”, “vai ter gente à beça”, “Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, taque-taque-taque-taque!”, “Lá vem você de nôvo, merda!”, “Brrrr! Êsse uísque é uma bomba” e “Depressa, Lu, faz uma hora que você está com êsses colchêtes!”, e também se verifica em substituições, como nas trocas de “túnica” por “capa”, “engraçado” por “gozado”, “muita gente” por “um monte de gente”, “Além do mais” por “E depois”, “encheu novamente o cálice” por “despejou mais uísque no copo”, “êle” por “Êsse cara”, “a olhar” por “olhando”, “grupo” por “bando”, “Estou é com uma sede pavorosa” por “E eu não agüento mais de sede”, “queixou-se” por “resmungou”, “gente cretina” por “gente ignorante”, “Apanhou uma calça comprida e revolveu-lhe os bolsos” por “Revistou os bolsos de uma calça comprida”, “Lu” por “Luzinha”, “miserável” por “veado”, “do último tipo” por “muito bacana”, “têm muita falta de cama” por “tem doente esperando até na calçada”, “sairia” por “pode sair”, entre outros. Há algumas exceções desse procedimento, como se verifica na substituição de “as duas” por “ambas”, mas predominam as alterações calcadas no aumento do tom coloquial. Essas modificações, que são predominantes nos diálogos e os tornam mais críveis, evidenciam uma preocupação com a atualização do conto. Isso é enfatizado, sobretudo, pelo emprego das palavras “merda” e “veado”, que são ousadas no contexto avesso ao baixo calão e marcado pelo moralismo. Junto a essas palavras, as onomatopeias (“taque-taque-taque-taque” e “Brrrr!”), intensificam a expressão da personalidade e do estado emocional da protagonista.

Dos contos de Lygia Fagundes Telles, passaremos à abordagem de contos de Breno Accioly.

5.3 Contos de Breno Accioly

5.3.1 De “Prato feito” (1954) a “Uma certa Zezé” (1955)

Breno Accioly publicou “Prato feito” no suplemento Letras e Artes do jornal *Diário Carioca* em 1954. No ano seguinte, reescreveu-o para a publicação de seu livro *Maria Pudim*. Vamos, agora, à análise comparativa dos dois textos.

Prato feito. <i>Diário Carioca</i>, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2.	Uma certa Zezé. In: <i>Maria Pudim</i>. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955. p. 165-168.
<i>Lia o ineditorial molhando os dentes com saliva grossa, engulhando mercê a um inquérito que o próprio govêrno solicitava para em seguida arquivá-lo. Lia-o como se eu fôsse um político da oposição, intimamente gozando aquelas patifarias, eu terminaria de o ler, todavia inexplicavelmente aprisionara-me a uma lembrança. E fora ela que me fizera jogar o jornal para o lado, desafrouxar ainda mais o pijama azul, estirar-me ao comprido no colchão — e sobre o peito cruzar as mãos numa atitude moribunda. Manhã de março, primeiro domingo lavado por nuvens se espreguiçando em desenhos brancos.</i> <i>Pela janela o vento era asas a aquecer-me os pés, também música era a briza que trazia dolências para os meus ouvidos, embora nenhum rumor na área interna do edifício, nenhuma ciranda a rodar na calçada cabelos enlaçados.</i>	<i>Eu lia o ineditorial molhando os dentes com saliva grossa, engulhando mercê a um inquérito que o próprio govêrno solicitava para em seguida arquivá-lo. Lia-o como se eu fôsse um político da oposição e intimamente gozando aquelas patifarias eu terminaria de lê-lo, se inexplicavelmente de uma lembrança eu não houvesse sido prêsa. E jogando o jornal para o lado, desafrouxei mais ainda o pijama azul, estirando-me no colchão de molejo duplo depois de cruzar no peito as mãos enormes.</i> <i>Manhã de março, primeiro domingo lavado por nuvens se espreguiçando em desenhos brancos.</i> <i>Pela janela o vento entrava sem rumor e me aquecia os pés uma brisa morna que trazia ruídos para os meus ouvidos desatentos.</i>
Análise	
O acréscimo do pronome pessoal do caso reto de primeira pessoa torna mais claro quem é o enunciador das orações logo no início do conto reescrito. Esse procedimento é repetido várias vezes ao longo do texto, o que revela um padrão de normalização. Há algumas substituições que se convertem em ajustes estilísticos, como “o ler” por “lê-lo” e “todavia inexplicavelmente; aprisionara-me a uma lembrança” por “se inexplicavelmente de uma lembrança eu não houvesse sido prêsa”. Ao reconfigurar a escrita, o contista também eliminou algumas construções mais longas e as compensou com o acréscimo de adjetivos, como “morna” e “desatentos”. Com isso, esse preâmbulo da história narrada tornou-se mais curto, o que faz com que o relato da ação mais significativa seja introduzido um pouco antes na narrativa.	

Prato feito. <i>Diário Carioca</i>, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2.	Uma certa Zezé. In: <i>Maria Pudim</i>. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955. p. 165-168.
Bem queria eu estar morto no coração de Zezé. Bem morto, apenas ossos de um esqueleto velho, morto como morta Zezé se encontra em minha existência. Havia meses não a via, por mais de um ano não soubera se rugar lhe haviam cavado os olhos, se mais adunco estava o seu nariz. E desconhecia seus amores, se persistia namorada de um capitão de infantaria, ou não poderia afirmar. Sabia, entretanto, que Zezé me odiava, de tanto odiar-me emagrecera-lhe o corpo, fanado êle ficou mesmo quando a cama de um apartamento em Teresópolis o retém por semanas. Sabia, ainda, que o pai de Zezé, certa vez, procurara a polícia, exagerara ao delegado a periculosidade de meu temperamento, que eu deveria ser punido, castigado aos poucos, perseguido sem tréguas, aniquilado pela morosidade constante da perseguição. E em verdade fui perseguido, prês de uma guerra de nervos eu me vi, tôda ela custeada pelo pai de uma jovem que há nove anos assassina claves de sol e de fã num piano de músicas desafinadas. Acreditara o delegado ser eu degenerado, um caçadores vulgares, difamador, mesmo trapaceiro, porque faz tempo, não nego, eu telefonava diàriamente a Zezé, telefonava ao pai, outrossim à mãe de Zezé, perguntando pela placa.	Eu continuava pensando e pensando no coração indecente de uma Zezé sem escrúpulos eu me esquecia que era feliz e sofrendo cada vez mais quanto mais e me recordava da Zezé que não via há muito tempo. Lembrava-me que há mais de um ano eu não a via e também se rugas lhe haviam cavado os olhos eu não podia afirmar no entanto eu reconstituía bem a sua face, face que sempre me odiou, embora teimasse em olhar-me com um carinho que eu sabia falso, fingido. Eu recordava ainda que o pai de Zezé, certa vez, procurando a polícia, exagerando ao delegado a periculosidade de meu temperamento, que eu deveria ser punido, castigado aos poucos, perseguido sem tréguas, aniquilado pela morosidade constante da perseguição. E sem razão eu me vi perseguido, capangas tentando intimidar-me com suas cataduras de mulatos, pretos e brancos servis, tôda aquela guerra de nervos custeada pelo advogado e pai da virgem profissional Zezé, emputecida Zezé, durante anos inteiros assassinando claves de sol e de fã num carunchoso piano de músicas desafinadas. Eu não me esquecia que o delegado acreditou fôsse eu um degenerado, desclassificado difamador contumaz, viciado trapaceiro, porque faz tempo, não nego, eu telefonava a Zezé todo dia inúmeras vèzes perguntando-lhe pela placa, torturando-a ao aludir ao caso da placa. Eu tinha certeza que Zezé sofria e se amofinando com os meus trotes investia contra o próprio pai, contra a própria mãe, contra o mundo todo, danada com aquêles meus telefonemas aparentemente inofensivos. E eu insistindo, até numa madrugada chegando a acordá-la, perguntando-lhe pelo telefone onde estava a placa.

Análise

Nesse trecho, as alterações que promovem a substituição de “Bem queria eu estar morto no coração de Zezé” por “Eu continuava pensando e pensando no coração indecente de uma Zezé” são coerentes com o novo desfecho do conto — na primeira versão do texto, o protagonista reencontra Zezé; na versão reescrita, isso não acontece, e a narrativa concentra-se somente nas memórias do narrador de primeira pessoa, o que faz com que verbos que remetem à atividade da memória sejam usados com mais frequência, como “pensando”, “reconstituía”, “[Eu não me] esquecia”, etc.

Note-se que uma imagem hiperbólica (o emagrecimento do corpo de Zezé por ódio ao protagonista) é eliminada do texto. Ela passa a ser compensada, na reescrita, por uma memória que reitera a falsidade que o protagonista julgava existir no caráter da ex-noiva (“eu reconstituía bem a sua face, face que sempre me odiou, embora teimasse em olhar-me com

um carinho que eu sabia falso, fingido”).

A eliminação de “E desconhecia seus amores, se persistia namorada de um capitão de infantaria” possibilita que a informação sobre o relacionamento de Zezé com o capitão de infantaria seja utilizada em outro trecho do texto com maior dramaticidade. No entanto, uma modificação na descrição da personagem feita pelo narrador já sugere, nesse ponto da narrativa, a perda da virgindade de Zezé em “virgem profissional Zezé”, o que já antecipa este motivo (a virgindade) como base de um dos conflitos que ensejaram a separação do casal.

O acréscimo de “capangas tentando intimidar-me com suas cataduras de mulatos, pretos e brancos servis”, além de intensificar o conflito dramático no episódio narrado, é revelador de traços do caráter do narrador-protagonista. Se se compreende que o adjetivo “servis” caracteriza somente o último elemento da enumeração, o narrador naturaliza a servidão para mulatos e negros, ao passo que a denota como um elemento alheio aos brancos, a ponto de ser este o único elemento na enumeração com esse tipo de adjetivação. Depreende-se, daí, que se trata de um indivíduo racista. Esta avaliação não é, aqui, uma necessidade de apontar uma fala racista no texto ficcional para condenar o seu enunciador, mas uma necessidade de compreender traços do seu caráter, que moldam as suas ações. Feita esta ressalva, acreditamos que se essa fala for articulada com o relato dos frequentes gestos violentos do narrador, que consistem em apertar o braço de Zezé com força, pode-se compreender que essa inclusão adensa, na reescrita, o perfil violento do protagonista.

Prato feito. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2.

Ora, o delegado desconhecia o caso da placa, ignorava que Zezé houvesse retirada a placa de sua casa e a pregado na do vizinho, à dextra; não sabia o delegado das manias da Zezé, que Zezé padecia e ainda padece de megalomania. Não vira o delegado quando sobrio e o palacete do lado com garagem, lá nos fundos, imponente vivenda como se estivesse alicerçada nas lampas dos alpes suíços; jamais suporia o delegado quisesse Zezé passar como residente na mansão, Zezé pulasse o portão vizinho como se seu pai tivesse se mudado da casa de paredes leprosas, se mudado da casa de velhas janelas, construção desprovida de platibanda, autêntico chalé. Ah! se o delegado houvesse escutado o que eu escutei! Disseram-me o pai de Zezé haver ganho um dinheirão falsificando documentos, envelhecendo-os sob vapores de amônia.

Uma certa Zezé. In: *Maria Pudim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955. p. 165-168.

Mas o delegado desconhecia o caso da placa, ignorava houvesse Zezé retirado a placa de sua casa e a houvesse pregado na parede da casa do vizinho; não sabia o delegado das manias da Zezé e que Zezé padecia de megalomania aquela autoridade jamais chegou a supor.

O vizinho viajando, a placa do chalé do pai da Zezé no palacete do lado, imponente residência com garage nos fundos alicerce de uma arquitetura sóbria de paredes brancas.

O delegado desconhecendo Zezé escalasse o muro, pulasse-o à maneira de uma cabra e sempre saísse pelo portão de madeira do vizinho ausente quando eu a esperava na esquina mais próxima.

Zezé, querendo impressionar-me, passar-se por milionária era o seu sonho, ser môça de sociedade que estivesse à espera de um jaguar e somente andasse a pé até o dia que o seu automóvel de luxo desembarcasse de um cargueiro inglês.

Análise

Nesse fragmento, nota-se que as alterações realizadas conferem mais clareza e fluidez ao texto, como, por exemplo: a) a supressão de “à dextra” e a inclusão de “parede da casa” para descrever o local onde a placa havia sido retirada; b) a construção de uma enumeração mais objetiva que relata a situação da troca da placa em “O vizinho viajando, a placa do chalé do pai da Zezé no palacete do lado [...]”; c) o acréscimo do terceiro parágrafo do fragmento apresentado no trecho acima, que compensa algumas supressões feitas na versão anterior do texto, descrevendo as ações de Zezé com mais clareza.

Há, também, uma inclusão que torna mais significativa a ação de Zezé: o último parágrafo do fragmento acima, que se inicia com “Zezé, querendo impressionar-me, passar-se por milionária era o seu sonho”, torna a invasão da casa do vizinho mais funcional no conto, uma vez que ela passa a ser compreendida como uma tentativa de impressionar o narrador-protagonista feita por Zezé. Com isso, um elemento adquire mais importância na narrativa e se torna um motivo associado (TOMACHEVSKI, 1973), tal como o filme apresentado no cinema se torna na reescrita do conto “O menino”, de Lygia Fagundes Telles.

Prato feito. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2.

Dissera-me, rindo-se, empanurrado à maneira de um guabiru de esgôto. Claro que ouvi isso do pai da Zezé quando era seu noivo. Noivo doente, aguilhoado por uma doença que não permitia ver a feiura da noiva, como enormes eram-lhes os pés, — doença que me fazia jogar dinheiro fora, me obrigava a pagar jantares para Zezé, e que comia — horrorosa, meu Deus — na ponta do beijo, ainda mais horrorosa quando um largo cinto de verniz, transformava-a numa mão de pilão, empretecendo-lhe a cintura espremida. Eu não desconfiava de nada. Mas às vezes eu a chingava, falando alto: “Zezé, você não presta”. Desafogava-me naqueles raros insultos. Aborrecia-me. Mesmo doente me danava. Não era direito Zezé pedir, invariavelmente ao garçon: “Peru à brasileira, morangos com creme de chantilly”.

Eu jantava subjugado pela despesa que teria de pagar. Descompunha-a depois da sobremesa, mesmo na noite seguinte eu soltava o invariável impróprio: “Zezé, você não presta” e levantava o queixo, estugava os passos, apertava-lhe o braço com muita força.

Desesperado contei a chantagem dos jantares a um campeão de xadrez, que sem titubear me convenceu: por que você não noiva logo, agora, hoje mesmo?

Uma certa Zezé. In: *Maria Pudim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955. p. 165-168.

Quando a namorei eu estava doente, aguilhoado por uma doença que não me permitia ver a feiúra da Zezé, pés disformes, gibosa, mãos de unhas roídas; naquela época eu era vítima de uma doença que me obrigava jogar dinheiro fora, compelindo-me a pagar jantares para Zezé que comia — horrorosa, meu Deus — na ponta do beijo, mais horrorosa ainda quando um cinto, cinto largo de verniz a transformava numa mão de pilão, empretecendo-lhe a cintura espremida, amacaqueada.

Até então eu não desconfiava de nada, porém às vezes eu a xingava, falando alto diminuía-a:

— Zezé, você não presta.

Desafogava-me naqueles raros insultos. Aborrecia-me. Mesmo doente eu me danava. Não era direito Zezé pedir, invariavelmente pedir ao garçon:

— Peru à brasileira, morangos com creme de chantilly.

Eu jantando subjugado pela despesa que teria de pagar. Descompondo-a sempre à sobremesa: “Zezé, você não presta”, e depois apertando-lhe com raiva o braço mole, descarnado, andávamos pela Avenida Atlântica numa ânsia de digestação, sempre encrencada, preguiçosa.

Desesperado eu contei a chantagem dos jantares a um campeão de xadrez, que sem titubear me convenceu a noivar com a Zezé e noivo da Zezé almoçar e jantar na casa do futuro sogro.

Análise

O acréscimo de “gibosa, mãos de unhas roídas” realça a descrição da aparência física de Zezé, intensificando o fato de ela ser desprovida de beleza. Tendo em vista que se trata de uma narrativa memorialística, esse trecho não deixa de ser uma forma de ataque do narrador à ex-noiva, que se vivifica no seu discurso ao seu modo. Esse ódio do protagonista é, uma vez mais, enfatizado na inclusão de “com raiva o braço mole, descarnado, andávamos pela Avenida Atlântica numa ânsia de digestão, sempre encrocada, preguiçosa”, que também o naturaliza, conciliando a sua existência com os demais eventos da rotina que mantinha, o que reforça mais um dos traços do seu caráter. Note-se, portanto, que ao narrar tais episódios para contar os problemas de Zezé e sua família, o protagonista acaba por narrar-se, revelando sua personalidade.

A inclusão de “noivo da Zezé almoçar e jantar na casa do futuro sogro” cumpre a função de esclarecer a sugestão do campeão de xadrez para que o protagonista noivasse o quanto antes.

Prato feito. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2.

-----o-----

Faz tempo, dei fim **aquê**le noivado culinário, devido a imprevistas circunstâncias terminei-o, ou melhor, Zezé fez com que eu o desmanchasse. Lucrei. Não nego. Recuperei tudo, puxando do anular da mão direita da Zezé duas alianças: a de platina e a de ouro. **Dissera-lhe** tudo ao meio de uma sessão de cinema em que Ofélia era grinalda **no** regato; dissera-lhe quem me havia contado tudo, pormenorizando situações que abriam, **sem pressa**, uma remota cicatriz.

Cabeça baixa foi naquela ocasião Zezé uma resposta sucumbida: “Faça de mim o que quiser. Não **fiz** nada, sequer apertei-lhe com força o braço.

O pai de Zezé não topou nenhuma acareação. Enxotou, sim, a empregada, cozinheira de anos que vira Zezé de fraldas, em cueiros,

-----o-----

Irei à praia ver umas pernas grossas, beleza de adolescência que no branco de seu corpo me embevece ao olhar-me com seu olhar discretamente vesgo. Irei à praia ver uma fornida leveza, irei vê-las nas areias a ler sofisticadamente poesias.

Moro, faz dois meses, na mesma rua da Zezé; o acaso fez-me comprar este apartamento e eu o comprei porque a desventura exauriu-me das vísceras a covardia.

Ontem Zezé me viu. Tôda salamaleques abraçou-me, sua casa estava à minha disposição, aparecesse,

Uma certa Zezé. In: *Maria Pudim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955. p. 165-168.

Continuo me lembrando que dei fim àquele noivado culinário, devido a imprevistas circunstâncias terminei-o, ou melhor, Zezé fez com que eu o desmanchasse. Lucrei. Não nego. Recuperei tudo, puxando do anular da mão direita da Zezé duas alianças: a de platina e a de ouro.

Fizera tudo ao meio de uma sessão de cinema em que Ofélia era **uma morta** grinalda **num** regato **shakespeareano**; dissera-lhe quem me havia contado tudo, pormenorizando situações que abriam, **de súbito**, uma remota cicatriz.

Cabeça baixa foi naquela ocasião Zezé uma resposta sucumbida:

Faça de mim o que quiser.

Mas eu não **quis fazer** nada **nem** sequer apertei-lhe com força o braço, **costume** meu quando Zezé me **aborrecia**.

O pai de Zezé não topou nenhuma acareação. Enxotou, sim, a empregada, cozinheira de anos que vira Zezé de fraldas, em cueiros, **chupetando uma borracha vermelha**; empregada que me **afirmou** da desvirgindade de Zezé com um **tal de Newton**, tenente da intendência **também** conhecido de **Helenice**, a copeira, **testemunha** ocasional.

Era de mais. Antes eu havia perdoado Zezé, vendo-a apenas como uma doente, irresponsável criatura alucinada que houvesse teimado até à véspera do nosso noivado em dizer, afirmar que morava no palacete vizinho, quando sem chorar nem estampar

não fizesse cerimônias. Tive vontade perguntar pela Noêmia, a empregada que me afirmara da desvirgindade da Zezé com um tenente da intendência. Noêmia citara uma segunda testemunha. Helenice: a copeira. Contive-me. -----o----- Para almoçar na casa da Zezé acabo de receber um convite. Incrível. Invenientei uma desculpa, não poderia aceitá-lo. Mas se o desamor à vida eu tivesse, se eu não temesse um envenenamento, também não iria porque antevejo o almôço de hoje surgir da cozinha fumegando no amarelo desbotado do purê de batatas; purê sempre cercado de salsichas. Infalível prato feito do meu tempo de noivado. Intragável. Nauseava-me.	nas faces uma vergonha mesmo insincera, disse-me havia feito tudo aquilo porque queria por à prova o meu caráter. Lembro-me dessa desclassificada resposta. Lembro-me ainda que Zezé não era a única sem-vergonha da família, porque seu pai, o advogado, certa vez contou-me ter ganho um dinheirão como intrução, sempre em contacto com ladrões, contrabandistas. E a sua mãe não ficava atrás pois a comida do nosso tempo de noivado era um desbotado purê de batatas, purê sempre cercado por insôssas salsichas, infalível prato-feito sempre me nauseando e me intrigando sempre quando minha memória revia aquela travessa surgindo da cozinha sem fumegar, fria comida de casa de pasto, intragável. Eu não devia ter-me lembrado dessa indecência. Sabia que me lembrando de tudo isso não conseguiria divertir-me neste resto de manhã de domingo, mas desde que eu fiquei bom minha memória não vem deixando em paz gente safada.
--	--

Análise

O acréscimo de “Continuo me lembrando que”, combinado com a supressão de “Faz tempo”, reitera que a intriga desenvolvida no conto afeta a memória do narrador-protagonista, o que é coerente com o novo desfecho da história.

As inclusões de “uma morta” e “shakespeareano” demonstram que, diferentemente de Dalton Trevisan, Accioly opta por enfatizar a intertextualidade, inserindo elementos que tornam mais clara, para o leitor, a obra referenciada no conto.

A supressão do trecho que vai de “Irei à praia” até “Tive vontade de perguntar por Noêmia, a” faz com que a razão pela qual o pai de Zezé afastou a empregada da família seja esclarecida mais rapidamente. Sublinhe-se, também, que se trata da exclusão de um episódio em que o protagonista se encontra com a ex-noiva no dia anterior ao presente de sua enunciação. Essa modificação, combinada com as outras supressões e acréscimos, criam um novo desfecho, no qual o conflito restringe-se somente à mente do narrador-protagonista durante um ato de rememoração. Essas alterações ensejam a troca do título do conto, que não mais termina com a lembrança do protagonista das refeições nauseantes dos tempos de noivo. Isso nos permite afirmar que a reescrita do conto faz com que a recalcitrância final (WRIGHT, 1989b) seja reduzida, pois passa de um flagrante de um momento de impasse para um balanço objetivo do relato feito pelo narrador-protagonista.

5.3.2 “Cartas” — de 1954 a 1955

O conto “Cartas” foi publicado em 1954⁵¹ no suplemento Letras e Artes do jornal *Diário Carioca*. Revisto e reescrito, passou a integrar o livro *Maria Pudim*. Passemos à análise comparativa das duas versões do conto.

Cartas. <i>Diário Carioca</i>, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 3-5.	Cartas. In: <i>Maria Pudim</i>. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955. p. 95-101.
<i>Remetem-me por três vêzes durante a semana, sempre em envelopes brancos, mas remetem, embora a primeira, somente a primeira eu lêsse. Bocejando li-a, mas não cogitei de rasgá-la ao terminar de lê-la, transformando-a, apenas, numa bola de papel, jogada à cesta, repetição de um hábito tôdas as vêzes fosse o correio inútil mensageiro.</i> Nenhuma atenção dispensei àquela página de caligrafia irregular, ridículas garatuñas violentando a ortografia sem piedade, investindo contra a pontuação com uma incrível desfaçatez. Desconhecia a remetente: e aquela carta de um único período, anátema de uma analfabeta expando a sua ignorância sem arrodeios, tempo algum fêz-me perder conjecturando. Inabalável se me conservou o espírito, apesar do cansaço de meus olhos horas inteiras se ensanguentado à galeria prenhe de personagens anormais de uma condenada saga. Fechei o romance. E ao colocá-lo a mesa, foi naquele instante preciso que eu vi o envelope. Expedido no dia anterior, na manhã seguinte devera o criado tê-lo recebido, contudo foi à noite, somente naquele instante eu o vi, jogado sobre a mesa qual uma mancha. Pouco depois, relaxando os músculos, afundei-me de novo às molas de uma fôfa cadeira, como se uma modorra fosse o desejo de meus sentidos. Célere fôra a fuga do meu pensamento, favorecida pelos meus olhos, já quase cerrados, desde que uma nuvem embranqueceu a janela e foi-se ao lerto sabor do vento sugerindo um confortável berço. Cálido janeiro de noite repousante, soturna madrugada do último domingo do mês. A aurora, galopes daqueles meus sonhos através de prados sem sim, foram freiados. Despertei sem lembrar-me que horas antes havia lido a primeira carta anônima. -----) o (-----	Remetem-me por três vêzes durante a semana, sempre em envelopes brancos mas remetem, embora a primeira, somente a primeira eu lêsse. Bocejando li-a, mas não cogitei de rasgá-la ao terminar de lê-la, transformando-a, apenas, numa bola de papel, jogada à cesta, repetição de um hábito tôdas as vêzes fosse o correio inútil mensageiro. Nenhuma atenção dispensei àquela página de caligrafia irregular, ridículas garatuñas violentando a ortografia sem piedade, investindo contra a pontuação com uma incrível desfaçatez. Desconhecia a remetente: e aquela carta de um único período, anátema de uma analfabeta expando a sua ignorância sem arrodeios, tempo algum fêz-me perder conjecturando. Inabalável se me conservou o espírito, apesar do cansaço de meus olhos horas inteiras se ensanguentado à galeria prenhe de personagens anormais de uma condenada saga. Fechei o romance. E ao colocá-lo sobre a mesa, foi naquele instante preciso que eu vi o envelope. Expedido no dia anterior, na manhã seguinte devera o criado tê-lo recebido, contudo foi à noite, somente naquele instante eu o vi, jogado sobre a mesa qual uma mancha. Pouco depois, relaxando os músculos, afundei de novo às molas de uma fôfa cadeira, como se uma modorra fosse o desejo de meus sentidos. Célere fôra a fuga do meu pensamento, favorecida pelos meus olhos, já quase cerrados, desde que uma nuvem embranqueceu a janela e foi-se ao lerto sabor do vento sugerindo um confortável berço. Cálido janeiro de noite repousante, soturna madrugada do último domingo do mês. A aurora, galopes daqueles meus sonhos através de prados sem sim, foram freados. Despertei sem lembrar-me que horas antes havia lido a primeira carta anônima. *** Encontrei-a sorridente no azul de um vestido deixando-lhe a descoberto os braços. Nada dissera-lhe

⁵¹ Breno Accioly publicou esse conto em 1952 no suplemento Letras e Artes do *Diário de Notícias*. A única alteração feita na versão de 1954 foi o acréscimo da expressão “depois seriam”. Por isso, optamos por analisar somente essa segunda versão do conto como representativa de sua manifestação em jornal.

Encontrei-a sorridente no azul de um vestido deixando-lhe a descoberto os braços. Nada dissera-lhe da carta, mesmo ao regressarmos da missa, quando por momentos permanecemos emudecidos, alheios a tudo, prêsas de um hábito que vulgarizava os nossos encontros. Assim permanecemos minutos inteiros, de mãos dadas, como se todos os segredos e juras houvéssemos já sido proferidas. Prosseguimos, a andar entre enormes canteiros amortecemos mais ainda os passos, e forte foi o meu beijo ao queimar-lhe a bôca, despedindo-me. Por duas vezes Leonor se voltou, e ao transpor o portão continuou divisando adeuses, rasgados adeuses de minhas mãos.

De pequena estatura seu corpo era uma ternura, lembrando mesmo um violino. Mas aos domingos, apenas aos domingos, eu podia engolfar os dedos sob os seus cabelos; e ouvi-la meiga e descansada enternecer os lábios.

Prestes se encontrava o segundo ano de nosso conhecimento, contudo era somente após a missa, durante o percurso até a esquina de sua rua, a paisagem do nosso namôro. Não podia sair à noite. Afirmara-me da pirronice do pai, sem titubeios enchera de vigilância os olhos da mãe, apesar de paralítica.

