

RAUER

FACES DO CONTO DE LUIZ VILELA

**OS DOIS VOLUMES,
NESTE ARQUIVO**

**ARARAQUARA - SP
ABRIL DE 2006**

RAUER

FACES DO CONTO DE LUIZ VILELA

1º VOLUME

**ARARAQUARA - SP
ABRIL DE 2006**

RAUER

FACES DO CONTO DE LUIZ VILELA

1º VOLUME

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.

**ARARAQUARA - SP
ABRIL DE 2006**

Rauer

Faces do conto de Luiz Vilela / Rauer [Rauer Ribeiro Rodrigues] – 2006

xiv, 547 f., 2 v. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Vilela, Luiz, 1942- . 2 . Análise do discurso.
3. Intertextualidade. 4. Contos brasileiros.
5. Literatura brasileira. I. Título.

PÁGINA DE APROVAÇÃO

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v., xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp.

Comissão Examinadora, Faculdade de Ciências e Letras do Campus de Araraquara -
UNESP, 10 de abril de 2006.

PROF. DR. LUTZ GONZAGA MARCHEZAN

PROF. DR. ARNALDO CORTINA

PROF.^a DR.^a SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE

PROF.^a DR.^a JOANA LUIZA MUYLAERT DE ARAÚJO

PROF. DR. MIGUEL SANCHES NETO



Faculdade de Ciências e Letras
Rod. Araraquara-Jaú, Km. 01 - CEP 14800-901 - Araraquara - S.P. - Brasil
tel 16 3301-6200 - fax 16 3332-0698 - <http://www.fclar.unesp.br/>

Para

Rízio,

Régia,

Rosanne,

Que souberam
a Ausência
Compreender.

Para

Kel,

Que soube
a Presença
Ser.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de coração, aos que não atrapalharam. Foram poucos.

Aos meus filhos: Rízio, que se fez homem; Régia, que cresceu em encanto; Rosanne, sempre flor.

A Kel, o ânimo para sempre renovado, que me deu uma nova família.

Aos amigos: Marta, e sua força imperecível; e Dinho, como uma crença no futuro.

Às amigas Betha, Helô Zorzetti e Ana Fargoni, ombros que não faltaram em momentos difíceis.

Ao Luiz Vilela, que – em meio às suas impossibilidades, escusado nomeá-las – forneceu a parte mais substanciosa da sua fortuna crítica, ou indicou pistas, das quais algumas se mostraram verdadeiras.

Ao prof. José Carlos Zamboni, que me forneceu originais aos quais de outra forma eu não teria acesso.

E também agradeço:

- ao corpo técnico das secretarias e da biblioteca da FCL-Ar / Unesp, sempre atencioso, e aos funcionários de apoio, sempre prestativos;
- aos colegas do Programa, cujo convívio, seja o institucional, através de seminários, seja aquele da troca de idéias além dos limites da sala de aula, me foram de extrema valia, acadêmica e pessoal;
- Ao CNPq, que me concedeu Bolsa de Mestrado de set. 2002 a ago. 2003 e Bolsa de doutorado de abr. 2004 a mar. 2006.

E agradeço aos professores do Programa: cada um me trouxe uma contribuição humana que me enriqueceu como profissional e como um “eu” no concerto de alteridades do convívio acadêmico. Assim:

- a defesa da ousadia intelectual por parte da professora Guacira;
- a atenciosa simpatia e disponibilidade da professora Ude Baldan;
- a aplicação pedagógica da professora Márcia Gobbi;
- os comentários empreendidos pela professora Edna, amplificadores do horizonte de leitura dos alunos;
- a incessante indicação bibliográfica feita pela professora Sylvia;
- a incisiva cobrança da professora Tânia Pellegrini, na qualificação que me conduziu ao doutorado direto, para explicitar com clareza a metodologia e definir sem margem para dúvidas os termos utilizados e o recorte sob estudo;
- as indicações ao pé do ouvido da professora Joana Muylaert, na qualificação do doutorado;
- as sugestões, ricas, o ânimo para perseverar, sempre, e o incentivo para ampliar horizontes com audácia, dos professores que me assistiram nos Seminários de Pesquisa: Laura Padilha, José Luís Jobim e Eduardo Vieira Martins;
- a leitura do professor Pedro Brum dos Santos no Seminário de Pesquisa de 2004, que já indicou perspectivas para um pós-doutorado;
- a flama da paixão na leitura literária empreendida pela professora Maria das Graças;
- a simpatia que não abre mão do rigor da professora Karin;
- a laboriosa faina pela qualidade da pesquisa empreendida cotidianamente, em luta sem tréguas e quartel, pela professora Maria Célia – a quem rendo minha mais forte homenagem.

– A todos esses professores devo muito, se não tudo, do que o meu trabalho possa ter de qualidade.

Evidentemente, os erros de julgamento, os conceitos inadequadamente utilizados, a redação que deixe a desejar, tudo aquilo que deslustre o que aqui se apresenta é de minha inteira responsabilidade: tive fonte límpida e cristalina e, se dela não soube haurir, a culpa não deve caber aos que proveram a água, mas à sede que da fonte e da água não se soube servir.

Devo aqui consignar o meu proveito na convivência com o orientador: a ironia construtiva e a humildade democrática, transmutada em sabedoria, do professor Luiz Gonzaga Marchezan, me serão para sempre de extrema valia, assim como me foram extremamente instrutivos os colóquios em torno da semiótica com a professora Tieko. Este trabalho não seria o que é sem eles. O professor Marchezan sugeriu no início do mestrado comparar dois momentos da contística de Luiz Vilela, e quando o trabalho passou para doutorado direto estabeleceu o referencial greimasiano como o instrumento a ser utilizado como espinha dorsal para expor as faces do ficcionista Luiz Vilela que aqui se apresenta.

*Só a ficção é capaz
de expressar todas as
latitudes e longitudes da
alma humana.*

Luiz Vilela.

SUMÁRIO

1º. Volume

Introdução	1
I – Luiz Vilela: o contexto, a obra, a recepção e a literariedade	7
II – Pressupostos teóricos	54
III - Uma ontologia: o riso literário	93
IV – Procedimentos textuais e mecanismos enunciativos em contos de Luiz Vilela	135
V – Narrador-ausente e voz do autor em Luiz Vilela	217
VI – O percurso gerativo de sentido nos dois momentos da contística de Luiz Vilela	278
Considerações finais	290
<i>Post Scriptum</i>	297

2º. Volume

Bibliografia	304
Anexos	327
Apêndices	455
Dados Biográficos	542
Índice de ilustrações e de reprodução das capas dos livros ...	543
Índice	544
Esta Tese na internet	547

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE LUIZ VILELA

Este trabalho utilizará as seguintes abreviaturas com relação aos livros de Luiz Vilela, indicados aqui com a data da primeira edição:

Contos - Primeiro Momento:

<i>TT</i>	-	<i>Tremor de terra</i> , 1967
<i>NB</i>	-	<i>No bar</i> , 1968
<i>TN</i>	-	<i>Tarde da noite</i> , 1970
<i>FT</i>	-	<i>O fim de tudo</i> , 1973
<i>LP</i>	-	<i>Lindas pernas</i> , 1979

Contos - Segundo Momento:

<i>AC</i>	-	<i>A cabeça</i> , 2002
<i>Inéditos em Livro</i> – Ver Anexos.		

Novelas:

<i>CT</i>	-	<i>O choro no travesseiro</i> , 1979
<i>TAS</i>	-	<i>Te amo sobre todas as coisas</i> , 1983
<i>B&D</i>	-	<i>Bóris e Dóris</i> , 2006

Romances:

<i>ON</i>	-	<i>Os novos</i> , 1971
<i>IAM</i>	-	<i>O inferno é aqui mesmo</i> , 1979
<i>EA</i>	-	<i>Entre amigos</i> , 1983
<i>GR</i>	-	<i>Graça</i> , 1989
<i>PER</i>	-	<i>Perdição</i> , previsto para 2008]

No corpo da tese, as citações indicam as páginas da edição consultada, conforme consta na referência bibliográfica. Na medida do possível, utilizamos sempre a edição mais recente. No Anexo 2, apresentamos a bibliografia de Luiz Vilela, com todas as edições de seus livros. Uma nova coletânea de contos, ainda sem título, está prevista para 2008.