Vida reclusa, quase confinada era o amontoado de meses daquela filha única. Constante era a minha intenção de um dia libertá-la de tão pesada, obsoleta disciplina. E antegozava a posse de minhas forças libertadoras, decantando o instante, num ignoto futuro, quando bronzes tangessem de sinos repiques festivos.

Pedir-lhe-ia em casamento, no noivado não haveria empecilho de nos encontrar, a Leonor falei certa vez.

— É cedo, foi a sua resposta.

E pisando a areia, a pisá-la continuou, como se nada de belo eu houvesse pensado e a ela externado.

Após quinze dias novamente abordei as conveniências do nosso noivado, todavia Leonor repetiu os gestos da vez passada, deixando no caminho, então molhado, rastros de seu andar displicente e trancadas permaneceram-lhe as faces, lívidas esculturas. Despedindo-se cerrou os olhos, oferecendo-me a testa.

Beijei-a, repetidas vezes beijei-a, embora nenhuma resposta meus ouvidos obtivessem de seus lábios afogados de beijos.

No sábado seguinte vi aquela carta em cima da mesa; foi à noite daquele sábado que eu li a primeira carta anônima.

-----) o (-----

Três meses, faz precisamente três meses que eu não mergulho no verde dos olhos de Leonor. E

(Conclui na 5.ª página)

(CONCLUSÃO DA 3.ª PÁG.)

por não vê-la durante todo êsse tempo, não ouvi-la desde aquêle domingo que me encontrou roncando à

da carta, mesmo ao regressarmos da missa, quando por momentos permanecemos emudecidos, alheios a tudo, prêsas de um hábito que vulgarizava os nossos encontros. Assim permanecemos minutos inteiros, de mãos dadas, como se todos os segredos e juras houvéssemos já proferido. Prosseguimos, a andar entre enormes canteiros amortecemos mais ainda as passadas, e forte foi o meu beijo ao queimar-lhe a bôca, despedindo-me. Por duas vezes Leonor se voltou, e ao transpor o portão continuou divisando adeuses, rasgados adeuses de minhas mãos.

De pequena estatura seu corpo era uma ternura, lembrando mesmo um violino. Mas aos domingos, apenas aos domingos, eu podia engolfar os dedos sob os seus cabelos; e ouvi-la meiga e descansada enternecer os lábios.

Prestes se encontrava o segundo ano de nosso conhecimento, contudo era somente após a missa, durante o percurso até a esquina de sua rua, a paisagem do nosso namôro. Não podia sair à noite. Afirmara-me da pirronice do pai, sem titubeios enchera de vigilância os olhos da mãe, apesar de paralítica.

Vida reclusa, quase confinada era o amontoado de meses daquela filha única. Constante era a minha visão de um dia libertá-la de tão pesada, obsoleta disciplina. E antegozava a posse de minhas forças libertadoras, decantando o instante, num ignoto futuro, quando bronzes tangessem de sinos repiques festivos.

Pedir-lhe-ia em casamento, no noivado não haveria empecilho de nos encontrar, a Leonor falei certa vez.

— É cedo, foi a sua resposta.

E pisando a areia, a pisá-la continuou, como se nada de belo eu houvesse pensado e a ela externado.

Após quinze dias novamente abordei as conveniências do nosso noivado, todavia Leonor repetiu os gestos da vez passada, deixando no caminho, então molhado, rastros de seu andar displicente, trancadas permaneceram-lhe as faces, lívidas esculturas. Despedindo-se cerrou os olhos, oferecendo-me a testa.

Beijei-a, repetidas vezes beijei-a, embora nenhuma resposta meus ouvidos obtivessem de seus lábios afogados de beijos.

No sábado seguinte vi aquela carta em cima da mesa; foi à noite daquele sábado que eu li a primeira carta anônima.

* * *

Três meses, faz precisamente três meses que eu não mergulho no verde dos olhos de Leonor. E por não vê-la durante todo êsse tempo, não ouvi-la desde aquêle domingo que me encontrou roncando à cadeira, como se em uma cama estivesse, obstinei-me em telefonar-lhe, diàriamente telefonar-lhe em horas diversas. Jamais escutei a doçura dos lábios de Leonor. Havia saído, não estava, eram as invectivas de

cadeira, como se em uma cama estivesse, obstinei-me em telefonar-lhe, diariamente telefonar-lhe em horas diversas. Jamais escutei a doçura dos lábios de Leonor. Havia saído, não estava, eram as invectivas de uma voz austera, antes de interceptar abrupto a ligação.

Às terças-feiras, às quintas e aos sábados, o criado deixando em cima da mesa uma carta; sempre uma carta semelhante àquela, lida aos bocejos, jogada à cesta desprezivelmente.

Não as contei nem as contar preciso, pois nos dias ímpares da semana, durante êsses três últimos meses, o carteiro se detém à calçada da casa onde moro.

Ainda não as abri nem as abro.

Deixo-as conforme o criado as dispõe a frágil pilha de envelopes carimbados. O telefone a informar-me como sempre: Leonor havia saído, não sabia qual a hora do regresso rde Leonor.

Reprimi e persisto reprimindo a ânsia desembestada de uma curiosidade mórbida.

Intactos os envelopes são as cartas problemas insolúveis, lembrando singulares fetos de gestação interminável.

Até quando remeter-me-iam cartas tão desclassificadas, desprezíveis infâmias protegidas por um anonimato? Quem m as endereçava era a mesma pessoa de caligrafia garranchosa, própria de quem cursa o segundo ano primário.

Repetiriam todas aquelas cartas, a um bote de minha mão, a mesma denúncia da primeira? Ou seriam outros os podres apontados?

Soterrei a curiosidade num profundo recesso, dispondo-me em lançar à cesta tôdas elas: mesmo sem as ler com um safanão as veria engulidas pela cesta.

Limparia a mesa logo a meu quarto revestesse; sim, fá-lo-ia logo após a missa das dez horas.

Decidira-me a fazê-lo quando recitava para mim mesmo o evangelh ode Pentecostes, no decurso daquela missa, também assistida por Leonor em meses idos, sempre a meu lado, cabeça recoberta por uma branca mantilha de rendas filigranadas. Manhã de sol aberto esgarçando nuvens do último domingo de abril, esfarrapados véus por sopros de ventos puros.

Manhã induzindo passeios, movimento, fermentando paixões, renascendo esperanças de amores incompreendidos, manhã que tudo pedia e tudo ofertava, compatível sempre com a feérica disposição da natureza.

Regressaria a pé, botinando os sete quarteirões. De narinas dilatadas, a passos largos, aspirando sem tréguas também rumaria à praia, onde cristas de ondas salgariam a encalvecida cabeça de meu corpo de trinta e um anos.

Mas divisando a caas de Leonor, atravesssei a rua: fechadas eram as janelas empecilhos a ladrões, e entre aberto o portão de ferro deixava à amostra uma lata de lixo.

Uma roseira perfumava o sono de um gato. Tôda a varanda, por onde tantas vêzes eu vira Leonor desaparecer, era silêncio.

uma voz austera, antes de interceptar abrupto a ligação.

Às terças-feiras, às quintas e aos sábados, o meu empregado deixando em cima da mesa uma carta; sempre uma carta semelhante àquela, lida aos bocejos, jogada à cesta desprezivelmente.

Não as contei nem as contar preciso, pois nos dias ímpares da semana, durante êsses três últimos meses, o carteiro se detém à calçada da casa onde moro.

Ainda não as abri nem as abro. Deixo-as conforme o criado as dispõe, frágil pilha de envelopes carimbados. O telefone a informar-me como sempre: Leonor havia saído, não sabia qual a hora do regresso de Leonor.

Reprimi e persisto reprimindo a ânsia desembestada de uma curiosidade mórbida.

Intactos os envelopes são as cartas problemas insolúveis, lembrando singulares fetos de gestação interminável.

Até quando remeter-me-iam cartas tão desclassificadas, desprezíveis infâmias protegidas por um anonimato? Quem mas endereçava era a mesma pessoa de caligrafia garranchosa, própria de quem cursa o segundo ano primário.

Repetiriam todas aquelas cartas, a um bote de minha mão, a mesma denúncia da primeira? Ou seriam outros os podres apontados?

Soterrei a curiosidade num profundo recesso, dispondo-me em lançar à cesta tôdas elas: mesmo sem as ler com um safanão as veria engulidas pela cesta.

Limparia a mesa logo a meu quarto revertesse; sim, fá-lo-ia logo após a missa das dez horas.

Decidira-me a fazê-lo quando recitava para mim mesmo o evangelho de Pentecostes, no decurso daquela missa, também assistida por Leonor em meses idos, sempre a meu lado, cabeça recoberta por uma branca mantilha de rendas filigranadas. Manhã de sol aberto esgarçando nuvens do último domingo de abril, esfarrapados véus por sopros de ventos puros.

Manhã induzindo passeios, movimento, fermentando paixões, renascendo esperanças de amores incompreendidos, manhã que tudo pedia e tudo ofertava, compatível sempre com a feérica disposição da natureza.

Regressaria a pé, botinando os sete quarteirões. De narinas dilatadas, a passos largos, aspirando sem tréguas também rumaria à praia, onde cristas de ondas salgariam a encalvecida cabeça de meu corpo de trinta e um anos.

Mas divisando a casa de Leonor, atravesssei a rua: fechadas eram as janelas empecilhos a ladrões, e entreaberto o portão de ferro deixava à amostra uma lata de lixo.

Uma roseira perfumava o sono de um gato. Tôda a varanda, por onde tantas vêzes eu vira Leonor desaparecer, era silêncio.

Tive vontade de colhêr uma rosa, uma de pétalas bem abertas, apanhá-la e oferece-la a Leonor, feliz adorno para o preto de suas madeixas.

Tive vontade de **colher** uma rosa, uma de pétalas bem abertas, apanhá-la e oferece-la a Leonor, feliz adorno para o prêto de suas madeixas.

Por que Leonor não adocicava as mãos, **doces** não as tornava colhendo jasmims de compridos galhos?

Ao sol **por que** Leonor não deixava as faces, sempre lívidas, certa vez, lembro-me, mastigadas olheiras?

Ninguém me viu, ninguém **advinhou** estivesse minha imaginação a selecionar corolas a colher botões daquele jardim, prisioneiro de um muro de caiadas paredes.

Fanariam, tôdas as flores, fanariam **sem** jamais **perfumar**, sequer, um naco dos dezessete anos de Leonor: **inconsulteis** elas tombariam, uma a uma seriam devoradas por formigas, farejadas por alguma venta fria de cachorro, surgido de alhures, enxotadas por uma vassoura, elas fanariam **e depois seriam** pisadas por indiferentes calcanhares.

Divagava; naquele momento eu via no descaso por aquelas rosas uma parecença com o sumiço de Leonor. Eu havia sido abandonado, também solitário era o meu coração.

Ó! o gato acordando transpôs o portão e, o seu pulo revolveu restos de comida. Mostrou-me, então, a lata de lixo um envelope, também garatujado por aquela capenga letra de há muito conhecida, chantagem posta de mólho, perspicaz quarentena. Inconcebível. Era a mesma incansável letra que subscritou **todos** aqueles envelopes; era a mesma infame caligrafia que ziguezagueou em tôda folha daquela primeira carta, prolatando uma inenarrável sentença, expondo uma denúncia acerbamente. Sim, **dúvida** nenhuma eu podia levantar. A letra era a mesma. Meus olhos voltavam a vê-la, não em cima da mesa, mas a cavaleiro do lixo, sôbre **imundície** de gêneros deteriorados, às bordas de uma lata amassada, enferrujada. Apanhei-o. Sôfregos meus dedos o apalpam, irreverente minha visão o devastou. O envelope nada continha. Esbaforido empurrei a porta e ofegante lancei-me quarto a dentro.

Qual um perseguido **vencera os** **quarteirões** correndo **transformei** a minha rua num bêco.

Sôbre a mesa as cores eram severas, nenhuma carta embranquecia a madeira.

Meus gritos amareleceram o criado, balofas carnes **saudas** a emitir **grunidos**; de espanador em punho lembrava um surdo-mudo, que aos pinotes galgasse escadas temendo lôbregas situações.

Meus olhos eram cólera, meus dedos **eram** garras e, uma navalha era o que eu parecia ter entre os dentes.

Não sei como um eco começou a devolver-me os impropérios, rompendo-me os ouvidos aqueles mesmos **trímbes**, que me ressecavam a garganta, quase estrangulada, apoplética.

Implorou-me, não o mandasse embora, desfigurado o criado umedeceu a voz com um convulso choro ao confessar. Êle mesmo as havia queimado, há cinco minutos se tanto êle tocara fogo em tôdas aquelas cartas. Nem retirara dos envelopes os sêlos, aqueles velhos carimbados sêlos, sempre

Porque Leonor não adocicava as mãos, **perfumadas** não as tornava colhendo jasmims de compridos galhos?

Ao sol **porque** Leonor não deixava as faces, sempre lívidas, certa vez, lembro-me, mastigadas olheiras?

Ninguém me viu, ninguém adivinhou estivesse minha imaginação a selecionar corolas a colher botões daquele jardim, prisioneiro de um muro de caiadas paredes.

Fanariam, tôdas as flores fanariam, jamais perfumando sequer um naco dos dezessete anos de Leonor: **inconsulteis** elas tombariam, uma a uma seriam devoradas por formigas, farejadas por alguma venta fria de cachorro, surgido de alhures, enxotadas por uma vassoura, elas fanariam, **ou** pisadas por indiferentes calcanhares.

Divagava; naquele momento eu via no descaso por aquelas rosas uma parecença com o sumiço de Leonor. Eu havia sido abandonado, também solitário era o meu coração.

Ó! **mas** o gato acordando transpôs o portão e, o seu pulo revolveu restos de comida. Mostrou-me, então, a lata de lixo um envelope, também garatujado por aquela capenga letra de há muito conhecida, chantagem posta de mólho, perspicaz quarentena. Inconcebível. Era a mesma incansável letra que subscritou **todos** aqueles envelopes; era a mesma infame caligrafia que ziguezagueou em tôda folha daquela primeira carta, prolatando uma inenarrável sentença, expondo uma denúncia acerbamente. Sim, dúvida nenhuma eu podia levantar. A letra era a mesma. Meus olhos voltavam a vê-la, não em cima da mesa, mas a cavaleiro do lixo, sôbre **imundície** de gêneros deteriorados, às bordas de uma lata amassada, enferrujada.

Apanhei-o. Sôfregos meus dedos o apalpam, irreverente minha visão o devastou. O envelope nada continha.

Esbaforido empurrei a porta e ofegante lancei-me quarto a dentro, **depois de vencer** **quarteirões** e correndo **transformar** a minha rua num bêco.

Sôbre a mesa as cores eram severas, nenhuma carta embranquecia a madeira.

Meus gritos amareleceram o criado, balofas carnes suadas a emitir grunhidos; de espanador em punho lembrava meu criado um surdo-mudo, que aos pinotes galgasse escadas temendo lôbregas situações.

Meus olhos eram cólera, meus dedos **crispadas** garras e, uma navalha era o que eu parecia ter entre os dentes.

Não sei como um eco começou a devolver-me os impropérios, rompendo-me os ouvidos aqueles mesmos tímbrs, que me ressecavam a garganta, quase estrangulada, apoplética.

Implorou-me, não o mandasse embora, desfigurado o criado umedeceu a voz com um convulso choro ao confessar. Êle mesmo as havia queimado, há cinco minutos se tanto êle tocara fogo em tôdas aquelas cartas. Nem retirara dos envelopes

guardados até fossem remetidos a **u**a missão lá no Araguaia. Na confissão insistia, mas negava atinar a causa, o móvel do seu procedimento. O criado não sabia ler nem resolver as quatro operações. Não era gago, mas as suas palavras sempre foram arrancadas a gancho, pronunciadas num **ritmo** reticente.

Se não fôsse um pobre diabo teria êle me escorado à parede, pôsto a faca no meu peito e proferido: “renda-se, seu doutor, o **sr.** não tem razão. Não permaneceram fechadas todo tempo aquelas cartas, se aquelas cartas valessem alguma coisa o **sr.** doutor já as havia lido, não? Não foi o **sr.** doutor mesmo que me disse: quero sempre a mesa limpa, não foi?”

O desgraçado insistia em ademanos, convidando-me pressuroso, misto de aflição e covardia, a ir ver as cinzas. Mornas elas ainda deviam estar lá **em baixo** nos fundos do quintal. Despedi-o, com um gesto feio, mandei-o embora, deixasse-me sôzinho. E aferrolhando a porta, afundei-me à confortável cadeira, escondendo o rosto à rodilha dos braços.

Provava de uma vergonha por saber tão funesto sêgrêdo. Tudo era verdade. Nenhuma mentira se equilibrava nos garranchos daquela primeira carta, paroxísticas oscilações de um doloroso miocinético. Continuo a **crêr** tudo seja verdade. A **crêr** à tara do pai de Leonor. A **crêr** jamais Leonor terá coragem de namorar, muito menos de usar, mesmo em pensamento uma grinalda.

A **descrêr** dos garranchos da mão esquerda de Leonor. **Sim**, eu queria. Juro que eu queria.

os sêlos, aquêles velhos carimbados sêlos, sempre guardados até fossem remetidos a **uma** missão lá no Araguaia. Na **sua** confissão **eu** insistia, mas negava atinar a causa, o móvel do seu procedimento. O criado não sabia ler nem resolver as quatro operações. Não era gago, mas as suas palavras sempre foram arrancadas a gancho, pronunciadas num ritmo reticente.

Se não fôsse um pobre **diabo** teria êle me escorado à parede, pôsto a faca no meu peito e proferido: “renda-se, seu doutor, o **senhor** não tem razão. Não permaneceram fechadas todo tempo aquelas cartas, se aquelas cartas valessem alguma coisa o **senhor** doutor já as havia lido, não? Não foi o **senhor** doutor mesmo que me disse: quero sempre a mesa limpa, não foi?”

O desgraçado insistia em ademanos, convidando-me pressuroso, misto de aflição e covardia, a ir ver as cinzas. Mornas elas ainda deviam estar lá embaixo nos fundos do quintal.

Despedi-o, com um gesto feio, mandei-o embora, deixasse-me sôzinho. E aferrolhando a porta, afundei-me à confortável cadeira, escondendo o rosto à rodilha dos braços.

Eu provava de uma vergonha por saber tão funesto sêgrêdo. Tudo era verdade. Nenhuma mentira se equilibrava nos garranchos daquela primeira carta, paroxísticas oscilações de um doloroso miocinético.

Continuo a **crêr** tudo seja verdade. A **crêr** à tara do pai de Leonor. A **crêr** jamais Leonor terá coragem de namorar, muito menos de usar, mesmo em pensamento uma grinalda.

A **descrêr** dos garranchos da mão esquerda de Leonor, **sim**, eu queria. Juro que eu queria **desconhecer Leonor estivesse fornecendo com o pai desde sua mãe ficara parálitica.**

Análise

As três inclusões do pronome pessoal do caso reto de primeira pessoa “eu” revelam uma padronização editorial dos contos de *Maria Pudim*, uma vez que o mesmo procedimento foi identificado na reescrita do conto “Prato feito” / “Uma certa Zezé”.

A mudança que mais ganha destaque, no conto, é o acréscimo da frase final “desconhecer Leonor estivesse fornecendo com o pai desde sua mãe ficara parálitica”. O que antes havia sido construído de modo alusivo (por meio da informação anteriormente apresentada de que a mãe de Leonor era parálitica, da “pirronice” do pai, das próprias cartas e, por fim, das frases “A crêr à tara do pai de Leonor. A crêr jamais Leonor terá coragem de namorar, muito menos de usar, mesmo em pensamento uma grinalda”), passa a ser informado ao leitor com clareza. Observe-se que, com isso, Accioly faz com que a história 2 (PIGLIA, 1994) emergja na história 1 ao fim do conto, o que aumenta o impacto do desfecho. Ademais, na reescrita, mais uma vez, o escritor atenua a recalcitrância final (WRIGHT, 1989b) do conto, algo também verificado na reescrita de “Prato feito” / “Uma certa Zezé”, o que sugere

que este seja um tipo de alteração sistemática na reescrita do autor.

Por fim, destaque-se também que o acréscimo realizado pode ser compreendido com uma maior liberdade que o autor teve no suporte livro, e que antes não tinha no suporte jornal. A fala, inclusive por conta do uso do termo “fornicando” (sic), poderia ser demasiadamente chocante para o público-alvo do suplemento do *Diário Carioca* (a partir dos anúncios das páginas em que o conto foi publicado, pode-se afirmar que era feminino), o que pode ter influenciado na configuração do desfecho da versão do conto publicada em jornal.

Figura 9 — As duas páginas de “Cartas” no *Diário Carioca*, Suplemento Letras e Artes (14/03/1954)

The image shows two pages from the 'Cartas' supplement of the *Diário Carioca*, dated 14/03/1954. The left page features a story titled 'O Centenário de Lucio de Mendonça' and a large advertisement for a 'CURSO DE GINÁSTICA FEMININA' by Sabina Graetzer. The right page is dominated by a large advertisement for 'Panex' pressure cookers, featuring images of the products and a table of prices. Other smaller ads for 'LIMPOS ENXOVAIS' and 'LIMPEZA DE PASSADEIRAS' are visible at the bottom right.

Fonte: DIÁRIO CARIOCA..., 1954.

Realizada a análise de contos de Breno Accioly, vamos para a análise de contos de Clarice Lispector.

5.4 Contos de Clarice Lispector

5.4.1 De “Mocinha” (1949) a “Viagem a Petrópolis” (1964)

Clarice Lispector publicou o conto “Mocinha” na revista *O Cruzeiro* em 1949. Revisto e reescrito, o conto foi publicado, em 1964, no livro *A legião estrangeira* com o título de “Viagem a Petrópolis”. Passemos, então, à análise comparativa dessas duas versões.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i> . Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
ELA era uma velhinha sêca e doce. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto em duas asas pequenas. Um vestido preto, opaco, velho documento de sua vida. Na grossa fazenda encontravam-se pequenas crostas de pão coladas por aquela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava ainda uma nódoazinha amarela, de um ovo que comera há meses. E as marcas de todos os lugares onde dormia. Felizmente achava sempre onde dormir, ela e os pássaros. Casa de um, casa de outro. Quando lhe perguntavam o nome, dizia com a voz purificada pela fraqueza: — Mocinha... Todos riam. Contente pelo interesse despertado, ela explicava: — Nome, nome mesmo, é Margarida...	ERA uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia. Achava sempre onde dormir, casa de um, casa de outro. Quando lhe perguntavam o nome, dizia com a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação: — Mocinha, As pessoas sorriam. Contente pelo interesse despertado, explicava: — Nome, nome mesmo, é Margarida.
Análise	
A reescrita do início do texto é marcada por uma maior caracterização da personagem que, para além de efeitos estilísticos, cumpre a função de ressaltar aspectos temáticos importantes na narrativa (a solidão e a ignorância da condição solitária). Trata-se, portanto, de um acréscimo que vai de encontro com a teoria de Poe, que defende que já as primeiras palavras de um conto devem estar voltadas para a construção do efeito único. Há supressão de termos acessórios (“em duas asas pequenas”, “Felizmente”, etc.) e de termos que haviam sido repetidos para efeito enfático (“Um vestido preto”). Verificam-se substituições que geram economia (“de todos os lugares” por “dos lugares”) e aumentam a verossimilhança no texto (a troca de “meses” por “duas semanas”, pois é mais provável que resquícios numa peça de roupa de ovo comido há duas semanas sejam mais visíveis do que os de um ovo comido há meses). A inserção da informação sobre “os longuíssimos anos de boa educação”, além de intensificar a caracterização da personagem, atua como um contraponto com o presente dela: sua situação atual, em que até mesmo a sua dignidade lhe é negada, é diferente do seu passado, que foi melhor. Esse dado é explorado dramaticamente mais adiante na narrativa.	

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
Margarida ou Mocinha — uma velhinha. O corpo devia ser murcho, pequeno, escuro. Mas ninguém pensava mais no corpo de Margarida. Margarida tivera mãe, pai. Morreram. Um marido: Morreu também. Dois filhos — morreram também. Só restou mesmo Mocinha, com os olhos sujos e doces, cobertos por tênue veludo branco. Quando lhe davam alguma esmola, davam-lhe pouca porque Margarida era pequena e não precisava comer muito. Quando lhe davam cama para dormir, davam-lhe estreita e dura porque Margarida quase não tinha volume. Não agradecia muito, não falava muito. Sabia apenas sorrir e balançar a cabeça. Mocinha estava agora, não se sabe mais por que motivo, dormindo no quarto de empregada de uma casa grande, numa rua muito larga, cheia de árvores. A família achava graça em Mocinha mas a maior parte do tempo esquecia-se dela. Também que velha misteriosa. Levantava de madrugada, arrumava sua caminha de anão e disparava como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava. Perguntaram-lhe um dia aonde fôra. Respondeu num riso que formava pequenos gargarejos na garganta: — Estive passeando... Acharam graça que uma velha, vivendo de caridade, andasse a passear. Mas era verdade. Mocinha nascera no Maranhão e viera para o Rio há um ano com uma senhora muito boa, muito delicada. Depois a senhora foi para S. Paulo e deu um dinheirinho para Mocinha ficar no Rio. E Mocinha passeava para conhecer tudo. Aliás bastava uma pessoa sentar-se num banco do jardim e via tudo.	O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara. Tivera pai, mãe, marido, dois filhos. Todos aos poucos tinham morrido. Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênue veludo branco. Quando lhe davam alguma esmola davam-lhe pouca, pois ela era pequena e realmente não precisava comer muito. Quando lhe davam cama para dormir davam-na estreita e dura porque Margarida fôra aos poucos perdendo volume. Ela também não agradecia muito, sorria e balançava a cabeça. Dormia agora, não se sabia mais por que motivo, no quarto dos fundos de uma casa grande, numa rua larga cheia de árvores, em Botafogo. A família achava graça em Mocinha mas esquecia-se dela a maior parte do tempo. É que também se tratava de uma velha misteriosa. Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava. Um dia uma das moças da casa perguntou-lhe o que andava fazendo. Respondeu com um sorriso gentil: — Passeando. Acharam graça que uma velha, vivendo de caridade, andasse a passear. Mas era verdade. Mocinha nascera no Maranhão, onde sempre vivera. Viera para o Rio não há muito, com uma senhora muito boa que pretendia interná-la num asilo, mas depois não pudera ser; a senhora viajara para Minas e dera algum dinheiro para Mocinha se arrumar no Rio. E a velha passeava para ficar conhecendo a cidade. Bastava aliás uma pessoa sentar-se num banco de uma praça e já via o Rio de Janeiro.
Análise	
Desse excerto, destaque-se que o processo de reescrita privilegia uma caracterização mais precisa das personagens e do espaço, como também alguns ajustes de estilo. Por exemplo, “embora ela tivesse sido alta e clara” é um motivo que se vincula diretamente ao conflito dramático e sua inserção é coerente com a aparente proposta da reescrita de explorar a contraposição entre o passado e o presente da protagonista, que o texto deflagra lentamente no bojo de um processo epifânico gradual. Ainda que possua menor impacto dramático, o acréscimo de “onde sempre vivera” também ressalta a trajetória passada da personagem. A ênfase à especificação do espaço pode ser apreendida por meio do acréscimo de “Botafogo” e pela substituição de “tudo” por “Rio de Janeiro”. A inserção da informação de que Mocinha havia ido ao Rio de Janeiro com uma senhora que pretendia interná-la também esclarece melhor a razão de seu deslocamento. Verifica-se, também, um projeto estilístico que visa a	

diminuir a ocorrência de diminutivos do texto-base, como “nodoazinha” (presente na primeira tabela de análise) e “dinheirinho”.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
A vida de Mocinha corria assim agradavelmente quando a família da casa grande despertou, surpreendeu-se de tê-la em casa e achou que uma velhinha era demais. De algum modo tinha razão. Todos lá eram muito ocupados e de quando em quando surgiam os casamentos, concertos, noivados, visitas. Quando passavam atarefados pela velhinha ficavam surpreendidos como se fôssem repentinamente abordados, interrompidos com uma pancadinha no ombro. A filha mais velha sentia vago mal-estar, enervava-se sem motivo. Ninguém falava no assunto, mas logo que alguém cogitou de mandá-la para Petrópolis, à casa da cunhada, houve uma adesão mais animada do que uma velhinha poderia provocar.	Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fôssem interrompidos, abordados com uma pancadinha no ombro: “olha!”. Sobretudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo. Sobretudo o sorriso permanente, embora a moça compreendesse tratar-se de um ricto inofensivo. Talvez por falta de tempo, ninguém falou no assunto. Mas logo que alguém cogitou de mandá-la morar em Petrópolis, na casa da cunhada alemã, houve uma adesão mais animada do que uma velha poderia provocar.
Análise	
A troca de “A vida de Mocinha” por “Sua vida” assinala uma economia de meios. A referência a Botafogo também revela, mais uma vez, a busca por uma caracterização mais precisa do espaço. Note-se também que a supressão de “uma velhinha” e as duas trocas de “velhinha” por “velha” ressaltam o já apontado procedimento de eliminação de diminutivos. A supressão de “repentinamente”, se vinculada à supressão de “felizmente” (na primeira tabela), indica uma busca pela eliminação de advérbios, que podem ser vistos como termos acessórios no projeto estético deste conto. O acréscimo da ênfase ao sorriso de Mocinha por meio da percepção irritada de uma das moças da casa pode, em certa medida, ser lido como um procedimento da “visão de míope” apontada por Gilda de Mello e Souza (1980) na literatura clariciana.	

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
Assim, indo o filho passar o fim de semana em Petrópolis, levou a velha no carro. Por que Mocinha não dormiu de noite? Não importa. Mas no corpo endurecido o coração se desenferrujava. Em certos momentos até não podia respirar. Passou a noite falando, agora bem alto. A excitação do passeio prometido, a mudança de vida, de repente aclaravam-lhe algumas idéias. Lembrou-se de coisas que juraria nunca terem existido. Começou pelo filho atropelado,	Quando, pois, o filho da casa foi com a namorada e as duas irmãs passar um fim-de-semana em Petrópolis, levou a velha no carro. Por que Mocinha não dormiu na noite anterior? A idéia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo sêco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água. Em certos momentos nem podia respirar. Passou a noite falando, às vezes alto. A excitação do passeio

morto debaixo de um bonde. Lembrou-se dos cabelos do filho; das roupinhas dêle: tôdas azuis. Lembrou-se da xícara que Rosinha quebrara e de como gritava com Rosinha. E do marido. Só relembra o marido em mangas de camisa. Mas não era possível, deveriam existir mais cenas. Ele trabalhava, ia a festas, foi ao enterro do filho e da filha... sempre em mangas de camisa? Mocinha cansava-se. De repente descobriu que a cama era dura. — Que cama dura, disse alto.	prometido e a mudança de vida, de repente aclaravam-lhe algumas idéias. Lembrou-se de coisas que dias antes juraria nunca terem existido. A começar pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde no Maranhão — se ele tivesse vivido no tráfego do Rio de Janeiro, aí mesmo é que morria atropelado. Lembrou-se dos cabelos do filho, das roupas dêle. Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara e de como ela gritara com Maria Rosa. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar. E lembrou-se do marido. Só relembra o marido em mangas de camisa. Mas não era possível, estava certa de que ele ia à repartição com o uniforme de continúo, ia a festas de paletó, sem falar que não poderia ter ido ao enterro do filho e da filha em mangas de camisa. A procura do paletó do marido ainda mais cansou a velha que se virava com leveza na cama. De repente descobriu que a cama era dura. — Que cama dura, disse bem alto no meio da noite.
---	--

Análise

Neste excerto, observa-se mais uma vez a eliminação do diminutivo (“roupinhas” e “Rosinha”). Neste ponto do texto, já é possível perceber que este procedimento indica: a) um maior distanciamento entre o narrador e a personagem e seu drama; b) a contenção ou eliminação de dados de linguagem que possam tornar a enunciação do narrador piegas, sentimental e/ou melodramática.

Além de mais uma manifestação de especificação espacial (“no Maranhão” e “no tráfego do Rio de Janeiro”), note-se a quantidade de acréscimos e a função que eles cumprem na narrativa: o acréscimo “À idéia de uma viagem [...] todo sêco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água” confere ênfase ao estado emocional da personagem e o pormenoriza, e outros acréscimos como “se ele tivesse vivido no tráfego do Rio de Janeiro, aí mesmo é que morria atropelado”, “se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar”, “estava certa de que [...]”, etc., dão vazão às percepções mentais da personagem, de maneira que é possível reconhecer que, nesses trechos, o foco narrativo do conto passa a ser onisciência seletiva (FRIEDMAN, 2002). Do ponto de vista da temática, esses acréscimos podem ser lidos como motivos que, em sua sucessão no texto, articulam-se numa gradação progressiva que culminará no processo epifânico da protagonista. Não se trata, portanto, de elementos acessórios.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
Sensibilizara-se tôda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora sua atenção. E de súbito — que fome furiosa! Alucinada, levantou-se, desarrumou a pequena trouxa,	É que se sensibilizara tôda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. E de súbito — mas que fome furiosa! Alucinada, levantou-se, desamarrou a

tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardara secretamente há uma semana. Comeu vorazmente, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva. E cada vez mais se reanimava. Conseguiu, embora fugazmente, ter uma visão do marido despedindo-se para ir ao trabalho. Depois que se desvaneceu a lembrança, notou que esquecera de observar se ele estava em mangas de camisa. Deitou-se de novo. Passou a noite inteira nesse jôgo de ver por um instante e depois não ver mais. De madrugada adormeceu. Pela primeira vez foi preciso acordá-la. A moça veio buscá-la, já de lenço na cabeça e de maleta na mão. E Mocinha pediu uns instantes para pentear os cabelos... As mãos trêmulas seguravam o pente quebrado da criada. Que pensava enquanto se penteava? Os olhos piscavam.	pequena trouxa, tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardava secretamente há dois dias. Comeu o pão como um rato, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva. E com a comida, cada vez mais se reanimava. Conseguiu, embora fugazmente, ter a visão do marido se despedindo para ir ao trabalho. Só depois que a lembrança se desvaneceu, viu que esquecera de observar se ele estava ou não em mangas de camisa. Deitou-se de novo, coçando-se toda ardente. Passou o resto da noite nesse jôgo de ver por um instante e depois não conseguir ver mais. De madrugada adormeceu. E pela primeira vez foi preciso acordá-la. Ainda no escuro, a môça veio chamá-la, de lenço amarrado na cabeça e já de maleta na mão. Inesperadamente Mocinha pediu uns instantes para pentear os cabelos. As mãos trêmulas seguravam o pente quebrado. Ela se penteava, ela se penteava. Nunca fôra mulher de ir passear sem antes pentear bem os cabelos.
--	---

Análise

A troca de “uma semana” por “dois dias” indica, outra vez, uma redução temporal vinculada a um alimento no texto, o que o torna coerente, como no caso dos resquícios de ovo no vestido, que se trata de eliminação de um exagero em favor de maior realismo. Destaque-se também a troca de “notou” por “viu”, um verbo cujo sentido pode se vincular a uma dimensão mais profunda da experiência que o intensifica. A inclusão de “Ainda no escuro” aumenta o possível cansaço da protagonista. O acréscimo de “coçando-se toda ardente” pode ser lido como a inclusão de um motivo que reitera a redescoberta do estímulo sexual sugerido anteriormente pelo texto (“É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção”). A eliminação de “vorazmente” indica, mais uma vez, uma opção pela eliminação de advérbios, mas note-se que, em seu lugar, a comparação “como um rato” é inserida, o que mantém uma certa relação semântica com “voraz”, dado que se trata de uma comparação com um animal. Há também o acréscimo de um advérbio no texto — “Inesperadamente”. Ele reforça o estranhamento da atitude da protagonista no episódio narrado, o que auxilia na manutenção da tensão dramática. O acréscimo final também é significativo, uma vez que se trata de um elemento que também recupera informações do passado da protagonista (no caso, um hábito de afirmação feminina, o que lhe confere altivez).

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i> . Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
Quando se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e os passos rápidos. A moça da casa ocorreu vagamente: “e eu que	Quando enfim se aproximou do automóvel, o rapaz e as môças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. “Tem mais saúde do que eu!”.

até tinha pena...” Mocinha sentou-se junto da janela do carro, um pouco apertada pelas duas moças acomodadas no mesmo banco. Nada dizia, sorria. Mas quando o automóvel deu a primeira arrancada, jogando-a para trás, sentiu uma verdadeira dor no peito. Não era alegria, era dilacerante. O rapaz virou-se: — Não vá enjoar, vovó... As moças riram, principalmente a que se sentara na frente, junto dele. A velha quis responder, mas não pôde; quis sorrir, não conseguiu. Olhou para todos, de olhos angustiados e lacrimejantes. Qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa e enervou-a. Pensou com força, sem que isso a satisfizesse: ridícula.	brincou o rapaz. À moça da casa ocorreu: “E eu que até tinha pena dela.” Mocinha sentou-se junto da janela do carro, um pouco apertada pelas duas irmãs acomodadas no mesmo banco. Nada dizia, sorria. Mas quando o automóvel deu a primeira arrancada, jogando-a para trás, sentiu dor no peito. Não era só por alegria, era um dilaceramento. O rapaz virou-se para trás: — Não vá enjoar, vovó! As moças riram, principalmente a que se sentara na frente, a que de vez em quando encostava a cabeça no ombro do rapaz. Por cortesia, a velha quis responder, mas não pôde. Quis sorrir, não conseguiu. Olhou para todos, com olhos lacrimejantes, o que os outros já sabiam que não significava chorar. Qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa e deu-lhe um ar obstinado.
Análise	
Verifica-se, neste trecho, mais uma vez, acréscimos que aumentam o grau de especificação e caracterização das personagens e das situações. Por exemplo, a inserção de “a que de vez em quando encostava a cabeça no ombro do rapaz” torna o texto mais longo e cumpre a função de tornar mais clara a relação entre o rapaz e a moça, algo que é retomado mais adiante no texto reescrito. Como em alguns casos anteriores, houve supressões de adjetivos e, mesmo, algumas adequações que tornaram o texto mais preciso, como a troca do adjetivo “dilacerante” pelo substantivo “dilaceramento”. Destaque-se também que “o que os outros já sabiam que não significava chorar” é um acréscimo que se constitui como um motivo que realça o tema da indiferença.	

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
A viagem foi muito bonita. As moças tão contentes. Mocinha agora já conseguia sorrir. E embora o coração batesse como um sino, tudo estava melhor. Passaram por um cemitério, passaram por um armazém, árvores, duas mulheres, um soldado, gato, letras vermelhas... Quando Mocinha acordou não sabia onde estava. A estrada era larga e perigosa. A bôca ardia, os pés e as mãos distanciavam-se do corpo gelados. As moças riam e falavam alto. A da frente encostara a cabeça no ombro do rapaz. Os embrulhos despencavam a todo instante. Então a cabeça de Mocinha começou a trabalhar. O marido apareceu-lhe de paletó. Lembrou-se até do nome da amiga de Rosinha, da que morara defronte. Elvira! A mãe de Elvira era aleijada! As lembranças surgiam-lhe repentinas, quase lhe arrancavam uma exclamação. Então ela movia os lábios devagar e dizia algumas palavras baixinho. As moças falavam. — Ah, obrigada, um presente desses eu rejeito!	A viagem foi muito bonita. As moças estavam contentes, Mocinha agora já recomençara a sorrir. E, embora o coração batesse muito, tudo estava melhor. Passaram por um cemitério, passaram por um armazém, árvore, duas mulheres, um soldado, gato! letras — tudo engolido pela velocidade. Quando Mocinha acordou não sabia mais aonde estava. A estrada já havia amanhecido totalmente; era estreita e perigosa. A bôca da velha ardia, os pés e as mãos distanciavam-se gelados do resto do corpo. As moças falavam, a da frente apoiara a cabeça no ombro do rapaz. Os embrulhos despencavam a todo instante. Então a cabeça de Mocinha começou a trabalhar. O marido apareceu-lhe de paletó — achei, achei! o paletó estava pendurado o tempo todo no cabide. Lembrou-se do nome da amiga de Maria Rosa, daquela que morava defronte: Elvira, e a mãe de Elvira até era aleijada. As lembranças quase lhe arrancavam uma

— Pois eu é que me diverti!	exclamação. Então ela movia os lábios devagar e dizia baixo algumas palavras. As moças falavam: — Ah, obrigada, um presente desses eu rejeito!
Análise	
Dos procedimentos anteriores, destaque-se, nesse trecho, a eliminação de alguns adjetivos e de alguns diminutivos. A ênfase no uso econômico e funcional deles é um procedimento que visa eliminar do texto traços de escritor principiante. Isso fica mais evidente com a distância temporal entre a primeira versão do conto e a sua reescrita: logo após o desfecho da versão publicada em 24 de dezembro de 1949 na revista <i>O Cruzeiro</i>, consta a informação de que o texto foi escrito em setembro de 1941, quando Lispector ainda não havia publicado nenhum de seus livros. Ou seja: 23 anos separam a sua escrita e a sua reescrita para publicação em livro, tempo este em que a autora amadureceu e consolidou a sua poética, o que certamente afetou a revisitação ao texto. Verifica-se uma intensificação dramática, na reescrita, da enumeração dos elementos captados pela visão da protagonista por meio da reconfiguração da pontuação — o uso da exclamação e a eliminação das reticências produzem esse efeito. Note-se, também, a inserção de uma informação que indica claramente o propósito desse efeito de velocidade. É importante assinalar que a palavra “aonde” foi trocada, na reescrita do conto sob o título “O grande passeio”, na primeira edição de <i>Felicidade clandestina</i> (1971), por “onde”. Por fim, destaque-se o acréscimo do trecho “— achei, achei! o paletó estava pendurado o tempo todo no cabide”, que se constitui como uma emergência da atividade mental da protagonista na narrativa via onisciência seletiva, o que intensifica a tensão dramática do episódio.	

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i> . Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
E de repente Mocinha não entendeu mais. Que fazia no carro? Como conhecera seu marido? Como é que a mãe de Rosinha e de Rafael, a própria mãe — o pensamento vociferava — estava no automóvel com aquela gente? O rapaz disse: — Acho melhor não entrarmos, ela salta do carro, ensina-se aonde é e ela vai sòzinha... A moça da casa perturbou-se. Receava que o irmão falasse demais na frente das outras. Eles nunca visitavam a cunhada e o irmão. — É sim, atalhou rapidamente. Você desce, Mocinha entra por aquele beco e, na casa vermelha, pergunta por Arnaldo, meu irmão. Diz que lá em casa você não pode mais ficar, diz que na casa de Arnaldo	Foi quando Mocinha começou finalmente a não entender. Que fazia ela no carro? Como conhecera seu marido e aonde? como é que a mãe de Maria Rosa e Rafael, a própria mãe deles, estava no automóvel com aquela gente? Logo depois acostumou-se de novo. O rapaz disse para as irmãs: — Acho melhor não pararmos de frente, para evitar histórias. Ela salta do carro, a gente ensina aonde é, ela vai sòzinha e dá o recado de que é para ficar. Uma das moças da casa perturbou-se: receava que o irmão, com uma incompreensão típica de homem, falasse demais diante da namorada. Eles não visitavam mais o irmão de Petrópolis, e muito menos a cunhada. — É sim, interrompeu-o a tempo antes que ele falasse demais. Olha, Mocinha, você entra por aquele beco e não há como errar: na casa de tijolo vermelho,

you can watch the boy and live in the room of the yard... Mocinha desceu do automóvel e durante um tempo ainda pairava sobre rodas. O vento fresco soprava-lhe a saia comprida por entre as pernas.	you ask for Arnaldo, my brother, did you hear? Arnaldo. He says that at home you couldn't stay, he says that at Arnaldo's house there is a place and that you can watch the boy a little, see... Mocinha desceu do automóvel e durante um tempo ainda ficou de pé mas pairando entontecida sobre rodas. O vento fresco soprava-lhe a saia comprida por entre as pernas.
---	---

Análise

Note-se, nesse trecho, a eliminação do aposto “o pensamento vociferava”, que é ligado à enunciação do narrador. Essa supressão ocorre em favor de uma emergência, no texto, da atividade mental da personagem — traço forte na literatura de Lispector. A inclusão de “com uma incompreensão típica de homem”, um comentário avaliativo produzido pelo narrador ou pela personagem, mescla a voz de um com a perspectiva do outro. Essa indistinção realça, mais uma vez, a presença da atividade mental de uma das personagens no plano do discurso narrativo. Destaque-se: a) a especificação do espaço que acontece mais uma vez com a inserção de “Petrópolis”; b) uma série de acréscimos que controem um efeito de oralidade na fala das personagens.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68. Arnaldo não estava. Mocinha entrou na saleta onde a dona da casa, com um pano amarrado na cabeça, tomava café. Um menino ruivo — decerto aquele que Mocinha deveria vigiar — estava sentado diante de um prato de cebolas e tomates e comia sonolento; as pernas brancas e sardentas balançavam-se sob a mesa. A mãe encheu-lhe o prato de mingau de aveia, apresentou-lhe pão torrado com manteiga. As moscas zumbiam. Mocinha estava fraca. Talvez se bebesse um pouco de café passasse aquele frio no corpo. A mulher examinava-a em silêncio. Não acreditara na história da recomendação da cunhada. Talvez a velhinha tivesse ouvido de alguém o seu endereço... A verdade é que aquilo tudo não estava bem contado e a velha tinha um ar bem sabido. Seria até bom não deixá-la sòzinha na sala, com o armário cheio de louça. — Preciso antes tomar café, disse com dureza para não dar confiança. Depois que meu marido chegar, veremos o que se há de fazer.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79. Arnaldo não estava. Mocinha entrou na saleta onde a dona da casa, com um pano contra pó amarrado na cabeça, tomava café. Um menino louro — decerto aquele que Mocinha deveria vigiar — estava sentado diante de um prato de tomates e cebolas e comia sonolento, enquanto as pernas brancas e sardentas balançavam-se sob a mesa. A alemã encheu-lhe o prato de mingau de aveia, empurrou-lhe na mesa pão torrado com manteiga. As moscas zuniam. Mocinha estava fraca. Se bebesse um pouco de café quente talvez passasse o frio no corpo. A mulher alemã examinava-a de vez em quando em silêncio: não acreditara na história da recomendação da cunhada, embora “de lá” tudo fôsse de se esperar. Mas talvez a velha tivesse ouvido de alguém o endereço, até num bonde, por acaso, isso às vezes acontecia, bastava abrir um jornal e ver que acontecia. É que aquela história não estava nada bem contada, e a velha tinha um ar sabido, nem sequer escondia o sorriso. O melhor seria não deixá-la sòzinha na saleta, com o armário cheio de louça nova. — Preciso antes tomar café, disse-lhe. Depois que meu marido chegar, veremos o que se pode fazer.
---	--

Análise

A troca de “apresentou” por “empurrou” acentua o traço psicológico/emocional da personagem no modo como ela age: há uma diminuição de sua ternura, algo que pode ser

articulado com a troca de “mãe” por “alemã”. O acréscimo de “quente” torna mais evidente a antítese entre o calor do café e o frio do corpo da protagonista. A inserção de “de vez em quando” cria o efeito de sugestão da indiferença da alemã. Nota-se também que uma série de avaliações da alemã é inserida no texto via onisciência seletiva.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
Mocinha sentou-se. O cheiro de café dava-lhe uma vertigem que escurecia toda a sala. Os lábios ardiam secos e o coração batia-lhe descompassado. Ah, tão bom café, café — ela sorria. Aos seus pés o cachorro mordida a pata, rosnando. A empregada, uma rapariga de pescoço fino e seios grandes, trouxe um prato de queijo branco. Sem uma palavra, a mãe passou duas fatias no pão torrado e deu-as ao filho. O menino comeu tudo, agarrou um palito e levantou-se. — Mãe, duzentos réis. — Não. Pra quê? — Chocolate. — Teu pai traz. Uma pequena luz iluminou Mocinha: que fazia naquela casa? Mandavam-na de um lado para outro... Contaria tudo ao marido. Depois sorriu encabulada: o que queria mesmo, mesmo, era beber café.	Mocinha não entendeu muito bem, pois ela falava como gringa. Mas entendeu que era para continuar sentada. O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. Os lábios ardiam secos e o coração batia todo independente. Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando. A seus pés o cachorro mordida a própria pata, rosnando. A empregada, também meio gringa, alta, de pescoço muito fino e seios grandes, a empregada trouxe um prato de queijo branco e mole. Sem uma palavra, a mãe esmagou bastante queijo no pão torrado e empurrou-o para o lado do filho. O menino comeu tudo e, com a barriga grande, agarrou um palito e levantou-se. — Mãe, cem cruzeiros. — Não. Para quê? — Chocolate. — Não. Amanhã é que é domingo. Uma pequena luz iluminou Mocinha: domingo? que fazia naquela casa em vésperas de domingo? Nunca saberia dizer. Mas bem que gostaria de tomar conta daquele menino. Sempre gostara de criança loura: todo menino louro se parecia com o Menino Jesus. O que fazia naquela casa? Mandavam-na à toa de um lado para outro, mas ela contaria tudo, iam ver. Sorriu encabulada: não contaria era nada, pois o que queria mesmo era café.

Análise

No início desse excerto, nota-se um acréscimo que reitera o fato de a esposa de Arnaldo ser alemã. A reescrita sublinha a diferença da personagem e, conseqüentemente, o choque de alteridade. A busca por uma descrição mais precisa também é verificável, por exemplo, por meio da inserção da palavra “própria”, que torna a descrição da ação do cachorro mais clara. Entre outras coisas, destaque-se a troca da frase final no diálogo entre mãe e filho: a referência a domingo é crucial para os acréscimos feitos em seguida — acréscimos, estes, que revelam a atividade mental da personagem durante a epifania.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
A dona da casa gritou para dentro e a empregada trouxe um prato fundo, cheio de papa escura. Cortou uma fatia de queijo, triturou-o com o garfo e misturou-o à papa. Pôs-se então ela própria a comer, com ar de fastio. Mocinha sorria e lacrimejava. Afinal Arnaldo apareceu. Falou em voz baixa com a mulher e depois de demorada confabulação, informou: — Não pode ser não. Aqui não tem lugar não. Como a velhinha não protestasse e sorrisse sempre, ele falou mais alto: Não, não tem lugar não! Mocinha continuava sentada... Arnaldo enervou-se. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cômico do contraste. A espôsa, esticada e vermelha como se a pele mal cobrisse tanta carne. E mais adiante a velhinha murcha, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros. Diante do sorriso permanente da velha, do seu piscar malicioso, impacientou-se: — E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem pra cidade, ouviu? Volta para casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo, viu? Aqui não tem lugar não. Mocinha pegou afinal no dinheiro e dirigiu-se à porta. Quando Arnaldo e a mulher já respiravam de alívio, Mocinha reapareceu. — Obrigado... Deus lhe ajude...	A dona da casa gritou para dentro, e a empregada indiferente trouxe um prato fundo, cheio de papa escura. Gringos comiam muito de manhã, isso Mocinha vira mesmo no Maranhão. A dona da casa, com seu ar sem brincadeiras, porque gringo em Petrópolis era tão sério como no Maranhão, a dona da casa tirou uma colherada de queijo branco, triturou-o com o garfo e misturou-o à papa. Para dizer verdade, porcaria mesmo de gringo. Pôs-se então a comer, absorta, com o mesmo ar de fastio que os gringos do Maranhão têm. Mocinha olhava. O cachorro rosnava às pulgas. Afinal Arnaldo apareceu em pleno sol, a cristaleira brilhando. Ele não era louro. Falou em voz baixa com a mulher e depois de demorada confabulação, informou firme e curioso para Mocinha: — Não pode ser não, aqui não tem lugar não. E como a velha não protestasse e continuasse a sorrir, ele falou mais alto: — Não tem lugar não, ouviu? Mas Mocinha continuava sentada. Arnaldo ensaiou um gesto. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cômico do contraste. A espôsa esticada e vermelha. E mais adiante a velha murcha e escura, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros. Diante do sorriso malicioso da velha, ele se impacientou: — E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? Volta para a casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo, viu? aqui não tem lugar. Diz assim: casa de Arnaldo não é asilo não, viu! Mocinha pegou no dinheiro e dirigiu-se à porta. Quando Arnaldo já ia se sentar para comer, Mocinha reapareceu: — Obrigado, Deus lhe ajude.

Análise

Destaque-se os acréscimos com avaliações que a protagonista faz de gringos via discurso indireto livre. Nesses momentos em que a protagonista faz algum tipo de avaliação, pode haver repetição do sujeito da oração, como “a dona da casa”, procedimento que já havia acontecido no excerto anterior com “a empregada”. Novamente, pode-se verificar a eliminação de diminutivos (por duas vezes, “velhinha” foi trocada por “velha”). Destaque-se que a palavra “Obrigado” foi trocada, na já mencionada reescrita do conto na primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971), por “Obrigada”.

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i>. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
Na rua, de novo pensou em Rosinha, Rafael, o marido... Não que sentisse saudade, mas lembrava-se. Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Estava passeando. Sorriu cheia de malícia, como se pregasse uma peça a alguém. Um homem passou. Então de repente uma coisa muito curiosa foi iluminada: quando era ainda uma mulher, os homens... Não conseguia ter uma imagem precisa de suas figuras, mas via a si própria com suas blusas claras, seus cabelos castanhos, compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo. No chafariz de pedra negra e molhada uma preta descalça enchia uma lata de água. Mocinha ficou espreitando, atrás de uma árvore. Viu a preta reunir as mãos em concha e beber. Quando a estrada ficou de novo vazia, Mocinha saiu do esconderijo, aproximou-se do chafariz os fios d'água escorreram gelados pelos cotovelos, pequenas gotas brilharam suspensas em seus cabelos. Saciada, continuou a passear com os olhos mais abertos, em atenção às violentas voltas que o líquido dava no estômago vazio, acordando pequenos reflexos em pontadas, como luzinhas, pelo resto do corpo.	Na rua, de novo pensou em Maria Rosa, Rafael, o marido. Não sentia a menor saudade. Mas lembrava-se. Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Sorriu como se pregasse uma peça a alguém. em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco. Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita. No chafariz de pedra negra e molhada, em plena estrada, uma preta descalça enchia uma lata de água. Mocinha ficou parada, espreitando. Viu depois a preta reunir as mãos em concha e beber. Quando a estrada ficou de novo vazia, Mocinha adiantou-se como se saísse de um esconderijo e aproximou-se sorradeira do chafariz. Os fios de água escorreram geladíssimos por dentro das mangas até os cotovelos, pequenas gotas brilharam suspensas nos cabelos. Saciada, espantada, continuou a passear com os olhos mais abertos, em atenção às voltas violentas que a água pesada dava no estômago, acordando pequenos reflexos pelo resto do corpo como luzes.
Análise	
Note-se, mais uma vez, os acréscimos, dos quais destacamos dois: “A estrada de Petrópolis é muito bonita”, que confunde as vozes de narrador e protagonista, e “sem nenhum interesse”, que realça o aspecto espontâneo da epifania. As demais inserções, de modo geral, relacionam-se, como em casos anteriores, com a busca pela construção de descrições mais pormenorizadas. Em alguns casos, há um aumento da precisão, como nos acréscimos: a) de “homens” e “dentro das mangas até”, que conferem um grau de especificação maior e tornam as frases mais claras; b) de “depois”, que torna mais evidente a sequência das ações do episódio; c) da construção marcada pela comparação no deslocamento da protagonista rumo ao chafariz, que confere um traço conotativo à ação (“como se saísse de um esconderijo”), que, na versão anterior, era puramente denotativa (“saiu do esconderijo”); d) de “sorradeira”, que especifica a ação da personagem, conferindo-lhe um traço psicológico.	

Mocinha. <i>O Cruzeiro</i> . Rio de Janeiro, 24 dez. 1949, p. 34 e 68.	Viagem a Petrópolis. In: <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 70-79.
A estrada subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra junto de uma árvore. Suas mãos repousavam sobre o vestido como duas folhas. O céu estava altíssimo, sem nuvens. Pequenos pássaros batiam asas um instante e deixavam-se levar pelo vôo... A estrada branca de sol se estendia sôbre o abismo verde. Então, como estava cansada, Mocinha encostou a cabeça na árvore e morreu.	A estrada subia muito. A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro, e subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem. E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sôbre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu.