QUADRO DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIP	-	Autoria Identificada pela Pesquisa.
ANI	-	Autoria Não Identificada.
s.d.	-	Sem informação sobre a data de publicação.
FCL-Ar	-	Faculdade de Ciências e Letras, Unesp de Araraquara
[n.p.]	-	Não Publicado.
p.	-	Página/Páginas.
p.e.	-	por exemplo
s.e.	-	Sem informação sobre o Editor.
s.p.	-	Sem página [não identificada a p. na qual o texto foi publicado].
segs.	-	Seguintes.
<i>SLMG</i>	-	Suplemento Literário do Minas Gerais.
UFMG	-	Universidade Federal de Minas Gerais.
UFMS	-	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFPR	-	Universidade Federal do Paraná
UFU	-	Universidade Federal de Uberlândia
Unesp	-	Universidade Estadual Paulista
Unicamp	-	Universidade Estadual de Campinas
últ.	-	Último (a).
USP	-	Universidade de São Paulo

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp.

RESUMO:

Este trabalho compara dois momentos da contística de Luiz Vilela. Para depreender um conceito de literariedade, expõe a fortuna crítica do ficcionista. De depoimentos e entrevistas do escritor, configura a sua *ars poetica*. Apresenta e desenvolve os conceitos de narrador-ausente e autor-explicito. Essas formulações decorrem da descoberta de que certa voz extradiegética se faz presente na trama ficcional dos contos. O trabalho mostra de que forma tal voz se entremeia ao discurso narrativo, e o significado dessa opção estética, em particular nos contos de enunciador não figurativizado, o narrador-ausente. Para mostrar a emersão do autor, o trabalho estuda o riso literário, estabelecendo uma semiose que deriva das gradações discursivas entre riso de acolhida e riso de exclusão, e, tendo por referencial a semiótica greimasiana, analisa procedimentos textuais e mecanismos enunciativos. O *corpus* é composto por doze contos. A hipótese que norteia a pesquisa é de que a fratura que presentifica o autor-explicito constrói a literariedade e o sentido ideológico da ficção de Luiz Vilela.

PALAVRAS-CHAVE:

Comparativismo; Intertextualidade; Narrador-ausente / Autor-explicito; Recepção / Literariedade; Riso; Semiótica.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp.

ABSTRACT:

This work compares two moments of the short stories written by Luiz Vilela. In order to understand a concept of literarity, it exposes the critique of this fiction writer. Based on the writer's speech and interviews, it configures his *ars poetica*. It presents and develops the concepts of absent-narrator and explicit-author. These formulations come from the discovering that a certain extradiegetic voice is present in the fictional plot of the short stories. The work shows in what way this voice is inserted in the narrative discourse, and the meaning of this aesthetic option, particularly in the short stories of a non-figurative enunciator, the absent-narrator. With the purpose of showing the author's emersion, the work studies the literary laugh, establishing a semiosis that is originated from the discursive gradations between welcoming laugh and exclusion laugh, and, having as a reference the Greimasian Semiotics, it analyses the textual procedures and the enunciative mechanisms. The *corpus* is composed of twelve short stories. The hypothesis that guides the research is that the fracture which denotes the explicit-author constructs the literarity and the ideological meaning of the fiction by Luiz Vilela.

KEYWORDS:

Comparativism; Intertextuality; Absent-narrator / Explicit-author; Reception / Literarity; Laugh; Semiotics.

Nota Prévia

Os critérios íntimos que nortearam o autor desta tese estão expostos no *Post Scriptum*. Sendo trabalho polimorfo, no qual as faces analisadas constituem secções e blocos internamente homogêneos, mas diversos entre si, e que se intercomunicam por buscarem resposta a um mesmo problema, o *Post Scriptum* termina por ser uma espécie de “Carta de Navegação”. Antepor, pois, sua leitura à leitura da texto em si pode ser de alguma valia para a compreensão dos procedimentos de organização da tese e dos princípios de exegese nela efetivados.

Rauer.

INTRODUÇÃO

O escritor mineiro Luiz Vilela publicou, até o momento, seis volumes de contos, duas novelas (uma terceira, *Bóris e Dóris*, está programada para sair no segundo semestre deste ano), quatro romances (um quinto, *Perdição*, será publicado em 2008) e onze antologias. Eis as coletâneas: *Tremor de terra*, 1967, com vinte contos; *No bar*, 1968, com trinta; *Tarde da noite*, 1970, com vinte e cinco; *O fim de tudo*, 1973, com vinte e cinco; *Lindas pernas*, 1979, com quinze; e *A cabeça*, 2002, com dez contos.¹

Neste trabalho, comparamos as cinco primeiras coletâneas ao volume lançado em meados de 2002 e a contos publicados posteriormente, entre 2002 e 2005, na imprensa, e que são parte de volume (ainda sem título) previsto para sair em 2008. Aos livros dos anos 60 e 70, nomeamos como primeiro momento da contística de Vilela; à sexta coletânea e aos contos mais recentes, como segundo momento. Esses

¹ Em anexos (v. 2), apresentamos um quadro com a relação de todos os contos de Luiz Vilela publicados em suas coletâneas e reproduzimos os contos que compõem o *corpus* desta pesquisa. Apresentamos também dados biográficos do escritor, circunstanciada relação de seus livros já lançados, incluindo as antologias individuais, e minuciosa pesquisa – inédita – sobre a fortuna crítica da sua obra.

dois momentos constituem o universo do qual extraímos o *corpus* da presente pesquisa.