Análise

Os acréscimos no desfecho ressaltam as últimas impressões da protagonista, como “A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro” e “para poder apreciar”. Há, mais uma vez, a troca de reticências por alguma outra pontuação — neste caso, pelo ponto final —, o que diminui o efeito de “suspiros” reiterado ao longo de toda a primeira versão do conto e elimina da escrita traços de escritor principiante. Isso implica a construção do efeito de dramatização de modo mais orgânico, funcional e econômico. Por fim, destaque-se a troca de “Mocinha” por “a velha”, uma palavra que, embora muito usada ao longo do texto para se referir à personagem, é mais genérica do que o seu apelido, de modo que, pelo menos no nível da sugestão, a morte da protagonista é concomitante com a perda de sua identidade.

Figura 10 — Primeira página de “Mocinha” na seção “Contos e romance” de *O Cruzeiro* (24/12/1949)



Fonte: LISPECTOR, C., 1949a.

Figura 11 — Segunda página de “Mocinha” na seção “Contos e romance” de *O Cruzeiro* (24/12/1949)



Adoráveis!

Meias Nylon RHOD
— a leveza fascinante de uma carícia
para completar e realçar a correção
impecável da mulher elegante.



UM PRODUTO DA COMPANHIA BRASILEIRA RHODIACETA
FÁBRICA DE RAIÓN

PANAM — Casa de Amigos

O CRUZEIRO

— 68 —

Mocinha

(CONCLUSÃO DA pág. 34)

existido. Começou pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde. Lembrou-se dos cabelos do filho; das roupinhas dele: lóda azul. Lembrou-se da xicara que Rosinha quebrara e de como grita a com Rosinha. E do marido. Só lembrava o marido em mangas de camisa. Mas não era possível, deveriam existir mais cenas. Ele trabalhava, lá a festa, foi ao enterro do filho e da filha... sempre em mangas de camisa? Mocinha cansava-se. De repente descobriu que a cama era dura.

— Que cama dura, disse alto.

Sensibilizara-se toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora sua atenção. E de súbito — que fome furiosa! Abocinada, levantou-se, desarrumou a pequena trouxa, tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardara secretamente há uma semana. Comeu vorazmente, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva. E cada vez mais se realinhava. Conseguiu, embora fustigando, ter uma viadão do marido despedindo-se para ir ao trabalho. Depois que se desvaneceu a lembrança, notou que esquecera de observar se ele estava em mangas de camisa. Deitou-se de novo. Passou a noite inteira nesse jogo de ver por um instante e depois não ver mais. De madrugada adormeceu. Pela primeira vez foi preciso acordá-la. A moça veio buscá-la, já de lenço na cabeça e de maleta na mão. E Mocinha pediu uns instantes para pensar os cabelos... As mãos trêmulas seguravam o pente quebrado da criada. Que pensava enquanto se penteava? Os olhos piscavam.

Quando se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e os passos rápidos. A moça da casa ocorreu vagamente: “é eu que até tinha pena...” Mocinha sentiu-se junto da janela do carro, um pouco apertada pelas duas moças acomodadas no mesmo banco. Nada dizia, sorria. Mas quando o automóvel deu a primeira arrancada, jogando-a para trás, sentiu uma verdadeira dor no peito. Não era alegria, era desamento. O rapaz virou-se:

— Não vá enjorar, vorô...

As moças riram, principalmente a que se sentara na frente, junto dele. A velha quis responder, mas não pôde; quis sorrir, não conseguiu. Olhou para todos de olhos angustiados e lacrimejantes. Qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa e enervou-a. Pensou com força, sem que isso a satisfizesse; ridicula.

A viagem foi muito bonita. As moças tão contentes. Mocinha agora já conseguia sorrir. E embora o coração batesse como um sino, tudo estava melhor. Passaram por um cemitério, passaram por um armazém, árvores, duas mulheres, um soldado, gato, letras vermelhas. Quando Mocinha acordou não sabia onde estava. A estrada era larga e perigosa. A boca ardia, os pés e as mãos distanciam-se do corpo, gelados. As moças riam e falavam alto. A da frente encostara a cabeça no ombro do rapaz. Os emburruados despençavam a todo instante. Então a cabeça de Mocinha começou a trabalhar. O marido apareceu-lhe de repente. Lembrou-se até do nome da amiga de Rosinha, da que morara de frente. E viva! A mãe de Elvira era aleijada! As lembranças surgiam-lhe repentinas, quase lhe arrancavam uma exclamação. Então ela moria os lábios devagar e dizia algumas palavras baixinho.

As moças falavam.

Ah, obrigada, um presente dêssas eu rejeito!

— Pois eu é que me diverti!

E de repente Mocinha não entendeu mais. Que fazia no carro? Como conhecia seu marido? Como é que a mãe de Rosinha e de Rafael, a própria mãe — o pensamento vociferava — estava no automóvel com aquela gente?

O rapaz disse:

Acho melhor não entrarmos, ela saltou do carro, enfiou-se aí e ela vai embora...

A moça da casa perturbou-se. Receava que o irmão falasse demais na frente das outras. Eles nunca visitavam a cunhada e o irmão.

— E’ atn, atalhou rapidamente. Você desce. Mocinha entra por aquele beco e, na casa vermelha, pergunta por Arnaldo, meu irmão. Diz que lá em casa você não pode mais ficar, diz que na casa de Arnaldo você pode vigiar o garoto e morar no quarto do quintal...

Mocinha desceu do automóvel e durante um tempo ainda pairava sobre rodas. O vento fresco soprava-lhe a sala comprida por entre as pernas.

Arnaldo não estava. Mocinha entrou na saleta onde a dona da casa, com um pano amarrado na cabeça, tomava café. Um menino ruivo — decerto aquele que Mocinha deveria vigiar — estava sentado

diante de um prato de cebolas e tomates e comia sonolento; as pernas brancas e sardentas balançavam-se sob a mesa. A mãe encheu-lhe o prato de mingau de aveia, apresentou-lhe pão torrado com manteiga. As moças zumbiam. Mocinha estava fraca. Talvez se bebesse um pouco de café passasse aquele frio no corpo. A mulher examinava-a em silêncio. Não acreditara na história da recomendação da cunhada. Talvez a velhinha tivesse ouvido de alguém o seu endentamento. A verdade é que aquilo tudo não estava bem contado e a velha tinha um ar bem sabido. Seria até bom não deixar a mocinha na sala, com o armário cheio de louça.

— Preciso antes tomar café, disse com dureza para não dar confiança. Depois que meu marido chegar, veremos o que se há de fazer.

Mocinha sentou-se. O cheiro de café dava-lhe uma vertigem que escurecia toda a sala. Os lábios ardiam secos e o coração batia-lhe descompassado. Ah, tão bom café, café — ele — Ah, seus pés e cachorro morria a pata, rosnando. A empregada, uma rapariga de pescoço fino e seios grandes, trouxe um prato de queijo branco. Sem uma palavra, a mãe passou duas fatias no pão torrado e deu-as ao filho. O menino comeu tudo, agarrou um palito e levantou-se.

— Mãe, duzentos réis.

— Não. Pra quê?

— Chocolate.

— Teu pai tran.

Uma pequena luz iluminou Mocinha; que fez naquela casa? mandavam-na de um lado para outro... Contaria tudo ao marido. Depois sorriu encaixotada: o que queria mesmo, mesmo, era beber café.

A dona da casa gritou para dentro e a empregada trouxe um prato fundo, cheio de sopa escura. Cortou uma fatia de queijo, triturou-o com o garfo e misturou-o à papa. Pôs-se então ela própria a comer, com ar de fastio. Mocinha sorria e lacrimejava.

Afinal Arnaldo apareceu. Falou em voz baixa com a mulher e depois de demorada confabulação, informou:

— Não pode ser não. Aqui não tem lugar não. — Como a velhinha não protestasse e sorrisse sempre, ele falou mais alto: Não, não tem lugar não!

Mocinha continuava sentada... Arnaldo encovou-se. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cólico do contraste. A esposa, esticada e vermelha como se a pele mal cobrisse tanta carne. E mais adiante a velhinha murcha, com uma sucessão de pele seca penduradada nos ombros. Diante do sorriso permanente da velha, do seu olhar malicioso, impacientou-se:

— E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem pra cidade; ouviu? volta para casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é aqui, viu? aqui não tem lugar não.

Mocinha pegou afinal no dinheiro e dirigiu-se à porta. Quando Arnaldo e a mulher já respiravam de alívio, Mocinha reapareceu.

— Obrigada... Deus lhe ajude...

Na rua, de novo pensou em Rosinha, Rafael, o marido... Não que sentisse saudade, mas lembrava-se. Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Estava passando: sorriu cheia de malícia, como se pregasse uma peça a alguém. Um homem passou. Então de repente uma coisa muito curiosa foi iluminada: quando era ainda uma mulher, os homens... Não conseguia ter uma imagem precisa de suas figuras, mas via a si própria com suas bíscas claras, seus cabelos castanhos, compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, falava em cada seto.

No chafariz de pedra negra e molhada uma preta descalça enchia uma lata de água. Mocinha ficou espreitando, atrás de uma árvore. Viu a preta reunir as mãos em concha e beber. Quando a estrada ficou de novo vazia, Mocinha saiu do esconderijo, aproximou-se do chafariz — os fios d’água escorriam gelados pelos cotovelos, pequenas gotas brilhavam suspensas em seus cabelos.

Enfiada, continuou a passar com os olhos mais abertos, em atenção às violentas voltas que o líquido dava no estômago vazio, acordando pequenos reflexos em pontadas, como luzinhas, pelo resto do corpo.

A estrada subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra junto de uma árvore. Suas mãos repousavam sobre o vestido como duas folhas. O céu estava altíssimo, sem nuvens. Pequenos pássaros batiam asas um instante e deixavam-se levar pelo vó. A estrada, branca de sol, se estendia sobre o abismo verde.

Então, como estava cansada, Mocinha encostou a cabeça na árvore e morreu. Setembro, 1941.

24 de Dezembro de 1949

5.4.2 De “Esboço de menino” (1949) a “Desenhando um menino” (1964)

“Esboço de menino” foi publicado na revista *O Cruzeiro* em 1949. Em 1964, revisto e reescrito, foi publicado em *A legião estrangeira*, com o título de “Desenhando um menino”. As modificações na reescrita de “Esboço de um menino” são tão radicais que o trabalho com grifos que fizemos nos outros contos não seria possível de ser realizado aqui. Diferentemente das outras análises, nas quais os grifos indicam as diferenças entre os textos, os grifos indicarão, neste caso, os pontos de semelhança entre as duas versões — cada cor indica a localização de trechos correspondentes. Passemos, agora, à análise comparativa das duas versões.

Esboço de menino. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, 10 dez. 1949, p. 3.	Desenhando um menino. In: <i>A legião estrangeira</i> . Seção “Fundo de gaveta”. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 206-210.
COMO conhecê-lo, jamais? Ele mesmo nunca recuperará o tempo perdido. O Menino por enquanto não tem duas vezes a mesma idéia, desconhece passado e futuro. Mas estamos tão habituados a “compreender” na base de “evolução” de coisa que foi e que será — que, diante do verdadeiro presente, perdemos-nos. O Menino é o presente. Bem que tentamos situá-lo em relação ao seu futuro. Ele será médico, será carpinteiro. Ou então ele é um prolongamento do dia em que lhe pareceu o primeiro dente. Enquanto isso — lá está o Menino, sentado, real, rodeado de realidade. Como captá-lo nessa única fase de vida humana em que ele existe como flor, como gato. É neste contido que ele é anjo. Anjo que um dia afinal domesticaremos. Por enquanto o mais que podemos é pô-lo a par das palavras que se usam. Pouco a pouco ele reduzirá sua vasta meditação à expressão — e como o peixe morre pela boca, perderá a beatitude pela palavra. Como encher a pequena palavra com a grande idéia? senão reduzindo esta ao tamanho do instrumento. É o caminho para ser adulto. Mas por enquanto ei-lo sentado no chão, imerso numa profunda ausência de pensamento. — O Menino! Diz a mãe despertando-o. O Menino ergue-se com dificuldade. Cambaleia até conseguir um rápido equilíbrio sobre as pernas fracas. Os olhos abertos prestam atenção ao movimento incerto de chão, parede, cadeira, retrato de Menino na parede. Se ainda se mantém de pé é que está seguro no ar pela atenção — mas logo que os olhos piscam a um deslumbramento, o equilíbrio se desfaz: num só gesto inexpressivo cai sentado. Perto porém está a Mesa. Mesa! diz ele. Ele diz: Menino quer mesa. Mas não quer. Está só dizendo. Da boca entreaberta pelo esforço de vida corre uma água clara que afinal pinga no chão. Sem transpor o árduo mecanismo de etapas em que se move achata	Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes, e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso — lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil dêssemos meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo, mas, para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar. Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Últimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco — pela bondade necessária com que nos salvamos — ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura.

subitamente a água com a violenta palma da mão. Espera um instante. Finalmente ergue a mão e espia o chão com sono arrogante. Onde está a água? o chão vazio... Os olhos claros não refletem. Em nova etapa, olha bruscamente a mão e vê na palma a água grossa escorrer em fios. Então, de olhos bem abertos, lambe de novo a água do Menino. Pensa bem alto? Menino.

— Quem é que você está chamando? Pergunta a lógica mãe.

Com esforço o Menino olha por toda a sala, procurando quem a mãe afirmara que ele estava chamando. Vira-se e cai para trás. Ele pensa: ah, ah. E enquanto chora, vê com os olhos entrefechados o quarto a se mover; o volume branco — mãe! — cresce até ele, absorve-o com certa brutalidade — e eis que o Menino está no ar, no quente e no bom. O teto está mais perto. A Mesa ficou em baixo, e menor. Ele diz: Mesa. E como não pode mais de cansaço, fecha os olhos, adormece esgotado e sereno.

A água secou na boca. A mosca zune na vidraça. O sono do Menino é raiado de claridade e calor, embalado pela vibração do ar. Até que uma pequena palavra lhe ocorre, em pesadelo. Ele estremece, torce os lábios. Abre os olhos e vê: Vazio, Quente e Claro. O rosto fica vermelho. Enquanto chora, porém, já vai se reconhecendo. Reconhecendo sobretudo aquele que a mãe reconhece: ele é o Menino. E quase desfalece em soluços.

Afinal o ruído entra pela porta, despertando-lhe um interesse que o deixa mudo, de boca aberta. O corpo da mãe entra no quarto. Ele vê mãe com toalha no braço e da toalha mesmo recomeça a chorar. ah, ah. Mesa, diz espantado.

— Pois se você está molhado!

Ele olha com cegueira o próprio molhado. Em nova etapa olha a mãe. Parou de chorar e escuta com todo o corpo, o coração batendo pesado no pequeno ventre:

— Fonfom! Exclama num grito de vitória e terror.

— É o automóvel, sim, diz a mãe puxando-o de baixo para cima e depois de cima para baixo, levantando-o pelas pernas, inclinando-o sobre um lado, puxando-o de novo de baixo para cima — e em todas as posições o Menino conserva os olhos abertos. Secos como as novas fraldas.

Mas por enquanto ei-lo sentado no chão, imerso num vazio profundo.

Da cozinha a mãe se certifica: você está quietinho aí? Chamado ao trabalho, o menino ergue-se com dificuldade. Cambaleia sobre as pernas, com a atenção inteira para dentro: todo o seu equilíbrio é interno. Conseguindo isso, agora a inteira atenção para fora: ele observa o que o ato de se erguer provocou. Pois levantar-se teve consequências e consequências: o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de O Menino. É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso Ele ainda não treinou. Mais eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém de pé é exatamente prender a atenção ao retrato alto, olhar para cima lhe serve de guindaste. Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz — num único gesto total, ele cai sentado. Da boca entreaberta pelo esforço de vida a baba clara escorre e pinga no chão. Olha o pingo bem de perto, como a uma formiga. O braço ergue-se, avança em árduo mecanismo de etapas. E de súbito, como para prender um inefável, com inesperada violência ele achata a baba com a palma da mão. Pestaneja, espera. Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa, olha a mão: o pingo de baba está, pois, colado na palma. Agora ele sabe disso também. Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino.

— Quem é que você está chamando? Pergunta a mãe lá da cozinha.

Com esforço e gentileza ele olha pela sala, procura quem a mãe diz que ele está chamando, vira-se e cai para trás. Enquanto chora, vê a sala entortada e refratada pelas lágrimas, o volume branco cresce até ele — mãe! — absorve-o com braços fortes, e eis que o menino está bem no alto do ar, bem no quente e no bom. O teto está mais perto, agora; a mesa, embaixo. E, como ele não pode mais de cansaço, começa a revirar as pupilas até que estas vão mergulhando na linha de horizonte dos olhos. Fecha-os sobre a última imagem, as grades da cama. Adormece esgotado e sereno.

A água secou na boca. A mosca bate no vidro. O sono do menino é raiado de claridade e calor, o sono vibra no ar. Até que, em pesadelo súbito, uma das palavras que ele aprendeu lhe ocorre: ele estremece violentamente, abre os olhos. E para o seu terror, vê apenas isto: o vazio quente e claro do ar, sem mãe. O que ele pensa estoura em choro pela casa toda. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o

	seu silêncio, ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que fôr necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe. Até que o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, para de chorar: mãe. Ele trocará tôdas as possibilidades de um mundo por: mãe. Mãe é: não morrer. E sua segurança é saber que tem um mundo para trair e vender, e que o venderá. É mãe, sim, é mãe com fralda na mão. A partir de ver a fralda, ele recomeça a chorar. — Pois se você está todo molhado! A notícia o espanta, sua curiosidade recomeça, mas agora uma curiosidade confortável e garantida. Olha com cegueira o próprio molhado, em nova etapa olha a mãe. Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fon-fon!, reconhece ele de repente num grito de vitória e terror — o menino acaba de reconhecer! — Isso mesmo! diz a mãe com orgulho, isso mesmo, meu amor, é fon-fon que passou agora pela rua, vou contar para o papai que você já aprendeu, é assim mesmo que se diz: fon-fon, meu amor!, diz a mãe puxando-o de baixo para cima e depois de cima para baixo, levantando-o pelas pernas, inclinando-o para trás, puxando-o de novo de baixo para cima. Em tôdas as posições o menino conserva os olhos bem abertos. Secos como a fralda nova.
Análise	
Nota-se que a transformação de “Esboço de menino” em “Desenhando um menino” mobilizou uma série de alterações, incluindo inversões, vários acréscimos e outras reorganizações profundas no texto, mas seu início e seu desfecho permaneceram basicamente os mesmos. Ganha destaque, na reescrita, a inclusão do trecho “Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive”, pois ele sintetiza os desafios do ato de escrever: a dúvida sobre o material a ser utilizado para o desenho é mimetizada na escrita por uma narradora (identificada com a escritora) que reconhece a impossibilidade de a linguagem apreender e representar um ser em sua totalidade (“lá está ele, um ponto no infinito”), mas que não se furta a arriscar e a refletir sobre o fato. A reescrita do conto amplia a reflexão que transcende os gestos do menino, como no caso da inclusão do trecho “Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura”. Desse modo, pode-se afirmar que a reescrita privilegia a potencialização da significação dos elementos que constituem o conto e a reflexão desenvolvida no texto.	

Figura 12 — “Esboço de menino” na seção “Artigos” de *O Cruzeiro* (10/12/1949)



Esboço de Menino

CLARICE LISPECTOR

10 de Dezembro de 1949

O CRUZEIRO

ARTIGOS

ESBOÇO DO MENINO — Clarice Lispector 2

UM CRIME DE LESA-NATUREZA — J. Rêgo Costa 4

OS AULICOS TRANQUILIZAM O TETRARCA — Austregesilo de Athayde 5

O SABIO E O HOMEM DE AÇAO — Genolino Amado 6

BRASIL NO ESTRANGEIRO — Gilberto Freyre 10

LONDRES E A DEFESA ATOMICA — Drew Pearson 72

AVENTURA BRASIL — Rachel de Queiroz 123

REPORTAGENS

A TRAGEDIA DO CÔMICO — David Nasser e Jean Munoz 14

O SILENCIOSO E BELLO ELISEU VISCONTI — Franklin de Oliveira 26

VESPERA DE VERAO CARIOCA — José Amadio e José Medeiros 30

O BRASIL E A TIRANIA DE ROSAS — Gustavo Barroso 32

A GRANDE FESTA DO NATAL — Ed Keffell e José Guimarães 54

PELAS BARBAS DE MAOMÉ — Vêo Gôgo 62

AS CHAVES DO REINO DE DEUS — José Guilherme Mendanha 76

PAUSA PARA MEDITAÇÃO — Resposta de Jôlio Louzada 102

FALANDO MAL DE DEUS E DO MUNDO — Gaspary e Rodolfo Machado 94

CONHEÇA SEU AUTOMÓVEL — Tom McMill 97

O ENIGMÁTICO MONTGOMERY — Evelyn Landisberg 106

MODAS PARA O VERAO CARIOCA — Jeanne Rod 112

PAUSA PARA MEDITAÇÃO — David Nasser e Douglas Alexander 116

SEÇÕES

ESCREVE O LEITOR — Redação 4

SETE DIAS — Franklin de Oliveira 7

O IMPOSSIVEL ACONTECE — Patrícia de Queiroz 10

FOTOTESTE — Tetá Sigorelli 20

NO MUNDO DOS LIVROS — Geraldo de Freitas 45

BACK GROUND — Anselmo Domingos 45

SPOT LIGHT — A. Acclary Neto 49

PALAVRAS CRUZADAS — Sylvia Alves 59

KADEEZ — Walter Cruz 59

ETIOQUETA — Jeanne Lorraine 63

NOSTRADAMUS — J. Ramal 66

HUMORISMO

LUGARES-COMUNS DE 1949 — Vêo Gôgo 6

AS GARGITAS — Alceu Pena e A. Ludino 49

O AMIGO DA ONÇA — Péricles PIP-PAP — Vêo Gôgo 65

CONTO E ROMANCES

BEZERRA — Maria Julieta Drummond 43

ASAS SEM VOO — Lailinha Luis Carlos de Caldas Brito 61

DUAS NAMORADAS — Maria Clara 63

CINEMA

CINELANDIA — Pedro Lima 44

CINE REVISTA — José Amadio 96

FIGURINOS

BANHO DE SOL — Alceu Pena 126

ESTAMPADOS — Alceu Pena 126

ASSUNTOS FEMININOS

DA MULHER PARA A MULHER — Maria Teresa 124

ELEGANCIA E BELEZA — Elza Marullo 126

LAR, DOCE LAR... — Helena B. Sangiardi 126

★

Número enviado para todo o Brasil Cr\$ 3,00

Número enviado para Portugal e suas Colônias Cr\$ 5,00

Assinatura anual com direito móvel para o Brasil Cr\$ 195,00

TIRAGEM DO PRESENTE NÚMERO

FEZ A QUAL NOS RESPONSABILIZAMOS

250.000 exemplares

O CRUZEIRO

5.4.3 De “A moça tranquila” (1951) a “Como uma corça” (1968)

O conto “A moça tranquila” foi publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1951. Revisto e rescrito por Clarice Lispector, foi publicado no *Jornal do Brasil* em 1968 com o título de “Como uma corça” antes de ser incluído na coletânea *Felicidade clandestina* em 1971. Vejamos a análise comparativa das primeiras duas versões do conto.

A moça tranquila. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, 3 fev. 1951, p. 3.	Como uma corça. <i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, Caderno B, p. 2.
— COMO é que uma pessoa casa e não quer filhos? A pergunta permaneceu no ar ao lado de seu rosto confiante, coberto de pequenas espinhas. Seu nome era Artemira. Tinha dezenove anos. Aonde está a beleza? Seria outra pergunta a ficar no ar irrespondível. Onde estava a beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ávida de doçuras maiores era o sinal da vida. Beleza, não sei. Possivelmente não havia, se bem que seus traços indecisos atraíssem como a água atraindo. Havia, sim, substância viva, unhas, carne, dentes, mistura de resistências e fraquezas, constituindo vaga presença que se concretizava, porém, imediatamente numa cabeça interrogativa e prestimosa, mal se pronunciava um nome: Artemira. Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto, tão independentes que se fossem plantados na carne de um braço, de lá nos olhariam — abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas, lágrimas calmas que não franziam o rosto. Às vezes respondia com má-criação. Sem que isso viesse de seu caráter. Caráter? Dificil falar em caráter. Pois não havia no seu espírito nenhum endurecimento, nenhuma lei perceptível. «Eu tive medo», dizia ela com naturalidade. «Me deu uma fome», dizia e era sempre incontestável o que dizia, não se sabe por quê. «Ele me respeita muito», dizia do noivo e, apesar da expressão emprestada e convencional, a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves. «Eu tenho vergonha», dizia e sorria enredada nas próprias sombras. Se a fome era de pão — que ela comia depressa como se pudessem tirá-lo — o medo era de trovoadas, a vergonha era de falar. Ela era gentil, honesta. «Deus me livre, não é?», dizia ausente. Porque tinha suas ausências. O rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito. Os olhos paravam vazios; diria mesmo um pouco ásperos. A pessoa que estivesse a seu lado sofria e nada podia fazer. Só esperar. Ela estava entregue a alguma coisa, a misteriosa infante. Ninguém ousaria tocá-la nesse momento. Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse. Até que, num movimento sem pressa, quase um suspiro, ela	SEU nome era Eremita. Tinha dezenove anos. Rosto confiante, algumas espinhas. Onde estava a sua beleza? Havia beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ansiosa de doçuras maiores era o sinal da vida. Beleza, não sei. Possivelmente não havia, se bem que os traços indecisos atraíssem como água atraindo. Havia, sim, substância viva, unhas, carnes, dentes, mistura de resistências e fraquezas, constituindo vaga presença que se concretizava porém imediatamente numa cabeça interrogativa e já prestimosa, mal se pronunciava um nome: Eremita. Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, de lá nos olhassem — abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas. Às vezes respondia com má-criação de empregada mesmo. Desde pequena fora assim, explicou. Sem que isso viesse de seu caráter. Pois não havia no seu espírito nenhum endurecimento, nenhuma lei perceptível. “Eu tive medo”, dizia com naturalidade. “Me deu uma fome”, dizia, e era sempre incontestável o que dizia, não se sabe por quê. “Ele me respeita muito”, dizia do noivo e, apesar da expressão emprestada e convencional, a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves, onde todos se respeitam. “Eu tenho vergonha”, dizia, e sorria enredada nas próprias sombras. Se a fome era de pão — que ela comia depressa como se pudessem tirá-lo — o medo era de trovoadas, a vergonha era de falar. Ela era gentil, honesta. “Deus me livre, não é?”, dizia ausente. Porque tinha suas ausências. O rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito. Os olhos paravam vazios; diria mesmo um pouco ásperos. A pessoa que estivesse a seu lado sofria e nada podia fazer. Só esperar. Pois ela estava entregue a alguma coisa, a misteriosa infante. Ninguém ousaria tocá-la nesse momento. Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse. Até que num movimento sem pressa, quase um suspiro, ela

acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sôbre as pernas. Voltara de seu repouso na tristeza.

Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas — senão a profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E — de repente — a floresta.

Devia ser êsse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. Assim era **Artemira**. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira. Mas o que vira — em que raízes mordera, como que espinhos sagrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro fôra a luz que a envolvera — tudo isso ela não contava porque ignorava: fôra percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério.

Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros. Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa — ao sol; que enxugava o chão — molhado pela chuva; que estendia lençóis — ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira. A única marca do perigo por que passara era o modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sôbre a mesa, mesmo quando levava para o noivo, em embrulho discreto, alguns gêneros da despesa.

Quanto ao mundo propriamente, ela perguntou: — Como é que uma pessoa casa e não quer filhos? Eu, hem.

acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sôbre as pernas. Voltara de seu repouso na tristeza.

Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas — senão a **própria** profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E — de repente — a floresta.

Ah, então devia ser êsse o seu mistério: ela descobrira um atalho para floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo.

Assim era **Eremita**. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira. Mas o que vira — em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro fôra a luz que a envolvera — tudo isso ela não contava porque ignorava: fôra percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério.

Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros.

Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa — ao sol; que enxugava o chão — molhado pela chuva; que estendia lençóis — ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira.