Com remissões a outros contos de Vilela e também aos seus romances e novelas, os contos sobre os quais centramos nossa análise são “Confissão” (*TT*), “Nosso dia” (*TT*), “Dez anos” (*NB*), “Tarde da noite” (*TN*), “Cadela” (*FT*) e “Para vocês mais um capítulo” (*LP*), do primeiro momento, e, do segundo momento, “Freiras em férias” (*AC*), “Catástrofe” (*AC*), “Rua da amargura” (*AC*), “A cabeça” (*AC*), “Noite feliz” (publicado na imprensa em dezembro de 2002) e “Você verá” (site *NoMínimo* em 21 de abril de 2005).

Este é um trabalho múltiplo, que busca expor algumas das diversas faces com que o conto se apresenta na obra de Vilela: a recepção, a literariedade, o riso, os mecanismos enunciativos, os procedimentos narrativos, e o surgimento de uma peculiar função-autor, a que nomeamos autor-explicito, a partir de contos em que o narrador se faz ausente. Utiliza-se de referencial adequado ao estudo de cada uma dessas faces, como descrito a seguir.

Nosso primeiro passo é apresentar o ficcionista Luiz Vilela e contextualizar a sua produção no quadro da literatura brasileira do último quarto do século XX; ao examinar a obra de Vilela no fluxo constitutivo do sistema literário (utilizamos o conceito de “sistema literário” conforme Candido, 1975), qualificamos os critérios de análise utilizados pela recepção e deduzimos as normas definidoras da literariedade naquele momento.

Prosseguimos nosso estudo com os fundamentos da divisão da contística de Vilela em dois momentos; didática, tal divisão é realizada tão só com o objetivo de construir as bases para estudo comparado, com caráter de auto-intertextualidade (conceito conforme Leonel, 2000, p. 63-67), que distinga e interprete as variantes e as invariantes do segundo momento, em relação ao primeiro, na trama discursivo-narrativa

dos contos. Em seguida, apresentamos os pressupostos teóricos a partir dos quais estabelecemos a semiose comparativa entre os dois momentos da contística de Vilela.

Passamos então à análise dos contos. Inicialmente, focamos a isotopia da sintaxe discursiva referente ao riso literário. Esse estudo ocupa toda uma seção, enquanto as análises textuais e enunciativas, em dois capítulos, ocupam a seção seguinte. Damos ao riso essa preeminência pois o consideramos, em Vilela, uma ontologia, um mecanismo de motivação profunda do processo criador do ficcionista, do mesmo modo que consideramos que os *topos* construtivos do discurso e da narratividade têm na sua estrutura profunda a voz do autor. O riso literário é, nesses termos, uma ontologia do processo criador na literatura, e o *continuum foria-timia* se configura, também, como deflagrador de um processo ontológico na criação literária.

Valemo-nos, para o estudo dos procedimentos textuais e mecanismos enunciativos, de preceitos metodológicos da teoria greimasiana tal como expostos por Denis Bertrand (2003). Para tanto, verificamos na semiose do percurso patêmico o *continuum foria-timia* e examinamos a recorrente estratégia do diálogo. Nosso recorte privilegia o mote do conflito de casais, o significado ideológico da utilização do diálogo e o estudo da interdiscursividade com a Bíblia.

Ao final dos capítulos da seção que estuda os procedimentos textuais e os mecanismos enunciativos, apresentamos um quadro com o percurso gerativo de sentido das narrativas que foram objeto de interpretação. Desse modo, sistematizamos os dados para, posteriormente, compararmos os dois momentos da contística do ficcionista. O modelo operacional e esquemático desse quadro é apresentado e justificado nos pressupostos teóricos.

Nossa primeira estratégia, ao compararmos os dois momentos da contística de Vilela, é a de analisar as diferentes nuances e gradações da isotopia discursiva do riso literário, e o fazemos através do estabelecimento de uma semiose das diferentes formas que o cômico, o humor, a ironia e o satírico tomam na manifestação literária.

Nossa segunda estratégia é analisar os procedimentos textuais, os mecanismos enunciativos, as estratégias narrativas e as marcas lingüísticas que constituem um efeito de sentido tímico em contos de Vilela, comparando narrativas da segunda fase a narrativas da primeira, sob a ótica da isotopia fortemente patêmica dos conflitos de casal.

Nossa terceira estratégia é empreender, nos contos de Vilela, estudo dos procedimentos que se apresentam em forma de discurso direto. Desdobramos o exame para abordar, ao formularmos o quadrado semiótico em contos elaborados a partir de interdiscursividade com o texto bíblico, o aspecto fórico da configuração, na poética de Vilela, de uma religião arquetípica, quiçá romântico-rousseauista decalcada no mito do “homem selvagem” naturalmente bom (cf. Rousseau, 1978), mesmo vivendo em um mundo em que impera a divisa hobbesiana de que o homem é o lobo do homem, uma vez que os homens vivem em “uma guerra que é de todos os homens contra todos os homens” (Hobbes, 1974, p. 79). Complementamos essa parte de nosso trabalho com a apresentação do percurso gerativo de sentido dos contos sob estudo.

Por fim, voltamo-nos, em uma última seção, para o estudo da presença autoral na ficção de Luiz Vilela, para o que nos valem das concepções de Roger Chartier, no estudo “Figuras do autor” (Chartier, 1999, p. 33-65), e de considerações de Antoine Compagnon (2003), no seu *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Com o intuito de visualizar as considerações estabelecidas ao longo da pesquisa, estabelecemos, na penúltima seção, “O percurso gerativo de sentido nos dois momentos da contística de Luiz Vilela”, uma comparação sintética dos elementos semióticos analisados.

Nas “Considerações Finais”, em poucas linhas, refazemos o percurso da tese, evidenciamos as buscas e inquietações que moveram a redação deste trabalho, mostramos de que modo a constituição do narrador-ausente e a emersão textual de uma instância que nomeamos de autor-explicito guiou toda a trajetória que empreen-

demos e esteve subjacente a todas as análises efetuadas. Em *Post scriptum* apresentamos, ao lado de breves considerações sobre o trabalho de interpretação literária, linhas que nossa pesquisa percebeu como do maior interesse no estudo da obra de Vilela, mas que, aqui, não desenvolvemos.

Metodologicamente, o que procuramos responder é se, ao voltar ao conto, em 2002, com *A cabeça*, temos, em Luiz Vilela, um ficcionista que é o mesmo ou se se trata de um escritor que se renovou. Nos aspectos formais, o que mudou? E os temas: continuam os mesmos?, sofreram que tipo de mudança? Em suma – e esta é a nossa principal questão ao empreendermos esta pesquisa –, o que permaneceu invariante e o que mudou na contística de Luiz Vilela, quando comparamos os contos mais recentes aos contos dos anos sessenta e setenta do século anterior? Posto de outra forma: tendo em vista o cruzamento efetuado, qual o significado das constantes do ficcionista?

Para relacionar essas invariantes, consideramos os pontos evidenciados pela recepção crítica à obra de Vilela. Com a análise da fortuna crítica, e a decupagem de entrevistas e depoimentos do ficcionista, estabelecemos, contextualizado historicamente, um conceito de literariedade, a partir do qual definimos – com o estudo da presença do autor no texto – o sentido ideológico da sua ficção. Portanto, o nosso procedimento é o de fazer análise comparada dos dois momentos da contística de Luiz Vilela; nossa metodologia é o estudo do riso literário e das estruturas semióticas; para abordarmos o riso, estabelecemos semiose que deriva das gradações discursivas entre riso de acolhida e riso de exclusão; para a compreensão das estruturas semióticas do percurso gerativo de sentido, utilizamos referencial teórico greimasiano tal como exposto por Denis Bertrand (2003); o *corpus* é selecionado entre os contos do escritor; norteia a pesquisa a hipótese de que a fratura que presentifica, no discurso, a voz do autor da narrativa, constrói o sentido da ficção de Luiz Vilela.