A única marca do perigo por que passara era o seu modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sôbre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da despesa. **A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas.**

Análise

A mudança do nome da protagonista do conto na reescrita é significativa: Eremita é sinônimo de ermitão, ou seja, uma pessoa solitária, que vive isolada em local deserto. A reescrita confere ênfase ao mergulho interior da protagonista em seu próprio eu, afastando-se da ordem cotidiana (o que o narrador denomina de “ausências”) como um traço marcante de sua personalidade.

O acréscimo de “onde todos se respeitam” para descrever o “mundo delicado de bichos

e aves” reitera um traço da poética clariciana: a ideia de que os animais são superiores aos seres humanos — na literatura de Lispector, a ausência de consciência racional dos animais é um valor positivo.

A eliminação da pergunta “Como é que uma pessoa casa e não quer filhos?” no início do conto e no seu desfecho, além de romper com a circularidade que marcava a versão anterior do conto, faz com que a narrativa deixe de ser emoldurada pelas indagações e tenha início já com a apresentação objetiva da protagonista – passo em direção à objetividade e à concisão que Poe defende. Ademais, o novo desfecho do conto, além de mais aberto, sublinha traços fundamentais da personalidade da protagonista com um trabalho mais poético.

Note-se também que as perguntas eliminadas tratavam de um assunto caro a Lispector no período da publicação do conto em *O Cruzeiro*, no início dos anos 1950. Em 1952, ou seja, um ano após a publicação de “A moça tranquila”, Lispector, utilizando o nome Tereza Quadros, publicou a tradução⁵² de um trecho do conto “*At the Bay*”, de Katherine Mansfield, na coluna “Entre mulheres”, do jornal *O Comício*. O trecho traduzido por Lispector tem início com a indagação da personagem Linda ante a ideia de que ter filhos era o destino das mulheres, ideia esta que a aterrorizava. Parece-nos possível que haja um diálogo entre a pergunta da protagonista de “A moça tranquila” e os questionamentos de Linda em “*At the Bay*”. No entanto, enquanto a ideia de ser mãe perturba a personagem de Mansfield, o questionamento da protagonista do conto de Lispector é feito com um tom de ironia, que é reforçada pelo uso de “Eu, hem” no desfecho. Ao fazer essa pergunta e rechaçar o questionamento que ela propõe, a personagem mantém a sua máscara social integrada à ordem cotidiana, um elemento fundamental na arquitetura do conto.

Por fim, destaque-se: a) a substituição do título realça a personalidade da protagonista, uma vez que a corça é um animal conhecido por sumir nas matas e reaparecer abruptamente, bem como por mergulhar em rios, o que se vincula às “ausências” da protagonista na “floresta”, bem como ao seu mergulho nas profundezas de si mesma; b) a posterior inclusão deste conto em *Felicidade clandestina* (1971) promove apenas duas alterações: a troca do título, que passa a ser “A criada”, e a substituição da palavra “empregada” por “criada”. Com o novo título, a história 2 (PIGLIA, 1994) do conto torna-se mais cifrada na história 1.

⁵² Aparecida Maria Nunes (2006) compara o tema desse trecho do conto de Mansfield com o de “Menino a bico de pena”, uma versão posterior do conto “Desenhando um menino”. Pode-se considerar, a partir da leitura de Nunes e das análises que fizemos, que as interrogações da protagonista de “A moça tranquila” dialogam com o início do trecho de Mansfield traduzido por Lispector, ao passo que o conto “Esboço de menino” / “Desenhando um menino” dialoga com a sequência do conto de Mansfield imediatamente posterior aos questionamentos iniciais, na qual a personagem estabelece um contato visual com o filho.

Figura 13 — “A moça tranquila” na seção “Artigos” de *O Cruzeiro* (03/02/1951)



A MOÇA TRANQUILA

— COMO é que uma pessoa casa e não quer filhos?

A pergunta permaneceu no ar ao lado de seu rosto confiante, coberto de pequenas espinhas. Seu nome era Artemira. Tinha dezenove anos. Aonde está a beleza? Seria outra pergunta a ficar no ar, irrespondível. Onde estava a beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ávida de doçuras maiores era o sinal da vida.

Beleza, não sei. Possivelmente não havia, se bem que seus traços indecisos atraíssem como a água atrai. Havia, sim, substância viva, unhas, carne, dentes, mistura de resistências e fraquezas, constituindo vaga presença que se concretizava, porém, imediatamente numa cabeça interrogativa e já prestimosa, mal se pronunciava um nome: Artemira. Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto, tão independentes que se fossem plantados na carne de um braço, de lá nos olhariam — abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas, lágrimas calmas que não franziam o rosto.

As vezes respondia com má-criação. Sem que isso viesse de seu caráter. Caráter? Dificil falar em caráter. Pois não havia no seu espírito nenhum endurecimento, nenhuma lei perceptível. «Eu tive medo», dizia ela com naturalidade. «Me deu uma fome!», dizia e era sempre incontestável o que dizia, não se sabe por quê. «Ele me respeita muito», dizia do noivo e, apesar da expressão emprestada e convencional, a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves. «Eu tenho vergonha», dizia e sorria enredada nas próprias sombras. Se a fome era de pão — que ela comia depressa como se pudessem tirá-lo — o medo era de trovoadas, a vergonha era de falar. Ela era gentil, honesta. «Deus me livre, não é?», dizia ausente.

Porque tinha suas ausências. O rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito. Os olhos paravam vazios; dizia mesmo um pouco áspersos. A pessoa que estivesse a seu lado sofria e nada podia fazer. Só esperar. Ela estava entregue a alguma coisa, a misteriosa infante. Ninguém ousaria tocá-la nesse momento. Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse. Até que, num movimento sem pressa, quase um suspiro, ela acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sobre as pernas. Voltava de seu repouso na tristeza.

Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ler bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas — senão a profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. E' possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indicio de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E — de repente — a floresta.

Devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. Assim era Artemira. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira. Mas o que vira — em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro fôra a luz que a envolvera — tudo isso ela não contava porque ignorava: fôra percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério.

Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros. Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa — ao sol; que enxugava o chão — molhado pela chuva; que estendia lençóis — ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira. A única marca do perigo por que passara era o modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo, em embrulho discreto, alguns gêneros da despensa.

Quanto ao mundo propriamente, ela perguntou:

— Como é que uma pessoa casa e não quer filhos? Eu, hem.

O CRUZEIRO

ARTIGOS

MOÇA TRANQUILA — Clarice Lispector 3

OS PASTICHOS DE PAUL REBOUX — J. Rego Costa 4

COMO A PRÓPRIA NATUREZA — Austregesilo de Athayde 5

O MONUMENTO E A PRAÇA — Genolino Amado 6

CANTA DE LEITORES — Gilberto Freyre 10

CEREBROS MECÂNICOS PARA OS ESTADOS UNIDOS — Drew Pearson 74

CONTISSAO GERAL — Rachel de Queiroz 122

REPORTAGENS

ADEUS AOS PAMPAS — José Guimarães e Ed Kefau 12

DIÁRIO SECRETO DE HUMBERTO DE CAMPOS — Humberto de Campos 21

LINDA E DIRCINHA — David Nasser e R. Sasso 28

BAIAO NO CARNAVAL — José Amado e Flavio Damim 44

ORIGEM DA AVENIDA GETULIO VARGAS — Gustavo Burtoso 50

OS PROFESSORES DA CHANTAGEM — José Leal e Flavio Damim 54

DIÁRIO SECRETO DE HUMBERTO DE CAMPOS (Repêlido) 58

OLHA O MARACATU — Arlindo Silva e Peter Scheier 68

ESPIONAGEM VERMELHA NO BRASIL — Arlindo Silva e José Medeiros 72

CARNAVAL NO TEATRO — José Leal e Flavio Damim 92

“PRESENÇA DE ANITA” — Alceu Peretira e Jean Manzon 100

PREVO NO CARNAVAL CARIOCA — Luciane Carneiro 108

SEÇÕES

ESCREVE O LEITOR — Redação 4

O IMPOSSÍVEL ACONTECE — Arnaldo Vicente 10

FOTOTESTE — Tese Szonorelli 26

A ARTE DE AMAR — André Mattioli 35

NO MUNDO DOS LIVROS — Geraldo de Freitas 36

BACK GROUND — Mario Camarinha da Silva 37

SPOT LIGHT — A. Accioly Neto 40

PALAVRAS CRUZADAS — Sívrio Alves 42

XADREZ — Walter Cruz 42

NOSTRADAMUS — J. Ramal 90

ETIQUETA — Jeanne Lorraine 90

HUMORISMO

FANTASIAS — Carlos Estêvão 8

AS GAROTAS — A. Ladino e Alceu Pena 32

O AMIGO DA ONÇA — Falcão 33

O PIP-PAP — Vão Gôgo e Pericles 36

ROMANCES

ANOTECU NA CHARNECA — Emil Bulhões Carvalho da Fonseca 84

O GALO DE OURO — Rachel de Queiroz 68

CINEMA

CINELÂNDIA — Pedro Lima 41

CINE-REVISTA — José Amadio 98

FIGURINAS

AINDA ESTÁ NA HORA — Alceu Pena 115

AINDA ESTÁ NA HORA — Alceu Pena 118

ASSINATURAS FEMININAS

DA MULHER PARA A MULHER — Maria Teresa 116

ELEGANCIA E BELEZA — Elza Mazullo 117

LAR, DOCE LAR... — Helena B. Sanginardi 120

..

Número avulso para todo o Brasil Cr\$ 4,00

Número avulso para Portugal e suas colônias Esc. 6850

Assinatura anual sob registro móxico para o Brasil Cr\$ 245,00

Assinatura anual sob registro móxico para o exterior Cr\$ 490,00

TIRAGEM DO PRESENTE NÚMERO PELA QUAL NOS RESPONSABILIZAMOS

320.000 exemplares

O CRUZEIRO

3 de Fevereiro de 1951

— 3 —

O CRUZEIRO

Figura 14 — “Como uma corça” no “Caderno B” de *Jornal do Brasil* (27/01/1968)



Fonte: JORNAL DO BRASIL..., 1968.

5.4.4 De “Um conto” (1950) a “Tentação” (1962)

A primeira versão do célebre conto “Tentação” foi publicada no suplemento Letras & Artes do *Diário Carioca* em 1950. Revisto e reescrito por Lispector, foi publicado na revista *Senhor* em 1962 antes de ser incluído no livro *A legião estrangeira* em 1964. Vejamos, agora, a análise comparativa das duas versões.

Um conto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5.

ELA estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. **A** rua **estava** vazia e as pedras vibravam de calor — a cabeça da menina flamejava. Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava. Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o soluço a

Tentação. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 4, 1962, p. 25.

Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. **Na** rua vazia as pedras vibravam de calor — a cabeça da menina flamejava. Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava. Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o

interrompia de momento a momento. **Q**ue fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento. Numa terra de morenos ser ruivo era uma revolta involuntária. Que **importa** se **mais tarde** sua marca faria com que erguesse insolente **a** cabeça? Por enquanto ela estava sentada num degrau da porta. O que a salvava era uma bolsa velha. Segurava-a com um amor já habituado, apertando-a **de encontro aos** joelhos.

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu na esquina, acompanhando uma senhora e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a fatalidade. Era um *basset* ruivo. Lá vinha ele trotando, arrastando seu comprimento. **Nem triste nem alegre**, à frente de sua dona.

A menina abriu os olhos pasmada. O cachorro estacou diante dela, sua língua vibrava. Ambos se olhavam.

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, **séria, fascinada**. Quanto tempo se passava? Um grande soluço **e continuou a fitá-lo**. Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos. Que foi que **conversaram**? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos.

No meio de tanta vaga impossibilidade e tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. No meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos — lá estava uma menina, como se fôra carne de sua ruiva carne. Fitavam-se **entregues**, ausentes de Grajaú.

Mas ambos eram comprometidos.

Ela com sua infância **vigiada**. Ele com sua natureza aprisionada.

A dona esperava impaciente sob o guarda-sol. O *basset* ruivo despregou-se afinal da menina e saiu. Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam. Acompanhou-o com **o olhar**, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina.

Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez **virou-se** para trás.

solução a interrompia de momento a momento. **abalando o queixo que se apoiava conformado na mão**. Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento. Na rua deserta nenhum sinal de bonde. Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. Que **importava se num dia futuro** sua marca ia fazê-la erguer insolente **uma** cabeça **de mulher**? Por enquanto ela estava sentada num degrau **faiscante** da porta, **às duas horas**. O que a salvava era uma bôlsa velha **de senhora, com alça partida**. Segurava-a com um amor **conjugual** já habituado, apertando-a **contra os** joelhos.

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu **no ângulo quente** da esquina, acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo.

Lá vinha ele trotando, arrastando seu comprimento. **Desprevenido, acostumado, cachorro**, à frente de sua dona.

A menina abriu os olhos pasmada. **Suavemente avisado**, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam.

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, **fascinada, séria**. Quanto tempo se passava? Um grande soluço **sacudiu-a desafinado**. Ele nem sequer tremeu. **Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo**.

Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos.

Que foi que **se disseram**? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos.

No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. **E** no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos — lá estava uma menina, como se fôra carne de sua ruiva carne. **Êles se fitavam profundos**, entregues, ausentes de Grajaú. **Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria cedendo talvez à gravidade com que se pediam**.

Mas ambos eram comprometidos.

Ela com sua infância **impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fôsse uma mulher**. Ele, com sua natureza aprisionada.

A dona esperava impaciente sob o guarda-sol. O *basset* ruivo afinal despregou-se da menina e saiu **sonâmbulo**. Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam. Acompanhou-o com **olhos prontos que mal acreditavam**, debruçada sobre a bôlsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina.

Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez **olhou** para trás.

Análise

A substituição de “A rua estava vazia e as pedras vibravam de calor” por “Na rua vazia as pedras vibravam de calor” produz uma redução na extensão do texto. O acréscimo de “abalando o queixo que se apoiava conformado na mão” intensifica o soluço e pode ser lido como um índice sutil do impacto emocional que o contato com o cão produzirá na protagonista — ela será abalada pela experiência com o cão como o queixo estava sendo abalado pelo soluço. No mesmo sentido, o acréscimo de “sacudiu-a desafinado” também intensifica a potência do soluço, com todas as suas implicações simbólicas — ganha destaque, aí, a inserção de “Também ela passou por cima do soluço”, que destaca a ânsia da menina em seguir contemplando o seu objeto de identificação.

Observe-se um acréscimo sistemático de itens que reiteram o calor: “faiscante”, “às duas horas”, “no ângulo quente”. Em conjunto, essas alterações realçam o ambiente, potencializando a sua significação, na medida em que o calor é correlato da paixão ardente da protagonista. Desse modo, pode-se afirmar que o calor se torna um elemento funcional no conto.

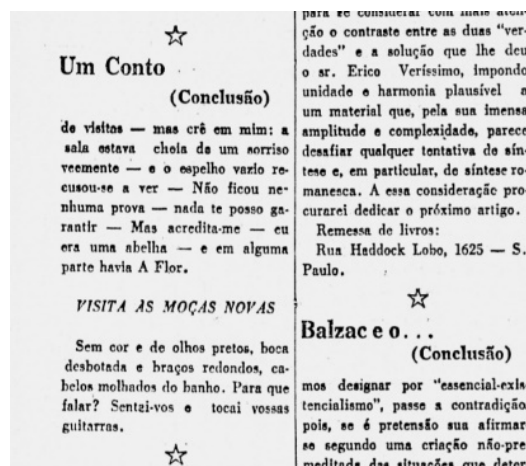
Note-se que a reescrita privilegia a futura transformação da menina em mulher com: a) a inserção de cabeça “de mulher”; b) o acréscimo do trecho “de senhora, com alça partida” para caracterizar a bolsa e a inserção do adjetivo “conjugal” para particularizar a natureza do amor com que a menina segura a bolsa. Ambos os detalhes inseridos destacam a constituição embrionária de uma mulher adulta na menina; c) o acréscimo de “o centro da inocência que só se abriria quando ela fôsse uma mulher”, que reitera, uma vez mais, o fato de a menina não ser uma mulher adulta.

Destaque-se, também, a inserção de “Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria cedendo talvez à gravidade com que se pediam”, que intensifica o motivo da paixão por identificação (ou, caso se queira, do amor à primeira vista).

Note-se que, ainda que as alterações no conto sejam relativamente pequenas, a reescrita: a) potencializa as possibilidades de leitura psicanalítica⁵³ do conto ao reiterar aspectos vinculados ao desejo da infante que se tornará mulher; b) potencializa, na maior parte das intervenções realizadas, os efeitos de sentido dos detalhes e reforça a unidade de efeito do conto. Tendo em vista que este é um conto com ação mínima, esses detalhes ganham proeminência e funcionalidade no conto, como Poe defendia.

⁵³ Um exemplo de análise com essa abordagem é artigo “O amor segundo Clarice Lispector” (2008), de Célia Sebastiana Silva.

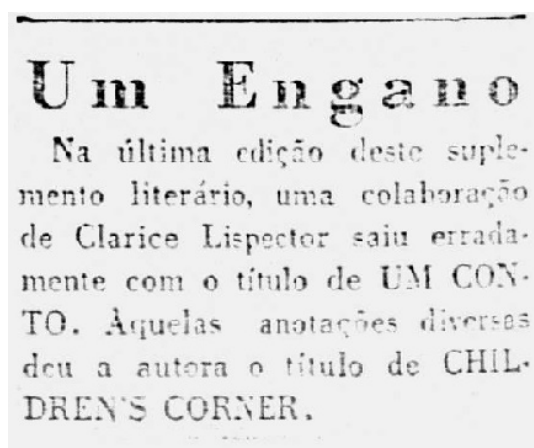
Figura 16: Trecho da segunda página com a continuação da publicação “Um conto” no suplemento “Letras e Artes”, do *Diário Carioca* (02/07/1950)



Fonte: DIÁRIO CARIOCA..., 1950b.

Na edição seguinte do suplemento “Letras e Artes”, em 9 de julho de 1950, é publicada uma nota com uma errata referente à publicação da semana anterior. Vejamos:

Figura 17: Nota “Um engano”, publicada no suplemento “Letras e Artes”, do *Diário Carioca* (09/07/1950)



Fonte: DIÁRIO CARIOCA..., 1950c.

Isso posto, observe-se que: a) Clarice quis dar o título de *Children's Corner* para o conjunto de textos publicados em 02 de julho⁵⁴ no *Diário Carioca*; b) os textos da coluna

⁵⁴ Dados referentes a publicações de Lispector no *Diário Carioca* na década de 1950 já foram levantados por Flávia Vieira da Silva do Amparo. No recente artigo “O sucesso do inacabado: Clarice Lispector e sua 'Children's Corner' na revista *Senhor*” (2019), Mariela Méndez informa: “Lispector já pensava em 'Children's Corner' anos antes de unir-se à *Senhor*. A menção dessa seção por parte da escritora fez a primeira aparição em *O jornal* em 1946 e, mais tarde, várias vezes no *Diário Carioca*, que mostrava certa fixação pela imagem de Clarice” (MÉNDEZ, 2019, p. 121). Em nota de rodapé, a estudiosa agradece a Flávia Amparo por esses dados. Amparo

Children's Corner na revista *Senhor* foram incluídos na seção “Fundo de gaveta” do livro *A legião estrangeira* (1964)⁵⁵; b) os textos que integram a publicação do suplemento do *Diário Carioca* respeitam a composição e a divisão de *A legião estrangeira* (1964), isto é, “Parte I — Contos” (“Tentação” — ainda sem esse título) e “Parte II — Fundo de gaveta” (“Aldeia italiana”, “14 de fevereiro de 1949”⁵⁶ e “Visita às moças novas”⁵⁷). Pode-se afirmar, portanto, que essa publicação é um protótipo do livro que Lispector publicaria 14 anos depois.

Da passagem dessa publicação do conto “Tentação” no suplemento do *Diário Carioca* para a revista *Senhor*, destaque-se que um aspecto importante na atualização do conto é a imagem que o ilustra na página da revista. Vejamos:

Figura 18 — “Tentação” na revista *Senhor* (1962)



Fonte: LISPECTOR, C., 1962.

apresentou o trabalho “Clarice Lispector: trajetória de uma jovem escritora nas páginas do *Diário Carioca* (década de 50)” em congresso em 2018, mas não localizamos uma possível publicação deste estudo.

⁵⁵ Aparecida Maria Nunes caracteriza a configuração da coluna *Children's Corner* da revista *Senhor* e indica a republicação de seus textos na seção “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira* (1964): “Além de contos, Clarice Lispector passou a manter na revista *Senhor* uma coluna fixa, denominada *Children's Corner*, assinada apenas pelas iniciais C. L. Nessa coluna, publicaria textos pequenos, fragmentos de romances e até contos inteiros, como ‘Tentação’, ‘A quinta história’ e ‘Brasília: cinco dias’. // Os textos de *Children's Corner* seriam compilados na segunda parte do livro *A legião estrangeira* (1964), com o nome de ‘Fundo de gaveta’. Anos depois, foram republicados sob o título *Para não esquecer* (1978)” (NUNES, 2006, p. 79).

⁵⁶ Reescrito e republicado em “Fundo de gaveta” com o título de “Noite de fevereiro”.

⁵⁷ Fragmento incorporado ao texto “Saguão em Grajaú”, publicado em “Fundo de gaveta”.

Tendo em vista que o conto tem o olhar como um motivo fundamental na construção da intriga, a imagem de olhos com uma cesura sintetiza muito bem aspectos fundamentais do texto. Tal como o conto flagra um episódio mínimo com grande carga de significação (que, como demonstramos, foi potencializada pela reescrita), a imagem que o acompanha também se vale do mesmo procedimento de composição: com elementos mínimos, ela produz um grande impacto. O cotejo do conto com a imagem que o acompanha na publicação é, portanto, um bom exemplo da analogia entre o conto e a fotografia feita por Julio Cortázar (1974).

Concluídas as análises dos contos de Clarice Lispector, passaremos ao capítulo final deste trabalho.

6 CONCLUSÃO: A CONSOLIDAÇÃO DO CONTO MODERNO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1970

O conto tem suas raízes na tradição oral antiga; por séculos, ele foi aquilo que, tal como a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável e o chiste, André Jolles (1976) definiu como uma “forma simples”: um relato recontado ao longo do tempo por diferentes pessoas sem prejuízo de sua forma. Houve, no entanto, transformações históricas que fizeram com que o gênero passasse a ser cultivado como uma “forma artística” (JOLLES, 1976), produzida por um artista individualmente. Já incorporado à cultura escrita, o gênero adquiriu, a partir da segunda metade do século XIX, a sua feição moderna. Ampliando o que Hugh Kenner (2005) diz sobre James Joyce, pode-se afirmar que os mestres do conto moderno não seriam capazes de recitar contos de improviso, mas dominaram, com maestria, a tecnologia de Gutenberg para produzir textos memoráveis a partir de sinais impressos. Depreende-se disso que a forma moderna do conto, desde os seus primórdios, foi tributária de processos mais amplos de modernização tecnológica, social e política, incluindo a industrialização e o desenvolvimento do mercado editorial e da imprensa, que moldaram não apenas a sua forma artística como também o seu modo de apreender a realidade.

No célebre ensaio “O pintor da vida moderna” (1863), não é fortuito que, após distinguir o homem do mundo⁵⁸ do artista⁵⁹, Charles Baudelaire (2006) tenha mobilizado “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, para tratar da curiosidade que faz com que o convalescente retorne à infância, caracterizada pelo olhar fixo e estático diante do novo. Um conto escrito por um dos precursores do gênero adequou-se perfeitamente a um texto que teoriza a modernidade justamente por se tratar de um produto dela. Para Baudelaire, a modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859); para nós, o conto funda-se na oscilação entre o relance, que flagra o efêmero, e o olhar atento, que perscruta os detalhes de uma cena e sonda os seus mistérios.

Ao definir esse conto como “um quadro (e um quadro, na verdade!)” (BAUDELAIRE, 2006, p. 856) e ao chamar Poe de “o mais poderoso autor desta época” (BAUDELAIRE, 2006, p. 856), Baudelaire entrevê a existência desse olhar moderno como fundamento do conto. Por isso, também não foi por acaso que, ao teorizar a escrita do conto duas décadas antes de o poeta francês redigir seu ensaio, Poe mobilizou a imagem de um quadro: segundo ele, com a escrita

⁵⁸ “isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 2006, p. 855).

⁵⁹ “isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba” (BAUDELAIRE, 2006, p. 855).

de um conto bem feito, isto é, que tenha sido meticulosamente arquitetado para produzir um efeito único preconcebido, “é finalmente pintado um quadro que deixa na mente de quem o contempla [...] um senso de plena satisfação” (POE, 1984, p. 172 — tradução nossa). Para nós, tal como olha o mundo de maneira singular, o conto também requer uma contemplação particular, atenta.

No caso da construção do conto, a ideia de quadro diz respeito ao fato de a narrativa emoldurar seus temas e motivos numa única cena⁶⁰. Por se tratar de uma só imagem, não há espaço para elementos acessórios: todos os seus componentes devem ser funcionais, de maneira a potencializar a significação da cena selecionada. A partir da analogia de Julio Cortázar (1974) entre o conto e a fotografia, podemos afirmar que o conto transcende os limites impostos pela lente da câmera por meio de uma seleção precisa da cena. Trata-se, pois, de uma composição que se constitui por um determinado modo de olhar. E este é, evidentemente, o olhar moderno, que, em síntese, compreendemos como a capacidade de ver uma imagem, uma cena, etc. em sua profundidade, ainda que esta seja composta por algum elemento mínimo, transitório. Daí, pode-se pensar que se trata de uma contemplação atenta ainda que num contexto de transitoriedade⁶¹.

A analogia entre o conto e a fotografia parte do fato de ambos pressuporem uma limitação de ordem técnica. Mas, para além disso, são produtos da Modernidade que apresentam semelhanças quanto ao olhar que seleciona e apreende a realidade de maneira particular. Por exemplo, vejamos o seguinte trecho do ensaio “Na caverna de Platão” (1977), de Susan Sontag:

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine — ou antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. [...] a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais do que revela (SONTAG, 2004, p. 33-34).

As semelhanças entre o enunciado de Sontag (2004) e as “Teses sobre o conto” de Ricardo Piglia ou a “Teoria do *Iceberg*” de Ernest Hemingway⁶² são provas da proximidade

⁶⁰ Agradeço ao Prof. Dr. Márcio Scheel, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, por essa ideia.

⁶¹ Nesse sentido, destaque-se a já mencionada alusão que Baudelaire (2006) faz ao convalescente que vê tudo como novidade. No caso do conto de Poe por ele citado (“O homem da multidão”), isso é tematizado e orienta a ação da narrativa. No caso da forma do conto em geral, isso pode ser compreendido, também, como a disseminação de índices metonímicos que realçam os detalhes e apontam para algo maior ou, mesmo, como a cifragem da história 2 nos interstícios da história 1 apontada por Piglia (1994).

⁶² “Se um autor de prosa sabe o bastante sobre aquilo que está escrevendo, ele poderá omitir coisas que sabe, e o leitor, se o autor escreve com suficiente verdade, terá dessas coisas um sentimento tão forte quanto o teria se o escritor as houvesse explicitado. A dignidade de movimento de um iceberg se deve ao fato de apenas um oitavo

entre o conto e a fotografia no que diz respeito à elipse. Algo parecido pode ser verificado nas considerações de Walter Benjamin em “Pequena história da fotografia” (1931). Ao analisar as fotos parisienses de Eugène Atget, o precursor da fotografia surrealista e da escola moderna da fotografia, Benjamin avalia: “ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades” (BENJAMIN, 1987, p. 101). A fotografia surrealista de Atget, ao captar lugares vazios, produz um novo olhar, segundo Benjamin, que abandona o retrato das pessoas e prepara “uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores” (BENJAMIN, 1987, p. 102). E conclui: “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda” (BENJAMIN, 1987, p. 107). Benjamin (1987) diz que não era uma coincidência que as fotos de Atget tivessem sido comparadas ao local de um crime. E questiona: “não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?” (BENJAMIN, 1987, p. 107). Para nós, o conto também opera assim: ele ilumina os detalhes de imagens efêmeras e secretas. E esconde o culpado, mantendo apenas alguns indícios do crime. E não disponibiliza uma legenda, pois a elipse é um dos seus fundamentos.