I
LUIZ VILELA: O CONTEXTO, A OBRA, A
RECEPÇÃO E A LITERARIEDADE

Na noite de 20 de abril de 1967, na Livraria do Estudante, na provinciana capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, um jovem de 24 anos lançava seu primeiro livro, uma coletânea de contos. O volume, graficamente modesto, fora mandado imprimir pelo próprio autor. A apresentação do livro e do autor, na abertura do evento, estava a cargo de um professor de estética da Faculdade de Filosofia da UFMG. O professor preferiu, no entanto, ler notícia que chegava da capital do país, Brasília, dando conta de que a obra que ali se lançava acabara de ganhar o Prêmio Nacional de Ficção. Luiz Vilela, o jovem autor, estreava na literatura brasileira causando *frisson* com o seu *Tremor de terra*.² A esse livro, seguiram-se novas coletâneas nos anos seguintes: *No bar* (1968), que fora recusado por diversas editoras e agora saía por uma grande casa do Rio de Janeiro, e *Tarde da noite* (1970), do qual, dos vinte e cinco contos, três haviam sido premiados no I Concurso Nacional de Contos do Paraná e outros três no II Concurso do Paraná.³

O escritor, que se formara em Filosofia na UFMG, muda-se em 1968 para São Paulo, trabalha durante alguns meses no “Jornal da Tarde” e vai para os Estados

² Notícia sobre o lançamento do livro e repercussões sobre o prêmio em *SLMG* (1967).

³ Biografia e bibliografia de Luiz Vilela, completas e atualizadas, constam nos Anexos, no 2º Volume.

Unidos, convidado para participar do *International Writing Program*, de uma universidade de Iowa City. Em seguida, passa uma temporada na Europa, onde percorre diversos países. Em 1971, surge o seu primeiro romance, *Os novos*, cuja recepção, controvertida, alterna de rasgados elogios a críticas virulentas. Sobre o romance e a repercussão que causou, o jornalista Heraldo Lisboa (1972) escreveu: “Um soco em muita coisa (conceitos e preconceitos), o livro se impõe quase em fúria. (É por isso que o temem?)”

Em 1973, novo volume de contos, *O fim de tudo*, pelo qual recebe o Prêmio Jabuti. A coletânea *Lindas pernas* sai em 1979. Depois, em seqüência, lança *O inferno é aqui mesmo* (1979, romance), *O choro no travesseiro* (1979, novela), *Entre amigos* (1983, romance), *Graça* (1989, romance) e *Te amo sobre todas as coisas* (1994, novela). Entre 1978 e 2005, por diversas editoras, publica onze antologias. Seus trabalhos têm sido traduzidos para diversas línguas, entre elas o alemão, o espanhol, o tcheco, o italiano, o inglês, o japonês, o polonês, o francês e o holandês; também têm sido adaptados para o teatro, o cinema e a televisão. Em 2002, sai a coletânea *A cabeça*; uma pesquisa dos Diários Associados, com professores universitários e críticos literários (cf. *Estado de Minas*, 2005), coloca o livro entre as quinze melhores obras literárias lançadas no país nos últimos quinze anos.

Apresentamos, a seguir, um panorama da ficção brasileira no período em que Luiz Vilela surge na literatura brasileira, uma sinopse da sua obra até o momento, aspectos recorrentes na recepção jornalística tanto de seus romances e novelas como, em especial, de seus contos, uma divisão didática da sua contística em dois momentos e uma caracterização de literariedade, conforme o próprio Luiz Vilela e conforme a crítica que o recebeu; em especial, fazemos uma síntese do horizonte de expectativa dos articulistas que escreveram sobre o romance *Entre amigos*.

1.1 A FICÇÃO BRASILEIRA NOS ANOS SESSENTA

“[A] literatura brasileira do século 20 [é] uma literatura dividida entre as experiências regionalistas, os relatos realistas da vida urbana e os exercícios conceituais das vanguardas.” (Castello, 2005, p. 34). A assertiva parece derivar de alguns desses manuais que, de forma simplificadora e conceitualmente precária, intentam construir uma história da literatura brasileira. Nessa “divisão” faltam, para não nos alongarmos nas considerações, ao menos incluir uma tendência que englobe narrativas intimistas e de cunho psicológico, que podem ser exemplificadas pelos romances de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, e também falta um *locus* para abrigar obras como a de Murilo Rubião, que antecipa o fantástico presente na literatura do realismo-mágico hispano-americano da segunda metade do século XX. Por apresentarem características várias e agregarem novos aspectos, as obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector transcendem ao esquema proposto. No quadro delineado, o romance do Nordeste é regionalista; as obras de Érico Veríssimo anteriores a *O tempo e o vento* são exemplos de realismo urbano; e vanguardas, como a concretista, constituem experimentalismos conceituais.

Ao analisar as “tendências contemporâneas” da ficção brasileira, Bosi (1994, p. 381-497), a partir das proposições de Lucien Goldmann (1967), propõe um

esquema formado por quatro tendências, definidas “em torno de uma só variável: o *herói*, ou, mais precisamente, o *anti-herói* romanesco”:⁴ as narrativas podem ser *de tensão mínima*, podem ser *de tensão crítica*, podem se apresentar como *de tensão interiorizada*, ou são *de tensão transfigurada* (cf. Bosi, 1994, p. 392-393, grifos do autor). O esquema apresenta classificação que cobre da narrativa que se desdobra sem questionar o *status quo* àquela em que o personagem luta contra o meio social que o oprime, e abrange, ainda, aquelas em que o conflito se dá na interioridade subjetiva do personagem e aquelas em que a superação do conflito se dá pelo mito ou pela metafísica. Esta variedade descritiva, com certeza, abarca as muitas formas que o conto brasileiro tomou a partir da liberdade estética que adveio com as vanguardas européias do início do século e o movimento modernista de 22.⁵

Tal multiplicidade temática e formal do conto desaguou, na primeira metade dos anos sessenta, em obras representativas das diversas tendências, conforme os seguintes exemplos,⁶ todos de autores que constam do volume *O conto brasileiro contemporâneo*, organizado por Alfredo Bosi em 1974:

- Clarice Lispector reafirma o valor da sua obra com o lançamento das coletâneas *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964);
- Dalton Trevisan, que publicava em Curitiba, desde 1945, plaquetes com os seus contos, consolida nacionalmente o

⁴ *Sociologia do romance*, de Goldmann, é referência fundamental na teoria da leitura sociológica de obras literárias.

⁵ A meu ver, a revolução estética modernista da linguagem literária já fora prenunciada, senão na maior parte efetivada, por Lima Barreto (1881-1922), que por ocasião da Semana de 22 já tivera publicado *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1901), *Triste fim de Polícarpo Quaresma* (1915), *Numa e a ninfa* (1915), *Vida e morte de Gonzaga de Sá* (1919), e *Histórias e sonhos* (1920), lançando a sátira de *Os Bruzundangas* em 1922, ano em que faleceu. Observe-se ainda que o Modernismo paulistano e paulista, em que pese o caráter seminal da Semana de Arte Moderna e a atuação divulgadora de Mário de Andrade nos decênios posteriores, não foi capaz de produzir “o grande romance e a grande poesia brasileira dos anos 30 e 40, e subsequentes” (Bosi, 2004, p. 672), queixa, aliás, “que Mario de Andrade fazia sempre” (Bosi, 2004, p. 672).

⁶ As referências biográficas e bibliográficas dos autores citados foram retiradas de Coutinho e Sousa (2001).

seu nome com o lançamento dos contos de *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de elefantes* (1962), *Morte na praça* (1964) e *O vampiro de Curitiba* (1965);

- Guimarães Rosa lança *Primeiras estórias* (1962), com narrativas curtas que congregam do regionalismo à universalidade, do espírito provinciano a uma visão cosmopolita, do ímpeto revolucionário do discurso a uma ideologia mítico-religiosa da existência, da ingenuidade dos simples à perplexidade dos doutos, dos desvarios dos loucos à reflexão metafísica;
- José J. Veiga estréia em 1959 com a coletânea *Os cavalinhos do platiplanto*, contos em que o onírico infantil amalgama-se à perplexidade do ser, cuja existência é docemente kafkiana, o que amplia o absurdo do mundo figurado;
- Lygia Fagundes Telles reapresenta o intimismo intertextual e alegórico de seus contos com *Histórias escolhidas* (1964) e *Jardim selvagem* (1965);
- Murilo Rubião confirma sua limpidez estilística e rigor narrativo nas histórias fantásticas de *Os dragões e outros contos* (1965);
- Rubem Fonseca, que nasceu em 1925, em Minas Gerais, estréia em 1963 com a coletânea *Os prisioneiros*, ficção que circunscreve o universo urbano das metrópoles violentas e é qualificada, por Antonio Candido (1987, p. 211), como de ultra-realismo feroz.