A forma do conto atingiu a sua maturidade no Brasil quando esse modo de olhar também se consolidou nos meios urbanos modernizados como um espírito de época (*Zeitgeist*). Isso só foi possível graças a condições macroestruturais geradas pelo processo de modernização do país. Com o processo de industrialização e de urbanização nos anos 1950-1970, houve, juntamente com a progressiva concentração humana nas cidades, uma ampliação do acesso à escolarização. Isso expandiu as classes médias e, conseqüentemente, o público leitor — os recenseamentos brasileiros apresentados por Hallewell (2012) indicam que, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, houve um aumento da classe média baixa, que, nesse período, passou a representar mais de 10% da população brasileira; com a renovação dos parques gráficos e a autossuficiência na produção do papel para livros e jornais entre os anos 50 e 70 (em meio a crises de importação e estímulos à produção nacional), a qualidade material do livro brasileiro melhorou; com a modernização do jornalismo brasileiro, houve uma expansão no número de suplementos literários e isso beneficiou diretamente a difusão do conto e ampliou a remuneração dos contistas. O fato de essas transformações ocorrerem entre 1950 e 1970

de sua massa estar acima das águas. Um escritor que omite coisas porque não as conhece apenas faz buracos em sua escrita” (HEMINGWAY, s/d).

evidencia que tanto do ponto de vista do conceito de modernidade epistemológica de Hans Ulrich Gumbrecht (1998) quanto da reunião dos componentes que alimentam o turbilhão da vida moderna apontados por Marshall Berman (1987), a modernização brasileira foi tardia. De qualquer modo, foi esse processo que, apesar de sua incompletude e de suas contradições, produziu as condições materiais e de espírito (não devemos esquecer a efervescência cultural do período, que também possibilitou a criação da Bossa Nova, da Poesia Concreta e do Cinema Novo) que viabilizaram a ascensão e o apogeu do conto no país. Nesse sentido, lembremos do excelente apontamento de Fábio Lucas (1982) sobre a importância da urbanização brasileira no plano estético do conto produzido no país:

Um fator sociológico incidiu sobre a natureza da temática, abrandando a tendência regionalista em favor da ampliação da problemática urbana. Relaciona-se isto à forte concentração urbana que se verificou no país. Tal fato irá ter conseqüências estéticas. Basta que comparemos o realismo do conto regionalista, na sua transparência, preocupado em transcrever o ambiente, físico e social, com o realismo do período predominantemente urbano do conto, voltado para uma atividade esquadrihadora e descobridora do ambiente, liberto da obrigação documental e denotativa, com que se denunciava o horror da ambigüidade na ficção realista/naturalista do século passado. Na linha da dispersão da matriz realista, confinada à geometria da anedota escrita como equação a uma só incógnita vamos encontrar, muito forte no cenário brasileiro, o conto mais de estado de alma, menos de enredo (LUCAS, 1982, p. 150-151).

É nesse estágio de renovação do gênero conto no contexto de modernização do país que verificamos as particularidades do processo de reescrita de grandes contistas. Como já demonstramos neste trabalho, os escritores dependiam da publicação em periódicos e revistas para que pudessem posteriormente se inserir no mercado editorial do livro, e foi justamente nesse período que houve mais espaço para o gênero circular na imprensa. Trata-se, portanto, de acompanhar o amadurecimento do conto moderno, dos contistas e dos leitores ao mesmo tempo em que o país também se modernizava. Isso posto, passemos às particularidades da poética de cada contista aqui estudado e dos procedimentos de reescrita em sua vinculação com a forma do conto a partir dos dados das análises do capítulo anterior.

Considerado um dos maiores contistas brasileiros de todos os tempos, Dalton Trevisan se notabiliza por narrativas que tematizam a degradação da experiência humana, a realidade crua e cruel, a violência física e simbólica, a morte, entre outros temas, num estilo que, como já reiterado pela crítica, preza pela concisão e pela elipse. Segundo Elódia Xavier, “Dalton Trevisan é, talvez, de todos os contistas o que melhor realiza a concisão propalada por Edgar Allan Poe; sustentando-se no mínimo indispensável ele constrói uma situação dramática que vai se intensificando de conto para conto” (XAVIER, 1987, p. 134).

A repetição de situações dramáticas, de personagens (que chegam a se configurar, por vezes, como arquétipos no universo trevisaniano, como João e Maria) é um dos principais traços da poética de Trevisan e, como tal, um dos mais reiterados pela crítica. Segundo Arnaldo Franco Junior, a repetição faz com que vejamos que sua obra

marca-se pela idéia de combinatória de um conjunto finito de elementos que, repetidos, mas articulados de várias formas, garantem simultaneamente a afirmação de tais matrizes e a “individualidade” de cada um dos clichês (re)produzidos a partir delas (FRANCO JUNIOR, 2004, p. 2002).

É nesse sentido, pois, que Trevisan se aproxima dos comediantes estoicos de que fala Kenner (2005): o contista curitibano também trabalha com a consciência de que opera num campo de possibilidades fechado. A repetição e o uso de clichês pelo contista apontam para este campo fechado e, também, se vinculam a um processo criativo marcado pela obsessão, que Berta Waldman (1989) chama de “busca incessante” que se faz “pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infindáveis. História que se repete na outra, busca que progride e não avança, história que procura a si mesma” (WALDMAN, 1989, p. 1).

A reescrita também é uma prática obsessiva de Trevisan. Mesmo os contos publicados em livro não são considerados produtos acabados: de uma edição para outra, o contista altera os textos, sempre explorando a redução. Rosse Marye Bernardi (1983) fez um estudo detalhado da reescrita na contística de Trevisan em sua tese de doutorado, na qual aponta o enxugamento dos contos como um procedimento que caracteriza a linguagem autoral do contista paranaense:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base e das primeiras lições⁶³ vão, aos poucos, despindo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de “cauda curta”, que sempre surpreende o leitor com o seu bote certo. Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado. Como resultado, a linguagem adquire a marca inconfundível do autor, reconhecível nos diversos tratamentos narrativos dados aos seus vários textos (BERNARDI, 1983, p. 24-25).

Com base no estudo de Bernardi (1983) e em nossas próprias observações, vejamos, aqui, os principais aspectos de sua reescrita constatados na análise do *corpus*.

⁶³ Bernardi (1983) denomina de “lição” cada versão de um mesmo conto.

O traço predominante do processo de reescrita Trevisan é a condensação, que afeta diferentes dimensões dos contos, a saber: a) as categorias narrativas, das quais a ação e as personagens são as mais modificadas. Trevisan não hesita em eliminar episódios (ex: trechos das versões anteriores de “Valsa de esquina”, “Pensão Nápoles” e “Os botequins”) e personagens (como o guarda das versões anteriores de “O vagabundo” e a figura do narrador-testemunha de “Pensão Nápoles”); b) o plano da expressão linguística, no qual se verifica uma obsessão em tornar o texto o mais econômico possível. Nesse sentido, destaque-se a elipse do sujeito das orações e a supressão de verbos, conjunções e demais elementos conectivos, o que gera ênfase às frases nominais.

É importante salientar que a condensação produzida pela reescrita afeta, também, a forma do conto. Especificamente sobre a ação, destaque-se a supressão: a) de situações secundárias ao conflito dramático central; b) de episódios e informações que cifram a segunda história (PIGLIA, 1994) de cada conto, tornando-a mais implícita. Isso fica evidente na reescrita de “Os botequins”, com as supressões no desfecho do conto que torna elíptico o objetivo do protagonista em suas constantes idas ao bar e a razão pela qual ele decide procurar outro. Esse fenômeno também está presente nas modificações do conto “O vagabundo”, pois as informações do passado do protagonista a respeito da sua relação com seus familiares, o que ilumina a compreensão da situação em que ele se encontra no presente, tornam-se mais rarefeitas a cada nova versão do texto. Com isso, reitera-se aquilo que Berta Waldman chama de discurso-vampiro, ou seja,

a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. Apontando para a palavra única, para a pausa, Dalton Trevisan constrói no discurso a imagem que conta ela mesma a história que pretende se apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo, quem sabe, relevar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada (WALDMAN, 1989, p. 13).

Isso não deixa de ser um indício da crise da representação na obra de Trevisan. Mas, como poderia dizer Kenner (2005) se lesse a obra do escritor paranaense, o contista opera com as possibilidades das 26 letras do alfabeto como sinais impressos para construir seu mundo possível — sua obsessão pelo apagamento, portanto, não pode ser completamente satisfeita, pois seu processo criativo sempre produzirá traços impressos no papel. Quando não se vale do miniconto, a saída de Trevisan é a redução obsessiva que, para além da condensação estilística no nível da construção de frases e orações com a eliminação de elementos acessórios, acaba por sublinhar o caráter elíptico do conto ao cifrar ainda mais a história 2 (PIGLIA, 1994) ou,

mesmo, ao não permitir a sua emergência na superfície da história 1. Desse modo, essa realidade que, segundo Waldman (1989), Trevisan busca relevar com maior ênfase sem a mediação da palavra, efetiva-se para o leitor como o mistério do conto. Com isso, o contista também faz com que o leitor tenha um papel mais ativo na apreensão da significação dos contos, pois seu processo de reescrita aumenta os “lugares vazios” (COSTA LIMA, 2002) dos textos.

Outro aspecto importante da reescrita de Dalton Trevisan é a maneira como ele transforma o desfecho de alguns dos contos. Por exemplo, o final das versões reescritas de “Pedrinho” e “Pensão Nápoles” é construído a partir de supressões e do deslocamento de um episódio anterior que passa a ser o encerramento do texto. Na contística de Trevisan, o desfecho dos contos passa cada vez mais a ser o flagrante de um momento de impasse experimentado pelas personagens. A reescrita de “Pensão Nápoles” exemplifica isso: ao trocar a morte do protagonista pelo momento em que ele cospe sangue contra o rio logo após o amigo lembrá-lo de que não há mar em Curitiba, o conto substitui um desfecho mais tradicional por um mais aberto, que capta o momento em que a impossibilidade da fuga desejada pela personagem é reiterada. Susan Lohafer (1994) destaca que os contos do *corpus* do seu estudo, produzidos no período inicial (1820-1850), apresentavam os maiores índices de referências à morte e de problemas resolvidos, enquanto os contos modernos (1920-1940) proporcionam uma menor incidência de onisciência no foco narrativo e também um maior número de desfechos baseados na perspectiva de alguma das personagens. A operação realizada na reescrita de “Pensão Nápoles” ressalta esse aspecto da contística moderna, pois passa de um final mais fechado a um mais aberto, mantendo a tensão dramática no desfecho sem resolver a intriga.

No caso de “Pedrinho”, nota-se que o contista optou por eliminar a frase que indicava objetivamente a tensão emocional do pai — “Então deixou cair o cigarro apagado da boca, porque alguma coisa se partiu dentro dêle” (TREVISAN, 1957, p. 4) — e por empregar uma imagem contundente da qual o leitor tem de inferir a sua dimensão simbólica — “E quando o pai, à hora do enterro, às cinco da tarde, beijou-lhe a testa ela lhe queimou os lábios” (TREVISAN, 1959, p. 9). Essa alteração, tal como no caso da eliminação das imagens hiperbólicas do conto, é representativa do trabalho de reelaboração da narração que desloca a dramatização da esfera da enunciação do narrador para a caracterização do evento narrado. Em vez de manter ou ampliar construções que enfatizam o modo como o narrador apreende e representa os fatos, a reescrita privilegia uma caracterização mais objetiva dos próprios fatos. Com isso, aumenta-se a carga de realismo do texto e o narrador se torna mais objetivo e neutro. Essa proeminência de uma narração mais realista, que aumenta a intensidade dramática dos

textos, afirma um estilo autoral de Trevisan que perpassa a reescrita da maior parte dos seus contos.

As análises também apontaram outro procedimento comum na reescrita de Trevisan: a eliminação de referências intertextuais e de figuras históricas. Por exemplo, destacamos a supressão: a) em “Valsa de esquina”, da figura de Armando Duval, do romance *A dama das camélias*, e de Lady Godiva; b) em “O vagabundo”, a referência ao aspecto físico de Tolstói; c) na primeira versão do conto “Os botequins”, a referência a Clemenceau. Em seu estudo sobre o processo de reescrita de Trevisan, Bernardi (1983) indica supressões de referências a Raskólnikov, protagonista do romance *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e ao poeta Arthur Rimbaud. Ao eliminar tais referências, parece-nos que Trevisan não buscou necessariamente tornar os textos mais acessíveis aos leitores, tendo em vista que tais referências estavam presentes nos textos publicados em jornais, um veículo supostamente mais adequado para uma leitura mais fácil do que o livro. Em vez disso, a supressão dessas referências parece fazer parte do projeto estético do escritor, marcado: a) pela condensação do texto em diferentes níveis; b) pela ênfase no realismo cru dos textos; c) pela eliminação de elementos acessórios — neste caso, o intertexto passa a ser considerado ornamental. Trata-se, pois, de uma afirmação de aspectos da poética de Trevisan que, neste caso, não implicam uma mudança de leitor-modelo (ECO, 2004). Nesse sentido, as alterações nos desfechos, que se tornam mais abertos e elípticos, indicam melhor as mudanças do público leitor que os textos projetam. O apagamento de referências intertextuais é, também, um procedimento que autonomiza o conto de Trevisan, sublinhando a sua singularidade autoral.

A materialidade do suporte também foi importante para a produção dos sentidos dos contos de Trevisan no processo de reescrita, como verificamos no caso de “Pensão Nápoles”. Para sintetizar esse vínculo intrínseco, apresentamos um caso em que a reescrita do conto publicado em livro compensa um elemento do suporte suplemento — a ilustração. Vejamos: Dalton Trevisan publicou uma primeira versão de “Uma vela para Dario”, um dos seus mais famosos contos, sob o título “Cena de rua” no suplemento *Singra*, do *Correio da Manhã*, no dia 3 de junho de 1960.

Figura 19 — “Cena de rua” no suplemento *Singra*, do *Correio da Manhã* (03/06/1960)

CENA DE RUA



Conto de DALTON TREVISAN

3 a 9/6/1960

O homem vinha apressado, o guarda-chuva no braço esquerdo e, assim que dobrou a esquina, diminuiu o passo até parar, encostando-se à parede de uma casa. Foi escorregando por ela, de costas, e sentou-se na calçada, ainda molhada da chuva, depositando no chão o cachimbo.

Dois ou três passantes rodearam o homem sentado, indagando se não estava se sentindo bem. Ele abriu a boca, mas não respondeu. Um senhor gordo, de branco, sugeriu que ele devia sofrer de ataque.

Estendeu-se mais um pouco, deitado agora na calçada, e o cachimbo a seu lado tinha apagado. Um rapaz de bigode pediu ao grupo que se afastasse, deixando o homem respirar. E abriu-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe tirou os sapatos, o homem roncou pela garganta e um fio de espuma saiu no canto da boca.

Cada pessoa que chegava se punha na ponta dos pés, embora não pudesse ver o homem. Os moradores da rua conversavam de uma porta à outra, as crianças foram acordadas e vieram de pijama às janelas. O senhor gordo repetia que o homem se sentara na calçada, soprando ainda a fumaça do cachimbo e encostando o guarda-chuva na parede. Mas não se via guarda-chuva ou cachimbo ao lado dele.

Uma velhinha de cabeça grisalha bradou que o homem estava morrendo. Um grupo transportou-o na direção do taxi estacionado na esquina. Já tinham introduzido no carro a metade do corpo, quando o motorista protestou: e se ele morresse na viagem? A turba concordou em chamar a ambulância. O homem foi conduzido de volta e encostado à parede — não tinha os sapatos e o alfinete de pérola na gravata.

Alguém informou que na outra rua havia uma farmácia. O homem foi carregado até à esquina; a farmácia era no fim do quarteirão e, além do mais, ele estava muito pesado. Foi largado ali na porta de uma peixaria. Imediatamente um enxame de moscas lhe cobriu o rosto, sem que ele fizesse o menor gesto para espantá-las.

As mesas de um café próximo foram ocupadas pelas pessoas que tinham vindo ver o homem e, agora, comendo e bebendo, gozavam as delícias da noite. Ele ficara torto como o deixaram, no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso.

Um terceiro sugeriu que lhe examinassem os documentos. Vários objetos foram retirados de seus bolsos e alinhados sobre a camisa branca. Todos ficaram sabendo de seu nome, idade, cor dos olhos, sinais de nascença, o endereço na carteira era de outra cidade.

Registrou-se tumulto na multidão de mais de duzentas pessoas que, a essa hora, ocupava toda a rua e as calçadas: era a polícia. O carro negro investiu contra o povo e várias pessoas pularam o corpo do homem, que foi pisoteado dezessete vezes.

Um policial aproximou-se do cadáver e não pôde identificá-lo — os bolsos vazios. Restava apenas a aliança de ouro na mão esquerda, que o próprio homem — quando vivo não podia retirar do dedo senão umedecendo-o com sabão. Ficou decidido que o caso era com o rabecão.

A última boca do povo repetiu que o homem morreu, o homem morreu e começou a se dispersar. Ele havia levado quase duas horas para morrer e ninguém sequer acreditara que estivesse morrendo. Agora, os que podiam olhá-lo, viam que tinha todo o ar de um morto.

Um senhor piedoso despiu o paletó do homem para lhe sustentar a cabeça. Cruzou as suas mãos no peito. Não lhe pôde fechar os olhos nem a boca, onde as bolhas de espuma haviam desaparecido. Era apenas um homem morto e a multidão se espalhou rapidamente, as mesas do café voltaram a ficar vazias. Demoravam-se nas janelas alguns moradores, que tinham trazido almofadas para descansar os cotovelos.

Um menino de cor e descalço veio com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver. Parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva.

Fecharam uma a uma as janelas, e três horas depois, o homem lá estava esperando o rabecão. A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo da mão esquerda sem a aliança. A vela tinha queimado até a metade, apagando-se às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair.

Ilustração de S. MALTA

As únicas diferenças entre essa versão do conto e a da primeira edição de *Cemitério de elefantes* (1964) são a troca do título e a substituição da expressão “o homem” pelo nome próprio do protagonista nas referências que o narrador faz a ele. Ao realizar esse procedimento de nomear a vítima, o contista humaniza o protagonista, contrastando-o com a desumanidade das demais personagens que interagem com ele ao longo do texto. Note-se, porém, que esse contraste já havia sido construído na ilustração de Sérgio Malta que acompanha o conto na publicação em *Singra*: nela, o protagonista é o único indivíduo que apresenta um rosto com traços bem definidos, o que o distingue das demais pessoas retratadas. Também é significativo que essas outras pessoas tenham os olhos praticamente fechados porque isso sintetiza a ideia construída no conto de que as outras personagens olham para o protagonista com indiferença para o seu drama, o que as iguala. Não se pode desconsiderar a relação entre o texto e a ilustração, vínculo este enfatizado pela própria capa da edição por meio do anúncio da ilustração e do seu autor junto ao conto (“Conto de DALTON TREVISAN Ilustração S. MALTA”). Portanto, por mais que não saibamos se essa ilustração e a ausência dela em livro levou Dalton Trevisan a realizar as modificações que ele fez no texto, nota-se que o resultado da reescrita desse conto é uma adaptação de elementos constituintes do suporte suplemento ilustrado.

Embora a reescrita seja, como vimos, um dado importante da poética de Trevisan e ele faça uso desse recurso mesmo em textos já publicados em livro, as análises dos contos deste trabalho demonstram que, na passagem do jornal (mesmo com outras publicações neste suporte) para o livro, sua reescrita produz alterações mais significativas na forma do conto. Não se trata apenas de uma busca incessante pela condensação, mas de uma mudança de olhar ao cifrar, cada vez mais, a história 2 na história 1 (PIGLIA, 1994) — lembre-se, por exemplo, da reescrita de “Os botequins”, “Pensão Nápoles” e “O velho” / “O vagabundo”. Utilizando a clássica analogia entre o conto e a fotografia, podemos dizer que se os contos de Trevisan são fotografias quando estampados nas páginas de jornais e revistas, a reescrita deles faz com que, para a publicação em livro, parte de suas margens sejam removidas e incorporem o interior de um monóculo fotográfico. Nesse caso, a substância da matéria fotográfica permanece a mesma, mas há uma redução fundamental que altera a percepção e que demanda a ferramenta da lente (que, na leitura, é a combinação do empenho e do preparo advindo da disciplina do hábito) do observador/leitor para a visualização da imagem completa.

O conto de Lygia Fagundes Telles situa-se no limiar a tradição do conto de Poe (em termos da racionalização da construção) e da experiência moderna do conto de atmosfera (ex: A. P. Tchekhov e Katherine Mansfield), que nasce no fim do século XIX e se consolida na literatura ocidental no início do século XX. São temas caros à sua contística a solidão, as

relações humanas caracterizadas pelo desencontro e pela alienação que objetifica os seres, a crença no amor em meio à falência das relações amorosas e, também, a consciência perturbada pelo confronto com o cotidiano, de onde emerge uma combinação de traços intimistas com um realismo cru. Temístocles Linhares (1973) sintetiza muito bem a relação entre os temas, o traço psicológico e a forma do conto de Telles:

Vistos mais estritamente, os seus contos são psicológicos, tendendo para os temas de trágica morbidez, de malogro e frustração, o medo da autenticidade, os sacrifícios impostos pelo amor, a emoção humana em seu estado de pureza, etc. Exímia criadora de atmosferas, as suas estórias se organizam às vezes em torno da descrição de objetos e certos pormenores de toda ordem que chegam a influir no desenvolvimento da narrativa (LINHARES, 1973, p. 15).

Segundo Temístocles Linhares (1973), além da brevidade, um dos traços característicos do conto enquanto gênero ficcional é o que ele denomina de “artesanato”, isto é, a “experiência estética como ingrediente próprio do conto. Sem ela, a outra experiência, a concreta, a dos objetos de prazer cotidiano, digamos, não se completa, literariamente falando” (LINHARES, 1973, p. 4). Por isso, o crítico afirma:

o conto só pode existir com perfeito domínio da forma. O contista utiliza a forma, a linguagem, o estilo, como meios de expressão, está claro, mas, se algum fim lhe deve ser atribuído, esse é o da literatura geral, ou seja, o de reenfrentar, de seu ângulo, com consciência aprofundada, os problemas humanos, para significar toda uma experiência, dentro da qual gozamos e sofremos o mundo de todos (LINHARES, 1973, p. 3-4).

Partindo dessa definição de um dos princípios que julga ser parte fundamental do gênero conto, pode-se compreender a avaliação que Linhares (1973) faz do processo de reescrita de Lygia Fagundes Telles, destacando

a preocupação com o artesanato, que na autora não deve ser confundida com nenhuma prática de artificialização. É certo que ela é a primeira a falar no “fascínio da tarefa artesanal”, não resistindo às suas tentações. Estas, todavia, não vão além de cortes, acréscimos, mudanças de frases ou de palavras, sem afetar a inspiração original. O seu processo de composição, é claro, se apurou mais, se cercou de maiores rigores técnicos, para satisfazer a uma necessidade de exigência perfeitamente admissível em que cada vez mais toma consciência de seus deveres literários (LINHARES, 1973, p. 113-114).

Este é, segundo o autor, o caso das narrativas reescritas de *Antes do baile verde*, de “contos renovados, repudiada a antiga forma em que foram vazados” (LINHARES, 1973, p. 110). Com isso, percebemos que o estudioso toca num aspecto fundamental da reescrita de Telles: a renovação da forma do conto por meio de alterações no texto. As análises do presente

trabalho demonstram que a reescrita de Telles tende a combinar a supressão de itens acessórios (ex: adjetivos e advérbios) com acréscimos que aumentam a potência de significação de determinados elementos da narrativa. Ou seja, de modo geral, os contos reescritos tendem a ficar mais longos do que suas versões anteriores, mas destaque-se que os acréscimos realizados são quase sempre funcionais e adquirem, mesmo, a estatura de motivos associados (TOMACHEVSKI, 1976) nas novas versões dos textos. Por exemplo, conforme demonstramos na análise da reescrita do conto “O menino”, o filme exibido no cinema torna-se mais significativo com os acréscimos realizados, assim como uma série de elementos inseridos intensifica a rede simbólica que amplia a possibilidade de leitura psicológica/psicanalítica do texto. Portanto, a reescrita de Telles configura-se como o artesanato (termo este também utilizado no prefácio de *Antes do baile verde*) que amplia os efeitos de sentido e a funcionalidade dos motivos que constituem o conto. Com isso, nos contos reescritos de Telles, os detalhes, considerando as proposições de Wright (1989a) e Carver (1994) sobre o gênero, tornam-se mais proeminentes.

Note-se que ao privilegiar a inserção de novos motivos nos contos, Telles não faz com que o leitor apreenda a história 2 (PIGLIA, 1994) com mais facilidade. Dito de outro modo: os enxertos narrativos da reescrita não cumprem a função de diminuir os mistérios dos textos. Pelo contrário, o leitor-modelo (ECO, 2004) que seus contos reescritos projetam são mais críticos, uma vez que eles terão de enfrentar mais elementos que demandam esforço e capacidade de interpretação. Por isso, pode-se afirmar que, por mais que o procedimento-matriz da reescrita dos contos de Lygia Fagundes Telles seja oposto ao de Dalton Trevisan, ambos operam com aspectos caros à forma do conto e potencializam a significação dos textos, cada qual à sua maneira — seja pela elipse, seja pelo acréscimo de material simbólico.

Outro aspecto que deve ser salientado na reescrita de Telles é a estratégia de aumentar a unidade do livro de contos por meio de modificações. Por exemplo, a reiteração de elementos da cor verde (no conto “O menino”, lembre-se da inclusão do perfume *Vent Vert*) e seus efeitos simbólicos indica que o processo de reescrita dos textos de *Antes do baile verde* busca a construção de uma *short story cycle*. Segundo Forrest Ingram (1971), uma *short story cycle* é “um livro de contos tão ligados uns aos outros por seu autor que a experiência sucessiva do leitor em vários níveis do padrão do todo modifica significativamente sua experiência de cada um de seus componentes” (INGRAM, 1971, p. 19 — tradução nossa)⁶⁴. *Antes do baile verde*

⁶⁴ No original: “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (INGRAM, 1971, p. 19).

poderia ser compreendido, de acordo com a nomenclatura de Ingram (1971), como uma *completed cycle*, isto é, um livro de contos relacionados entre si que, originalmente, não foram escritos com a intenção de que formassem um conjunto de textos com unidade. O crítico destaca que, nesse tipo de coletânea, por mais que não tenham sido produzidos intencionalmente para serem publicados em conjunto, esses contos passam por um processo de trabalho do autor depois que ele percebe os nexos existentes entre eles. Nesse procedimento, a reescrita é, por vezes, um dos procedimentos mobilizados, e a reunião dos contos vai além da mera justaposição de textos numa coletânea⁶⁵.

Tendo em vista a trajetória editorial dos contos que compõem *Antes do baile verde*, o valor que os editores atribuem à reescrita no prefácio e o próprio trabalho elaborado nos textos, pode-se avaliar o processo de reescrita desse livro não só como uma forma de atualização estética, mas como um modo de aumentar a unidade do livro. Isso é evidenciado pelo fato de que a reescrita dos textos manteve a autonomia de cada um deles, mas foi concebida com o conjunto dos textos que a coletânea reúne, como pode ser demonstrado por algumas modificações que detectamos na leitura dos contos. Por exemplo, verificamos que Lygia retirou a expressão “lançou um olhar sombrio” da versão do conto “Antes do baile verde” publicada em *O jardim selvagem* e a incluiu no conto “O menino” na primeira edição de *Antes do baile verde*. Essa mesma expressão foi trocada por outra no conto que dá título ao livro, muito possivelmente para evitar uma repetição. Isso demonstra que o trabalho de reescrita da autora não se pautou apenas pelo ajuste individual de cada texto, mas também pela relação que cada texto passou a estabelecer com o todo do livro.

Para Fábio Lucas (1990), o conto de Lygia Fagundes Telles “incorporou valores da modernidade” (LUCAS, 1990, p. 62), tanto do ponto de vista do tema quanto da forma. Segundo o estudioso, Telles aderiu ao espírito moderno quando a corrente predominante dele era o Existencialismo e também adotou técnicas literárias do experimentalismo vanguardista, como o discurso indireto livre e o fluxo de consciência para a enunciação dos processos da vida interior das personagens. E ele complementa:

LFT incorpora todos esses valores, desde que, leitora bem informada das novidades internacionais, captou os valores da modernidade e os utilizou com abundância. Dado às tendências inatas a seu espírito, LFT acolheu vivamente as técnicas literárias em curso e manifestou pronta adesão ao estilo pontilhado de oralidade, ao lado de pendor muito forte para explorar as manifestações do inconsciente.

⁶⁵ Um exemplo clássico de *completed cycle* é *Laços de família*, de Clarice Lispector, publicado em 1960, cuja unidade temática resulta da junção de contos publicados na revista *Senhor* e no livro *Alguns contos*. Pode-se dizer o mesmo de *Novelas nada exemplares* (1959), de Dalton Trevisan.

Com a oralidade, sua presa [sic] conquistou fluência; com a exploração do inconsciente, ganhou densidade (LUCAS, 1990, p. 62 — colchetes nossos).

Esses traços apontados por Lucas (1990) na contística de Telles são aprimorados no processo de reescrita. Por exemplo, a reescrita dos contos “Antes do baile verde” e “O menino” adensa a subjetividade dos protagonistas e torna o registro de suas falas mais fluentes devido à incorporação de marcas típicas da oralidade e da coloquialidade. No caso do primeiro conto mencionado, a contista reitera o baixo calão para melhor registrar certos traços da personalidade da protagonista ao mesmo tempo em que torna a expressão emocional dela mais impactante em suas falas. Esse tipo de mudança pode ser associado a uma mudança de postura apontada por Linhares, quando afirma que Telles havia se tornado “uma escritora desinibida, liberta de todos os preconceitos, que se interessa em ir à essência dos problemas e da própria vida, embora muitas vezes para apontar o que possa haver neles e nela de execrável” (LINHARES, 1973, p. 109-110). Evidentemente, isso também revela uma mudança do leitor-modelo (ECO, 2004) de seus contos: Telles não pôde utilizar o baixo calão no suplemento literário devido ao público a que ele se destinava e por razões contextuais (em 1948-1949 os jornais não admitiam o baixo calão; em 1970, a censura da ditadura civil-militar os proibia, sobretudo na imprensa e em veículos de grande circulação), mas ela teve mais liberdade para usar as formas de expressão que julgava serem mais adequadas para o conto no suporte livro — lembremos do acréscimo no desfecho do conto “Cartas”, de Breno Accioly, que veremos a seguir, e que se assemelha ao caso de Telles. Não se pode desconsiderar, também, o fato de que Telles também pôde trabalhar com elementos de escrita passíveis polêmica porque já era uma escritora consagrada ao lançar *Antes do baile verde*, inclusive tendo sido premiada internacionalmente. Seu *status* profissional junto ao mercado editorial, portanto, deve ter sido crucial para a conquista de sua liberdade de criação.

Outro forte traço da contística de Telles é a compreensão do olhar moderno como componente fundamental da construção do conto. Por exemplo, o protagonista masculino de “Os objetos” (uma narrativa que não integra o *corpus* deste trabalho) empreende uma busca agônica pelo sentido da vida por meio do olhar atento que, na verdade, é aquele olhar curioso da criança a que Baudelaire (2006) se refere. Não é por acaso que, ao longo do conto, o protagonista rememore não apenas experiências da infância, mas também o modo como o seu olhar de criança apreendia as coisas — destaque-se, por exemplo, a lembrança das bolhas de sabão com o reflexo de uma janela. É este olhar atento e infantil que permite que a personagem veja as coisas para além de sua superfície material e, deste modo, perscrute um sentido mais profundo na realidade. O conto também problematiza o tema do amor de um ponto de vista

existencial: em meio a uma relação conjugal falida, o marido diz que quando não se é amado, o ser torna-se triste e vazio, tal como um objeto desprovido de sentido por não ser manuseado, ao passo que a esposa diz que o que distingue as pessoas e os objetos não é ser amado, mas a capacidade de amar. Note-se, aí, o estabelecimento do conflito Vida X Morte a partir da natureza do amor. É do olhar atento às coisas que brota uma consciência aguda das personagens ante problemas de ordem existencial.

Essa dimensão simbólica do olhar, tão cara à sua contística, é aprimorada por Telles no seu processo de reescrita. Em todos os contos reescritos, a autora reitera esse elemento: o olhar atento, o olhar curioso diante do novo, o olhar que dá vazão à emoção das personagens, o olhar como forma de embate, etc⁶⁶. Por privilegiar a construção de situações dramáticas que salientam a vivência interior das personagens em vez de enredos carregados de eventos, bem como por se valer do discurso indireto livre e do fluxo de consciência, o gesto do olhar adquire uma importância maior na sua contística, dado que ele se vincula diretamente à constituição dos conflitos dramáticos. Essa poética do olhar no conto de Lygia Fagundes Telles é mais um traço que revela uma compreensão aguçada, por parte da contista, do olhar moderno como um dos fundamentos da forma do conto. E sua prática de reescrita realça o seu amadurecimento nesse âmbito.

Nascido em Alagoas, Breno Accioly é um dos melhores escritores brasileiros dos anos 1940-1950, e fez do conto a sua principal forma de expressão. Na esteira do crescimento das editoras José Olympio e Civilização Brasileira em meados do século XX, teve a oportunidade de lançar livros por essas importantes casas editoriais após ampla publicação regular em periódicos. Prova da boa recepção de seu trabalho no meio literário da época é o fato de ele ter sido um dos mais assíduos e importantes contistas do suplemento literário do *Diário Carioca* desde o início deste veículo, em 1950 — como vimos anteriormente neste trabalho, este foi um jornal de prestígio que remunerava muito bem os colaboradores do seu suplemento.

Accioly certamente não alcançou um espaço maior no sistema literário brasileiro devido à sua morte precoce em 1966, aos 44 anos. Isso também explica, de certo modo, a razão de ele ter sido esquecido pelo público e pela crítica por tantos anos. Dos anos 90 para cá, sua produção literária passou por um tímido processo de redescoberta, chegando a ter sua obra reunida em um único livro no ano 2000 pela editora Escrituras. Sua inserção, nesta tese, justifica-se, pois, por duas razões: em primeiro lugar, porque se trata de um contista de muita qualidade, que

⁶⁶ Neste aspecto, sua literatura se irmana à de Clarice Lispector, que também explora, à sua maneira, a multiplicidade do olhar em sua obra. O olhar moderno, aliás, é um traço comum a todos os contistas aqui estudados, singularizando-se em cada obra.

publicou em periódicos dos anos 50 e teve o seu trabalho reconhecido por grandes editoras — seu domínio do gênero conto é incontestável. Em segundo lugar, porque se trata de contista um tanto quanto esquecido cuja obra merece ser mais lida e mais estudada.

Angústia, loucura e morte: estes são alguns dos principais temas dos contos de Accioly, que se caracterizam pela sondagem dos recônditos sombrios da alma humana. Os limites entre lucidez e loucura em seus textos são tênues e, por vezes, adquirem uma feição poética — lembremos, aqui, por exemplo, da imagem do voo da bailarina como metáfora da morte num momento de devaneio com ares líricos do protagonista de “João Urso”, um de seus textos mais famosos.

Sobre a loucura em seus contos, Tristão de Athayde afirmou: “nunca vimos, até hoje, no Brasil, tão bem expresso, literariamente, êsse terrível campo de transição entre a luz da consciência e a outra luz da insanidade, como nestes contos por vezes repugnantes” (ATHAYDE, 1944, p. 4). Gilberto Freyre, por sua vez, avaliou a percepção poética do conto de Accioly, afirmando que ele

Não deixa nunca de ser poesia. Pois nenhum fator chega ao fim da leitura de uma produção de Breno Accioly sem se sentir num mundo que não é outro senão o poético. O que não significa que seja um mundo de irreabilidade ou de supra-realidade e sim daquela realidade em certos trechos rebelde ao conhecimento puramente científico ou lógico; daquela realidade aonde só se chega pelo conhecimento poético (FREYRE, 2000, p. 667-668).

Não raro, devido ao seu temário, a crítica aponta semelhanças entre Accioly e Fiódor Dostoiévski, como o fez José Paulo Paes, que afirma que o conto de Accioly cria “com uma surpreendente economia de meios, atmosfera de angústia dostoiévskiana” (PAES, 2000, p. 671). Para além dessa angústia tão reiterada pela crítica de sua obra, note-se o destaque feito por Massaud Moisés sobre o não-dito e o traço expressionista de seus contos:

Os contos, mais narrados que mostrados, lançando mão de sutilezas, insinuações, meias-palavras, evidenciam, no gosto das descrições em que não é raro o traço fauve, um paisagista, um visionário. Lembra um pintor expressionista, voltado para a loucura, as disformidades, a putrefação, a morte, a patologia social (MOISÉS, 2000, p. 678).

Um dos componentes caros à sua poética é a correlação entre a descrição de elementos exteriores e a vivência interior (marcada por uma consciência cindida) das personagens — eis, aqui, uma aproximação com o aspecto expressionista de sua escrita apontado por Moisés (2000). No caso de “João Urso”, um dos seus mais importantes contos, a descrição do espaço cria um ambiente que reforça a hostilidade enfrentada pelo protagonista marcado pelo signo da

diferença. A distância e a força dos elementos da natureza são correlatas da solidão e do turbilhão emocional experimentados pelo protagonista. Por exemplo, no trecho “A vidraça não livra João Urso de ficar tingido numa nódoa de sangue” (ACCIOLY, 1963, p. 27), o reflexo da vermelhidão dos morros e dos relâmpagos no rosto do protagonista, textualmente comparado ao sangue, pode ser lido como um indício da violência simbólica e da possibilidade de violência física enfrentadas pela personagem. E, se no início do conto os elementos da natureza se encontram distantes e se há uma diferença fundamental entre a noite das serras e a noite da cidade, também o protagonista, no meio da narrativa, “vê-se afastado do mundo” (ACCIOLY, 1963, p. 27) devido à diferença entre ele e a sociedade, que se horroriza com a sua patologia. Outro exemplo desse procedimento pode ser verificado no conto “Dois enterros”: no trecho “Silêncio, frio, umidade que brota da terra” (ACCIOLY, 2000, p. 119), a descrição flagra (e ajuda a construir) o clima tenso e adverso que marca a experiência do luto das personagens no contato com um trajeto hostil.

Partindo desses aspectos do conto de Accioly, pode-se afirmar que algumas modificações na sua reescrita também podem ser lidas como um aprimoramento do modo como a sua narrativa lida com a relação entre exterioridade e interioridade. No entanto, diferentemente dos exemplos anteriores, os contos analisados no presente trabalho são narrados em primeira pessoa, o que altera a dinâmica do vínculo entre descrição e vivência interior. Estes contos se notabilizam por seus narradores-protagonistas pujantes, que relatam memórias com uma verbosidade que traduz a sua personalidade. A força expressiva desses narradores lembra a potência dos narradores-protagonistas dos contos de Edgar Allan Poe. Ambos partilham a loucura como um dos mais recorrentes e importantes motivos de sua contística, embora Poe a mobilize mais como substrato dos narradores obsessivos em primeira pessoa, enquanto Accioly faz dela um uso mais contundente como motivo associado em narrativas em terceira pessoa. Também como nos contos do mestre norte-americano, aspectos da enunciação do relato memorialístico de seus narradores em primeira pessoa orientam a construção da unidade de efeito do texto, embora haja uma diferença fundamental entre eles: se o motivo que marca os narradores de Poe é, como demonstra Charles E. May (1991), a obsessão, o motivo predominante no discurso dos narradores de Accioly é a soberba que mascara o ressentimento. Decorre, daí, uma disseminação de motivos que cumprem a função de sublinhar o caráter do enunciador no texto. Por exemplo, ao fazerem descrições verborrágicas, os narradores dizem mais sobre si mesmos do que sobre o objeto da descrição. Constroem, assim, um painel hiperbólico fundado no eu.

No processo de reescrita de Accioly, a descrição é modificada em função da relação afetiva entre o narrador e aquilo que ele descreve. Ou seja: o traço expressionista, ainda que mais rarefeito, permanece como valor estético. Entretanto, muda-se o vínculo entre o narrador e aquilo que ele descreve em função da pessoa do discurso, que, nestes contos, é de primeira pessoa. Notamos que a personalidade desse tipo de narrador é acentuada por meio de modificações que reiteram certos traços de seu caráter. Por exemplo, na reescrita de “Prato feito” / “Uma certa Zezé”, há uma série de alterações que realçam o comportamento violento do protagonista e, a depender da posição interpretativa do leitor, revelam o seu pensamento racista (lembramos do acréscimo de “com suas cataduras de mulatos, pretos e brancos servis”). O acréscimo de adjetivos um tanto quanto esdrúxulos, como “amacaqueada” e “carunchoso”, dá vazão aos ressentimentos do protagonista quando ele confronta memórias negativas de pessoas ou situações, o que faz com que ele utilize tais caracterizações tanto para atacar seus desafetos na tecedura do relato quanto para afirmar a sua suposta superioridade intelectual com relação às demais personagens. Note-se que isso não ocorreu na reescrita do conto “Cartas” porque o texto já estava devidamente carregado nesse sentido, como se verifica em um trecho do seu início: “Nenhuma atenção dispensei àquela página de caligrafia irregular, ridículas garatujas violentando a ortografia sem piedade, investindo contra a pontuação com uma incrível desfaçatez” (ACCIOLY, 1954, p. 3). Tais modificações empreendidas na reescrita integram, portanto, uma tentativa de acentuar um dos componentes da poética do escritor no âmbito da forma do conto, uma vez que esses acréscimos não são acessórios. Se eles não chegam a se constituir como motivos associados, atendem, por outro lado, ao princípio da funcionalidade dos componentes da construção do conto. E, também, apontam para um olhar cuidadoso do contista para os detalhes.

A reescrita de Accioly também empreende uma superação dos limites morais e mercadológicos impostos pelo jornal e pela variação do leitor-modelo (ECO, 2004) que os seus contos projetam para os diferentes suportes de publicação. Como já apontamos na análise, a frase acrescentada ao desfecho do conto “Cartas”, sobretudo por causa do termo “fornicando” (sic), não seria adequada ao suporte suplemento literário, pois poderia chocar o público. No entanto, no suporte livro, o contista teve mais liberdade para expor a informação contundente de que pai e filha mantinham relações sexuais após a paralisia da mãe. Pode-se também questionar se houve um acréscimo de fato na reescrita ou se houve um corte no texto original, o que configuraria um protocolo de edição (CHARTIER, 2009). De qualquer modo, note-se que essa modificação não é apenas uma superação de barreiras morais, pois ela tem implicações na forma do conto. Se na versão do jornal o contista optou por manter a história 2 (PIGLIA,

1994) mais oculta, permitindo ao leitor entrevê-la por meio de alguns elementos mínimos, na reescrita, a história 2 é revelada de forma clara. Esta certamente não é uma alteração que visa a facilitar o processo interpretativo do leitor de livro, mesmo porque seu leitor-modelo é mais crítico e, por isso, mais bem aparelhado em termos de formação e de competência de leitura e inferência. No entanto, não há como desconsiderar o efeito catártico do novo desfecho, que, com um final impactante, aproxima-se da poética de Poe — lembremos, por exemplo, da revelação de um conto como “Berenice”.

O conto de Clarice Lispector notabiliza-se por uma linguagem que se pensa, seja no tratamento de personagens que experimentam um processo epifânico (“Amor”; “O búfalo”), seja na exploração da problemática da narração (“A quinta história”), seja na parodização de gêneros cristalizados (“Uma história de tanto amor”), seja no paroxismo da autorreflexão da linguagem em face do mundo, que parece beirar o absurdo (“O ovo e a galinha”). Na maioria dos contos, a ação narrativa apresenta substância factual (por vezes, mínima, e aí fundada no instantâneo ou no flagrante), mas, devido à narração que privilegia o discurso indireto livre e os processos de subjetivação das personagens, ganham ênfase a vivência interior dos protagonistas e o modo como eles apreendem ou se confrontam com a realidade e com o outro. O esfacelamento das relações pequeno-burguesas, que se mantêm apenas como instituições (“Feliz aniversário”), as fronteiras entre lucidez/liberdade e loucura (“A imitação da rosa”) e o desprovimento animal da consciência como libertação e possibilidade de retorno ao paraíso (“A repartição dos pães”) são alguns dos motivos caros à sua contística.

Com relação à configuração da forma, o conto de Lispector, aponta Benedito Nunes, “respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa” (NUNES, 1989, p. 83). Pensando nas qualidades do conto de Clarice em função da estrutura do gênero, Elódia Xavier afirma:

O que faz de Clarice uma extraordinária contista é que sua estética do fragmentário (ou do instante, se preferirem) se adapta perfeitamente à estrutura do conto. Pela sua natureza de instantâneo (vimos como Cortázar o compara com a fotografia) ele se ajusta à temática lispectoriana. [...] A tensão entre enunciação e enunciado nas narrativas breves colabora para a intensidade, qualidade tão propalada por Poe (XAVIER, 1987, p. 96).

Os elementos que fazem de Clarice uma grande contista, é claro, não se reduzem a esses aspectos apresentados por Xavier (1987), mas a estudiosa tem o mérito de assinalar a vinculação da forma do conto clariciano e os postulados de Poe e Cortázar, isto é, dois autores proeminentes

como contistas e como teóricos do conto. Além do tratamento literário dessa estética do fragmentário e da intensidade como construtos próprios do gênero, sublinhe-se outro elemento do conto clariciano com a imagem: o olhar. A “visão de míope”, que apreende os contornos dos objetos próximos com nitidez e borra o que está distante, e que é apontado por Gilda de Mello e Souza (1980) como procedimento de composição do romance *A maçã no escuro*, pode ser estendida aos contos de Clarice. Segundo Mello e Souza (1980), no romance mencionado, Clarice, indiferente à exterioridade, “procura penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos, nas relações entre os seres” (MELLO E SOUZA, 1980). Benedito Nunes (1989) demonstra como isso ocorre (embora sem utilizar a expressão cunhada por Gilda de Mello e Souza) no conto “Amor” a partir da crise experimentada pela protagonista, que é justamente o lhe confere “uma percepção visual penetrante, que lhe dá a conhecer as coisas em sua nudez” (NUNES, 1989, p. 86). Outro aspecto apontado por Benedito Nunes (1989) é o confronto pelo olhar, como ocorre em “O búfalo”. Como instrumento de perscrutação da existência e seus infernos ou como um elemento integrado ao conflito, o olhar é um elemento constitutivo do conto de Clarice, o que o alinha à tradição do olhar moderno que alicerça o gênero conto.

Benedito Nunes (1989) também destaca que, na maioria dos contos de Lispector, o episódio singular que cumpre a função de núcleo da narrativa é um momento de tensão conflitiva. E complementa:

Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Noutros porém a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre as pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa (NUNES, 1989, p. 84 — grifos do autor).

Em “Mocinha” / “Viagem a Petrópolis”, Clarice utiliza essa segunda abordagem da tensão conflitiva, isto é, não há um processo epifânico súbito. A revelação é construída ao longo da narrativa e a reescrita privilegia esse desenvolvimento gradual do processo epifânico, sobretudo por meio da ênfase na emergência da subjetividade da personagem no discurso narrativo. Por ser a epifania um procedimento literário caro a certas vertentes da ficção

moderna⁶⁷ e do conto, compreende-se que a reescrita desse conto aprimorou um dos traços caros à contística clariciana. As análises também apontam que Clarice também lidou aspectos constitutivos do gênero conto ao reescrever “A moça tranquila”/“Como uma corça”/“A criada”, que ganhou concisão e objetividade, ainda que com alterações mínimas, e “Um conto”/“Tentação”, por meio da disseminação de elementos que caracterizam melhor os detalhes do texto e potencializam sua significação — uma semelhança, em termos de procedimento, com a reescrita de Lygia Fagundes Telles.

Por mais que Lispector não adotasse a reescrita de textos já publicados como procedimento sistemático de composição⁶⁸, ela chegou a apontar, em entrevista a Alexandre Eulálio, a reescrita como uma forma de aprimorar um conto (aliás, um de seus mais famosos) cujo resultado não a havia agradado: “Penso ainda em escrever uma versão que me satisfaça mais integralmente do *Crime do Professor de Matemática*; a que foi publicada no livro é a terceira, mas não é ainda o que quero” (LISPECTOR *apud* EULÁLIO, 1989, p. 13)⁶⁹. Na mesma entrevista, a escritora faz um comentário relevante sobre o conto: “A história curta apresenta melhores condições para a manufatura do autor, que aí pode chegar até o virtuosismo, sem maior prejuízo do conteúdo” (LISPECTOR *apud* EULÁLIO, 1989, p. 13). Essa referida manufatura do autor, que lembra o artesanato de que fala Linhares (1973), demonstra a compreensão da autora das possibilidades de composição quanto à forma do conto. Vejamos, a seguir, algumas questões pertinentes ao tratamento da forma do conto de Clarice Lispector com relação à sua produção no jornal e, depois, com relação ao *status* do gênero na composição de alguns de seus livros.

Nádia Gotlib (2017) constata que o reaproveitamento de textos anteriores era uma prática comum na literatura de Lispector ao analisar sua atuação no *Jornal do Brasil*:

O que se nota é um constante reaproveitamento de matérias anteriores promovendo assim “uma ciranda de textos”: eles vão e voltam, por vezes com alteração de títulos, outras, com pequenas alterações de linguagem ou ainda com acréscimo de trechos significativos (GOTLIB, 2017, p. 31).

Junto a essa “ciranda de textos” apontada por Gotlib (2017), destaque-se o trânsito dos textos em diferentes composições apontado por Vilma Arêas: “Crônicas e romances, livros ou

⁶⁷ Um exemplo de estudo pormenorizado da epifania como procedimento literário moderno e de sua constituição na produção clariciana — sobretudo nos romances — é o capítulo “O conceito e o procedimento da epifania”, do livro *A escritura de Clarice Lispector* (1979), de Olga de Sá.

⁶⁸ “Em algumas ocasiões [Clarice] afirmou que não corrigia e não relia o que compunha, mas recopiava trabalhos para tentar entender seu processo de composição” (ARÊAS, 2005, p. 35 — colchetes nossos).

⁶⁹ A reescrita deste conto foi estudada de modo pormenorizado por Nilda Cabral no artigo “Um conto de Clarice Lispector: variações textuais” (2003).

capítulos funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro e vice-versa, são repetidos no livro e repetidos no jornal, às vezes aspeados, como se fossem citações de outro autor” (ARÊAS, 2005, p. 39). A estudiosa também destaca a tecedura dos textos por meio da emenda de diversos trechos distintos:

Com a publicação de *A descoberta do mundo*, crônicas escritas entre 1967 e 1973, podemos seguir o método de trabalho da escritora, freqüentemente descrito por ela, como sabemos, como um “coser para dentro”, às vezes emendando vários trechos escritos em ocasiões diversas para elaborar um tecido único, apesar dos desvãos (ARÊAS, 2005, p. 35).

Um exemplo desse tipo de tecedura textual por meio do reaproveitamento de textos é apontado por Aparecida Maria Nunes (2006): segundo a pesquisadora, a escritora utilizou três textos publicados no Caderno B do *Jornal do Brasil* em 14 de setembro de 1968 (“Escrever”, “Fatura e carência” e “Conversas”), com pequenas modificações, na composição da crônica “Me dá licença, minha senhora”, publicada na revista *Mais* em fevereiro de 1977. A estudiosa conclui:

esse procedimento, de certa forma, lembra seu processo natural de criação e a maneira como se comportava diante da escrita. Para não perder as idéias que lhe surgiam nos momentos mais diversos, Clarice tinha o hábito de anotá-las de imediato em folhas soltas. Depois, obedecendo à unidade temática, ia reunindo e ordenando tais fragmentos para compor, assim, sua ficção, de forma definitiva (NUNES, 2006, p. 99-100).

Portanto, na trajetória das publicações de Lispector, a fragmentação, o recorte e a colagem constituem-se como procedimentos singulares de criação ficcional da escritora. Verificamos um exemplo desse procedimento que se configura, nesse caso, como um exercício a forma do conto: publicado em 24 de setembro de 1950 no suplemento literário do *Diário Carioca*, o conto “Algumas pessoas” é composto pela aglutinação de quatro narrativas sem títulos individuais que se separam graficamente pelo símbolo “--- x ---”. Anos mais tarde, Clarice reaproveitou este conto, dividindo-o em quatro narrativas e reescrevendo cada uma delas para, então, publicá-las na imprensa, a saber: “Inspiração”, “A trama”, “Instantâneo de uma senhora” e “O arranjo”. A primeira e a terceira foram incluídas na seção “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira* (1964) e as outras duas foram publicadas em livro somente em obras póstumas (*A descoberta do mundo*, de 1984, e *Para não esquecer*, de 1978).

Como este espaço do suplemento do *Diário Carioca* privilegiava a publicação de contos — a própria Clarice publicou outros contos nele, como “A sala assombrada”

(04/06/1950)⁷⁰ e “Uma galinha” (13/08/1950) —, o texto deve ter sido recebido pelos leitores como um conto. Além disso, uma evidência de que Clarice concebeu o texto como um conto é o início da terceira narrativa com a expressão “A outra”, que cumpre a função de concatenar as narrativas — no processo de reescrita, o trecho passou de “A outra morava na pensão” (LISPECTOR, 1950, p. 5) para “morava numa pensão”. Nessa publicação em jornal, o texto pode ser compreendido como uma experimentação com a forma do conto, que já não é, para nos valermos mais uma vez da analogia feita por Cortázar (1974), uma única fotografia, mas um quadríptico formado por pequenos retratos de anônimos cujo tema unificador é o drama da existência humana. E, partindo do apontamento de Gotlib (2017) e da constatação de que a atividade literária em jornais foi uma forma de sustento fundamental para Clarice num determinado momento de sua vida, dividir um conto em quatro textos também pode ter sido uma estratégia da escritora para conseguir mais dinheiro a partir de um mesmo material textual. Saliente-se, porém, que este não deixa de ser um procedimento literário caro à poética da escritora.

No caso de Clarice, parece-nos que tanto quanto a reescrita, a republicação⁷¹ e os protocolos de edição (CHARTIER, 2009) foram fatores que contribuíram para uma maior afirmação do conto moderno. Nesse sentido, vejamos a definição e as funções da indicação genérica do livro de acordo com Gérard Genette:

a indicação genérica é um anexo ao título, mais ou menos facultativa e mais ou menos autônoma, conforme as épocas ou os gêneros e por definição remática, pois se destina a dar a conhecer o estatuto genérico intencional da obra que segue. Esse estatuto é oficial, no sentido de que é aquele que o autor e o editor querem atribuir ao texto e de que nenhum leitor pode legitimamente ignorar ou negligenciar essa atribuição, mesmo que não se considere obrigado a aprová-la (GENETTE, 2009, p. 88).

O teórico também aponta que “poder-se-ia também ressaltar muitas incoerências, calculadas ou não, na inscrição editorial da indicação genérica: mudanças de uma edição para outra, é claro [...], mas também discordâncias entre capa e página de rosto, ou entre sobrecapa e capa” (GENETTE, 2009, p. 91). Na primeira edição de *A legião estrangeira* (1964), a indicação genérica do livro informada na capa é “Contos e crônicas”, mas o mesmo item na folha de rosto é composto somente pela palavra “Contos”. A presença da palavra “crônica” na indicação genérica da capa, que poderia definir o gênero dos textos que compõem a segunda

⁷⁰ Este conto foi reescrito e republicado em 27 de setembro de 1969 no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, foi incluído no livro *A descoberta do mundo* (1984).

⁷¹ Um estudo detalhado sobre a republicação como elemento da poética de Clarice é a dissertação de mestrado *Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação de crônicas do Jornal do Brasil (1967-1973)*, de Thais Torres de Souza, publicada em 2008.

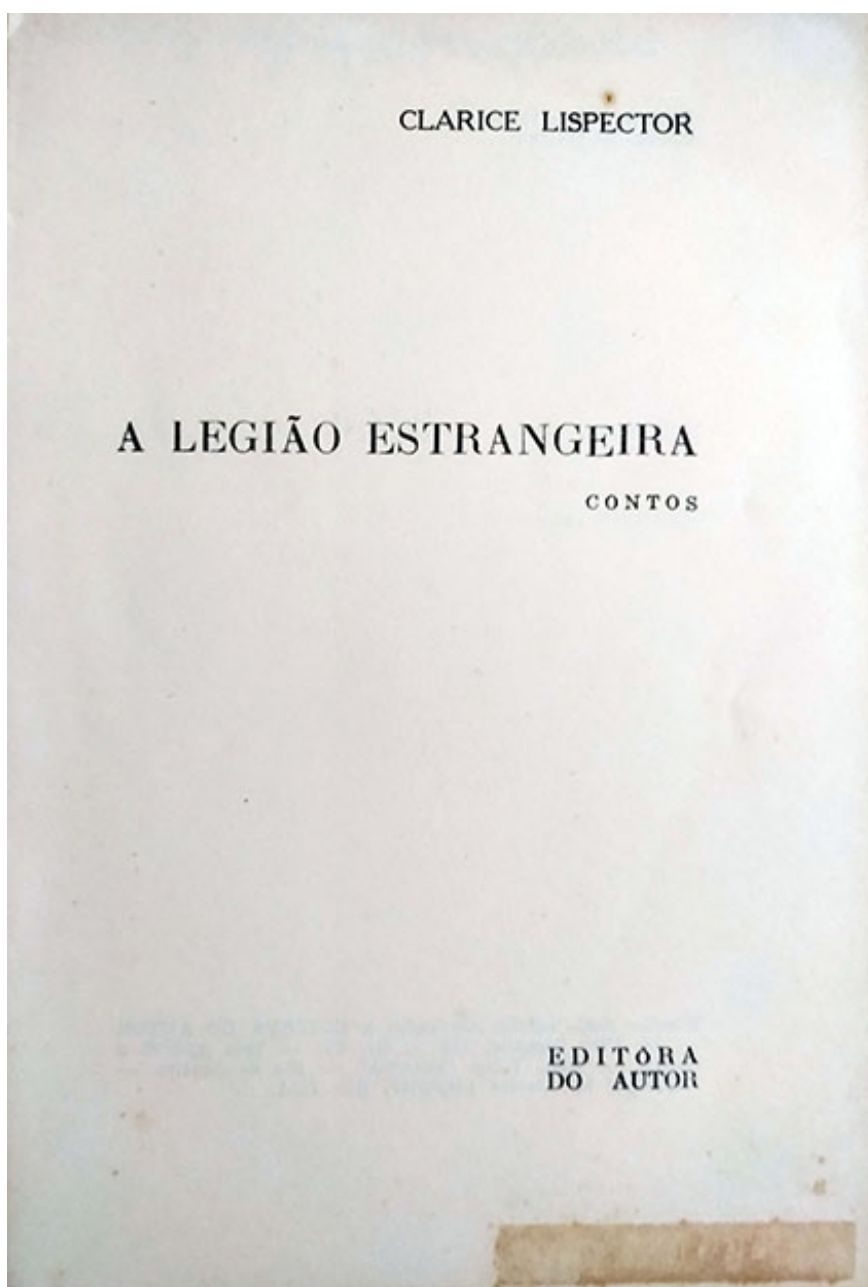
parte da obra, não é retomada no interior do livro — cada divisão tem por título “PARTE 1: CONTOS” e “PARTE II: ‘FUNDO DE GAVETA’” — o que aponta para a pluralidade de formas dos textos de “Fundo de gaveta”.

Figura 20 — Capa da primeira edição de *A legião estrangeira* (1964)



Fonte: LISPECTOR, C...., 1964.

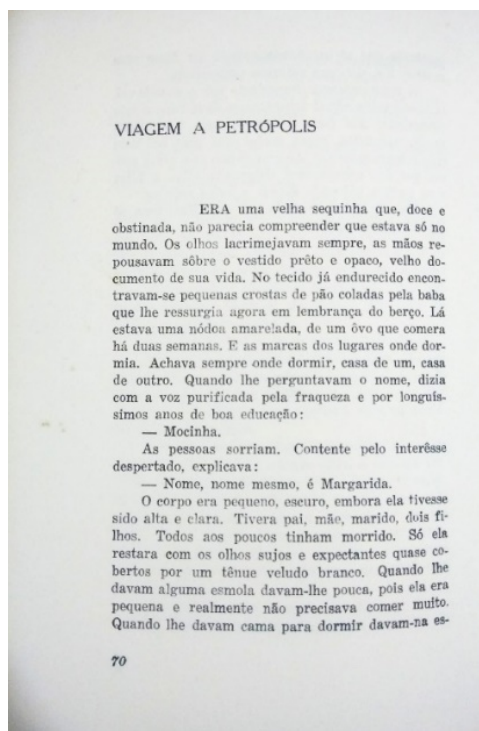
Figura 21 — Folha de rosto da primeira edição de *A legião estrangeira* (1964)



Fonte: LISPECTOR, C...., 1964.

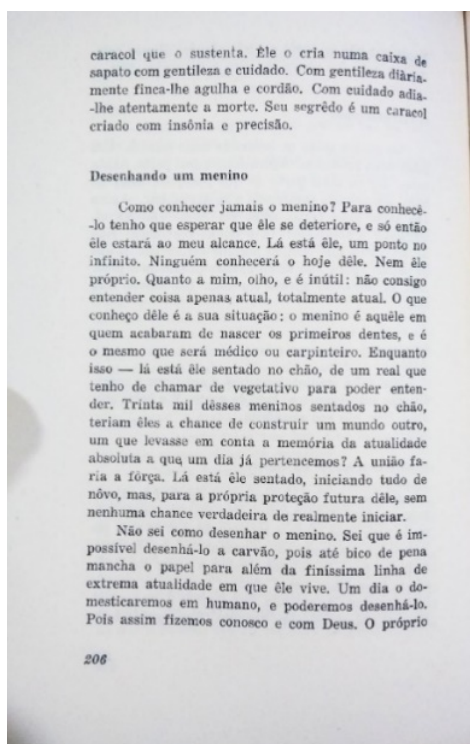
A diagramação de cada parte do livro também sugere que os textos possuem estatutos diferentes: como todos os demais textos da primeira parte, “Viagem a Petrópolis” começa numa página separada do conto anterior e seu título é escrito em caixa alta. Na segunda parte do livro, quebras de página são ocasionais, os títulos são apresentados em negrito e somente com a primeira letra em caixa alta.

Figura 22 — Primeira página do conto “Viagem a Petrópolis” em *A legião estrangeira* (1964)



Fonte: LISPECTOR, C..., 1964.

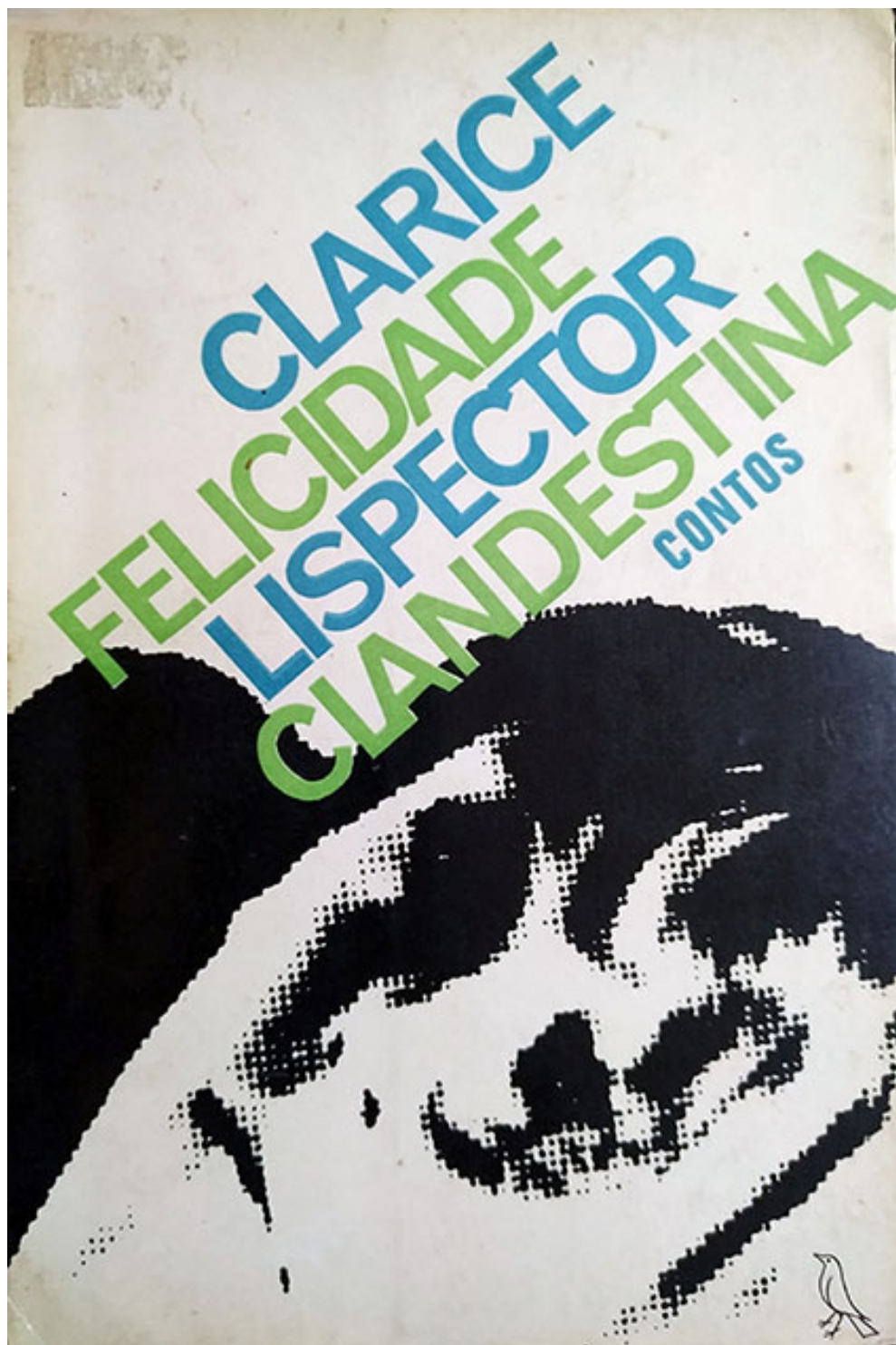
Figura 23 — Primeira página do conto “Desenhando um menino”, na seção “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira* (1964)



Fonte: LISPECTOR, C..., 1964.

Alguns anos depois, esses contos foram incluídos no livro *Felicidade clandestina* (1971), cuja capa e folha de rosto indicam que todos os textos do volume são contos.

Figura 24 — Capa da primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971)



Fonte: LISPECTOR, C....., 1971.

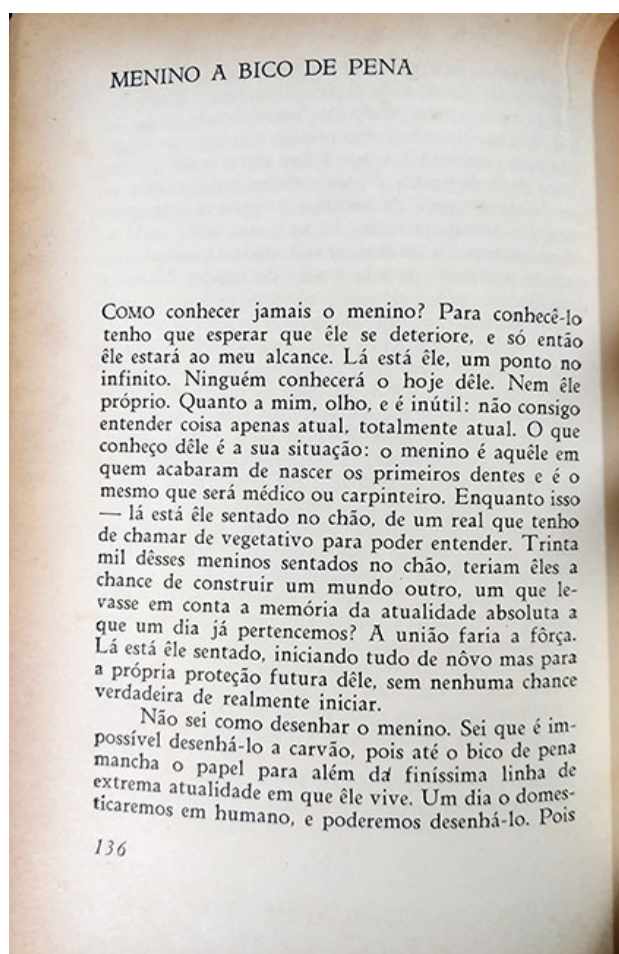
Figura 25 — Folha de rosto da primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971)



Fonte: LISPECTOR, C...., 1971.

Enquanto “Desenhando um menino” fazia parte de uma seção caracterizada por uma multiplicidade de formas e com uma diagramação em que um texto começava na mesma página em que o anterior terminava em “Fundo de gaveta”, a versão reescrita do conto, agora intitulado “Menino a bico de pena”, foi diagramada da mesma forma como os demais textos do volume *Felicidade clandestina*, o que indica que, de acordo com aquela edição, ele era um conto como os demais textos da coletânea:

Figura 26 — Primeira página do conto “Menino a bico de pena” na primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971)



Fonte: LISPECTOR, C., 1971.

Evidentemente, pretender lidar com uma definição rígida dos gêneros dos textos que compõem a obra de Clarice Lispector é tarefa difícil e um tanto infrutífera, pois a autora trabalhava no limiar deles. Além disso, sabe-se que Lispector não se importava com uma categorização rígida dos gêneros literários, muito menos com a possibilidade de orientar a sua produção literária em função disso. Mas os editores de seus livros certamente se importavam com isso. E essas indicações moldam a recepção dos textos: não foi uma coincidência o fato de narrativas que antes situavam-se na produção de crônicas da autora (por exemplo, da seção “Fundo de gaveta”) terem integrado o livro *Felicidade clandestina*, que tinha como indicação genérica a palavra “Contos”. Nos anos 70, o gênero conto estava consolidado no mercado editorial, o que nos faz crer que essas indicações paratextuais, que afetam os textos quase como protocolos de edição (CHARTIER, 2009), flagram o estado do gênero junto à recepção pelo viés mercadológico.

Destaque-se um último aspecto da trajetória das publicações de Clarice Lispector analisadas neste trabalho: o uso que a escritora fez das diferentes possibilidades e demandas dos suportes. Por exemplo, os contos “A moça tranquila” e “Esboço de menino” foram publicados na seção “Artigos” da revista *O Cruzeiro*. Nessa seção, os escritores publicavam textos diversos, como crônicas, contos e outras manifestações literárias breves. Já o conto “Mocinha”, a exemplo do clássico conto “O jantar”, foi publicado na seção “Contos e romance”. Nessa seção da revista, os contos apresentavam uma estrutura mais tradicional (ação bem definida, com início, desenvolvimento e fim) e ocupavam um espaço maior do que os textos da seção “Artigos”. Cotejando esses dados com a publicação prototípica de *A legião estrangeira* (1964) na publicação equivocadamente intitulada “Um conto” no *Diário Carioca* em 1950, pode-se levantar a hipótese de que os suplementos literários de jornais e as revistas não somente funcionaram como laboratório de escrita para Clarice Lispector, mas, enquanto suportes materiais, impuseram demandas e ofereceram possibilidades que propiciaram a poética fragmentária da autora. Logo, pode-se afirmar que a configuração proteiforme da contística de Lispector foi favorecida pelas particularidades dos suportes de publicação. Desse modo, a consolidação da escritora (e, por extensão, dos demais contistas estudados⁷²) como contista moderna é tributária, em parte, da dinâmica da materialidade e das demandas de jornais e revistas no contexto da modernização brasileira.

Encerradas essas considerações, sublinhe-se que os suplementos literários foram essenciais para o desenvolvimento do conto brasileiro porque permitiram que o gênero continuasse a se desenvolver mesmo durante uma crise que assolava o mercado editorial do livro, que havia se expandido consideravelmente, entre períodos de ascensão e retração, a partir da década de 1930. É também significativo que o aumento expressivo do número de suplementos nos anos 50 se deve, em parte, à modernização do jornalismo no país e, também nesse primeiro momento, à experiência democrática proporcionada pelo fim da ditadura do Estado Novo (1937-1945) — sem esses elementos, certamente não teria havido uma expansão no setor dos suplementos. Há, no entanto, um paradoxo nesse processo: a modernização do jornalismo brasileiro, ao despojar o texto-notícia de traços caros à linguagem literária e intensificar aquilo que Santiago (1993) chama de “desliteraturização”, ofereceu um espaço autônomo para a literatura. Porém, a mesma modernização jornalística que fomentou a produção e o desenvolvimento do conto foi um dos fatores que fizeram com que a literatura, aos poucos, perdesse espaço nos jornais. Não é por acaso que, numa cronologia de sua história,

⁷² Lembre-se, por exemplo, que a redução do conto “Pensão Nápoles”, de Dalton Trevisan, pode ter sido motivada também pelo suporte.

o jornal *O Estado de S. Paulo* afirme que o seu suplemento literário “conseguiu sobreviver até 1967 [sic]⁷³ como uma espécie de corpo estranho no mundo fragmentado e veloz do jornalismo” (O ESTADO DE S. PAULO, s/d — colchetes nossos) — eis, portanto, um exemplo do paradoxo da modernidade de que fala Berman (1987).

Concluimos que o *boom* do conto brasileiro moderno em meados do século XX esteve intrinsecamente vinculado a processos de modernização mais amplo no país. Uma das condições fundamentais que garantiram o pleno desenvolvimento do conto moderno foi justamente esse sistema de compensações do mercado editorial — isto é, quando o setor de livros estava em crise, o gênero continuou crescendo e amadurecendo devido ao advento dos suplementos literários, e vice-versa. O público leitor amadureceu e se expandiu: enquanto os suplementos eram voltados para o público feminino, revistas como *Senhor* e *Status* eram direcionadas ao público masculino culto, o que ampliou a difusão do conto. A reescrita não é uma condição fundamental para a prática do gênero; se o fosse, a maioria dos contos publicados na imprensa escrita teria de ser, necessariamente, reescrita antes de ser publicada em livro. No entanto, a reescrita permite que visualizemos o amadurecimento da forma do conto em sua vinculação com o leitor-modelo (ECO, 2004) que seus textos projetam. O leitor do conto foi se tornando mais crítico e mais aparelhado para preencher os lugares vazios (COSTA LIMA, 2002) conforme o gênero também foi, apontam as reescritas, sendo renovado e tendo destacados aspectos caros à sua forma (ex: elipse, índices metonímicos). No período de 1950 a 1970, que consolidou a modernização epistemológica (GUMBRECHT, 1998) no Brasil, renovaram-se o país, o leitor, o conto, o olhar e o mistério.

⁷³ Esse suplemento literário teve fim no ano de 1976.

REFERÊNCIAS

- ABREU, A. A. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- ACCIOLY, B. Prato feito. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/22431. Acesso em: 05 ago. 2020.
- ACCIOLY, B. Cartas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 3-5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/22852. Acesso em: 05 ago. 2020.
- ACCIOLY, B. *Maria Pudim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955.
- ACCIOLY, B. *João Urso*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000.
- ANTÔNIO, J. Apresentação. In: ANTÔNIO, J. (Org.). *O moderno conto brasileiro: antologia escolar*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 7-9.
- ARÊAS, V. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ATHAYDE, T. Contos e novelas. *O Jornal*, 24 dez. 1944, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/25085. Acesso em: 05 ago. 2020.
- BAPTISTA, Í. C. Q.; ABREU, K. C. K. A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentado mercado editorial. *Plural: revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia*, p. 01-23, 2010.
- BASTOS, A. *Ficção: histórias para o prazer da leitura* (uma revista literária dos anos 70). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 23, p. 137-150, 18 jan. 2011.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan, a trajetória de um escritor que se revê*. 1983. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.
- CARVER, R. On Writing. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 273-277.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés: DIFEL, 2002.

CHARTIER, R. (Org.) *Práticas da leitura*. 4. ed. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 11, p. 3-17, jan./fev. 2001. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2239/1796>. Acesso em: 10 jun. 2016.

DEMARCHI, A. Letras & Artes, suplemento do jornal *A manhã. Travessia*, Florianópolis, n. 25, p. 236-242, 1992.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 3-5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/22852. Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950a, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/2475. Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950b, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_04/2476. Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 9 jul. 1950c, Suplemento “Letras & Artes”, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_04/2586. Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 27 out. 1957a, Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/66133. Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 27 out. 1957b, Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/66135. Acesso em: 05 ago. 2020.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. Trad. Attilio Cancian, São Paulo, Perspectiva, 2004.

EULÁLIO, A. No Rio, com Clarice Lispector. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 11-13, 1989. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636556/4275>. Acesso em: 05 ago. 2020.

FRANCO JUNIOR, A. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 26, n. 2, p. 201-208, 2004. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/1369>. Acesso em: 05 ago. 2020.

FREYRE, G. Gilberto Freyre. In: ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 667-668.

FRIEDMAN, N. What Makes a Short Story Short? In: MAY, C. E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 131-146.

FRIEDMAN, N. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In: LOHAFFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989. p. 13-31.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERLACH, J. C. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1985.

GOMES, R. G. A revista *Senhor* e seus desdobramentos literário-culturais. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 9, n. 14, p. 261-271, 2009.

GOTLIB, N. Clarice Lispector: jornalista-escritora ou escritora-jornalista? *Rascunhos Culturais*, Coxim-MS, v. 9, n. 15, p. 13-37, 2017. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2019/01/Rascunhos_Culturais_N15__1_.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, H. U. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 173-189.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2012.

HEMINGWAY, E. Um trecho de *Morte ao entardecer*. Trad. Renato Suttana. Disponível em: <http://www.arquivors.com/hemingway1.htm>. Acesso em: 05 ago. 2020.

HUNTER, A. *The Cambridge Introduction to the English Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ILUSTRAÇÃO do conto “O velho”, Dalton Trevisan. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/26247. Acesso em: 05 ago. 2020.

INGRAM, F. L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague; Paris: Mouton, 1971.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/110506. Acesso em: 05 ago. 2020.

KENNER, H. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

KILLICK, T. *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century: The Rise of the Tale*. Aldershot: Ashgate, 2008.

LAGE, N. *Estrutura da notícia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, L. C. Prefácio à segunda edição. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-36.

LINHARES, T. Algumas palavras sobre. In: *Os 18 melhores contos do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968. p.11-25.

LINHARES, T. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LISPECTOR, C. Mocinha. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949a, p. 34. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/62177>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Mocinha (Conclusão da pág. 34). *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949b, p. 34. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/62211>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Esboço de menino. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1949c, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/61875>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Um conto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/2475. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Algumas pessoas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 set. 1950, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5-6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/4119. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. A moça tranquila. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1951, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/74070>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Tentação. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 4, 1962, p. 25. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?Id=295615>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, C. Como uma corça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/110506. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOHAFER, S. A Cognitive Approach to Storyness. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 301-311.

LORENZOTTI, E. S. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento - Suplemento literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 103-164.

LUCAS, F. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990.

MANSUR, G. O status da nossa literatura. *Status*, São Paulo, n. 23, p. 5, 1976.

MARCELO, A. S. F. B. O complexo de Édipo em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 1., 2008, Porto Alegre. *Literatura infantil e juvenil: do texto ao leitor*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. p. 1-8.

MARTINS, W. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

MARULLI, K. B. B. *Um mergulho nas águas verdes de Lygia Fagundes Telles*. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004.

MATTHEWS, B. *The Philosophy of the Short-story*. New York, London, and Bombay: Longmans, Green, and Co., 1901. Disponível em: <https://archive.org/details/philosophyshort01mattgoog>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MAY, C. E. Introduction: A Survey of Short Story Criticism in America. In: MAY, C. E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 3–12.

MAY, C. E. *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.

MAY, C. E. “*I Am Your Brother*”: Short Story Studies. North Charleston: CreateSpace, 2013.

MELLO E SOUZA, G. O vertiginoso relance. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.

MÉNDEZ, M. O sucesso do inacabado: Clarice Lispector e sua “Children’s Corner” na revista *Senhor*. *Journal of Lusophone Studies*, v. 4, n. 2, p. 117-137. Disponível em: 2019<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/338>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MOISÉS, M. Fragmento na seção “Críticos e colegas”. In: ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 677-678.

NOTA DA EDITORA. In: LISPECTOR, C. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

NUNES, A. P. M. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

O ESTADO DE S. PAULO, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/639>. Acesso em: 05 ago. 2020.

O ESTADO DE S. PAULO, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/2557>. Acesso em: 05 ago. 2020.

O’CONNOR, F. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. New York: Melville House Publishing, 2004.

PAES, J. P. José Paulo Paes. In: ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 671-672.

PATEA, V. The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre. In: _____. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. p. 1-24.

PAULA, A. J. Ilustração do conto “Uma fábula”, de Dalton Trevisan. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/61693. Acesso em: 05 ago. 2020.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

POE, E. A. *Essays and Reviews*. THOMPSON, G. R. (Ed.). New York: Library of America, 1984.

PRATT, M. L. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.

REIMÃO, S. Reagindo à censura: criatividade em tempos sombrios. O caso do concurso de contos da revista *Status*. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 9, n. 16, jan.-jun. 2008.

RESENDE, N. J. M. *A caça em marcha: leituras e edição crítica do livro Antes do baile verde, de Lygia Fagundes Telles*. 2013. 374 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

RIBEIRO, A. P. G. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. 2000. 360 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, A. P. G. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 31, 2003, p. 147-160.

ROHRBERGER, M. The Short Story: A Proposed Definition. In: MAY, C. E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 80–82.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (1). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-1/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (5). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-5/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (6). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-6/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (7). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-7/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

SANTIAGO, S. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. *Aletria: Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, out. 1993.

SANTOS, D. B.; RIBEIRO, L. C. Rasura e inacabamento em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles. *Revista Versalete*, v. 3, p. 340-352, 2015.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 1984. 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

SMITH, H. E. Poe’s Extension of His Theory of the Tale. *Modern Philology*, v. 16, n. 4, p. 195–203, ago. 1918. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/432814>. Acesso em: 05 fev. 2016.

SODRÉ, N. W. *A luta pela cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELLES, L. F. O menino. *A manhã*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1948, suplemento *Letras e Artes*, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1162>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

TELLES, L. F. A janela. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/639>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. O baile. *O Estado de S. Paulo*, 16 maio de 1959, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/799>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1961.

TELLES, L. F. A espera. *O Estado de S. Paulo*, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/2557>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

TELLES, L. F. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

TORRE, S. The short story since 1950. In: PIERCE, P. (Ed.). *The Cambridge History of Australian Literature*. Port Melbourne: Cambridge University Press, 2009. p. 419-451.

TREVISAN, D. As violetas. *O jornal*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/33834. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Pensão Nápoles. *A Cigarra*, São Paulo, nov. 1955a, p. 50. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003085/57387>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Pensão Nápoles: conclusão da pág. 50. *A Cigarra*, São Paulo, nov. 1955b, p. 52. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003085/57389>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. O velho. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/26247. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Barzinho. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/27608. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. O último dos Duval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/60113. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Um sapato para Pedrinho. *Diário de Notícias*, 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/61008. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Uma fábula. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/61693. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Os botequins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/64963. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Pensão Nápoles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 out. 1957, Suplemento Literário, p. 2-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/66133. Acesso em: 05 ago. 2020

TREVISAN, D. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

TREVISAN, D. Cena de rua. Ilustração Sérgio Malta. *Correio da Manhã*, 3-9 jun. 1960, p. 7, Singra (secção ilustrada). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/5797. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. *Cemitério de elefantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TREVISAN, D. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VAN ACHTER, E. Revising Theory: Poe's Legacy in Short Story Criticism. In: PATEA, V. (Ed.). *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. p. 75-88.

WALDMAN, B. *Do vampire ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1989.

WILSON, J. S. Poe's Philosophy of Composition. *The North American Review*, v. 223, n. 833, p. 675-684, dez. 1926/fev., 1927. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25110283>. Acesso em: 04 nov. 2016.

WINTHER, P. Closure and Preclosure as Narrative Grid in Short Story Analysis. In: WINTHER, P.; LOTHE, J.; SKEI, H. H. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004. p. 57-69.

WRIGHT, A. M. On Defining the Short Story: The Genre Question. In: LOHAFFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989a. p. 46-53.

WRIGHT, A. M. Recalcitrance in the Short Story. In: LOHAFFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989b. p. 115-129.

XAVIER, E. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.