Bosi, em sua antologia, inclui ainda outros autores que lançaram obras na primeira metade dos anos sessenta, tais como o goiano Bernardo Élis (*Caminhos e*

descaminhos, 1965, e o clássico *Veranico de janeiro*, 1966), o cearense Moreira Campos (*As vozes do morto*, 1963), o mineiro Otto Lara Resende (*O retrato na gaveta*, 1962), o pernambucano Osman Lins (*Nove, novena*, 1966), a carioca Nélida Piñon (*Tempo das frutas*, 1966), o alagoano Ricardo Ramos (*Os desertos*, 1961, e *Rua desfeita*, 1963), o paulistano João Antônio (que estréia em 1962 com o clássico *Malaqueta, Perus e Bacanaço*), o gaúcho Moacir Scliar (*Histórias de um médico em formação*, 1962) e o “imigrante” Samuel Rawet, com o volume *Diálogo* (1963).⁷

Autores de nomeada que não constam da antologia de Bosi também lançam volumes de contos nesse período. Fernando Sabino, por exemplo, publica *O homem nu* (1960), *A mulher do vizinho* (1962) e *A companheira de viagem* (1965), contos com a ligeireza alegre das crônicas mundanas. Ignácio de Loyola Brandão surge com o volume *Depois do sol* (1965). Wander Pirolí estréia em 1966 com *A mãe e o filho da mãe*. Orígenes Lessa publica nesse período três coletâneas: *Balbino, homem do mar* (1960), *Histórias urbanas* (1963) e *Zona sul* (1964).⁸

Prossigamos nossa lista, que, embora pareça extensa, traz somente autores reconhecidos e não escritores que ficaram à margem de qualquer menção por parte dos estudiosos da literatura brasileira.

Sônia Coutinho lança sua primeira coletânea, *Do herói inútil*, em 1966. Os mineiros Ivan Ângelo e Silviano Santiago dividem, em 1961, o livro de estréia, intitulado *Duas faces*. Em 1964, Macedo Miranda lança *As três chaves*. Garcia de Paiva lança em 1966 o volume *O suor no rosto*. O volume de contos *Cio* marca a estréia de Edla Van Steen, em 1965. Aníbal Machado lança em 1959 as suas *Novelas reunidas*, e em 1965 duas coletâneas: *A morte da porta-estandarte e outras histórias*, e *Balões*

⁷ Coutinho e Souza (v. 2, p. 1342) consignam a coletânea de Rawet, equivocadamente, como romance. O volume *Contos e novelas reunidos* (Rawet, 2004) apresenta toda a obra ficcional do escritor.

⁸ Em Coutinho e Sousa (2001, p. 920-921) o livro *Zona sul* consta como 2. ed., mas não informa quando saiu a primeira. No site da Academia Brasileira de Letras, < www.academia.org.br >, acesso em 10 set. 2005, o título não consta da bibliografia de Orígenes Lessa.

cativos. Manoel Lobato estréia em 1961 com os contos de *Garrucha 44*. Também em 1961, contos de João Ubaldo Ribeiro saem no volume coletivo *Reunião*, ao lado de narrativas curtas de Sônia Coutinho, Davi Sales e Noêmia Spínola.

Esse rol das coletâneas de contos lançadas no período que vai de 1959 a 1966 inclui obras que confirmam o valor de escritores à época já consagrados, mostra a estréia de autores hoje canonizados, registra contistas que, justa ou injustamente, a poeira do tempo vai encobrindo. Apesar de ser uma relação não muito extensa, as menções bastam para que se verifique tratar-se de um período fértil, com obras que cobrem, em ampla gama de nuances, o espectro de tendências proposto por Bosi (1994, p. 381-497).

Foi no quadro desses autores que surgiu, em 1967, com as narrativas curtas e impactantes de *Tremor de terra*, o contista Luiz Vilela, nascido em 31 de dezembro de 1942 em uma pequena cidade do interior de Minas, Ituiutaba, distante – naquela época por rodovias sem asfalto – oitocentos quilômetros de Belo Horizonte. A crítica não lhe regateou elogios (a esse propósito, ver os próximos itens deste capítulo), e a academia em pouco tempo o acolheu: selecionado por Alfredo Bosi, é o autor mais jovem no livro *O conto brasileiro contemporâneo* (Bosi, 1974).

1.2 O FICcionista LUIZ VILELA

Caçula em uma família com sete irmãos, na qual todos tinham o hábito da leitura, aos treze anos Vilela descobriu o prazer e a necessidade de escrever, de contar histórias, e desde então definiu que a sua vida seria dedicada à literatura. Seu primeiro conto publicado, “Escola de roça”, saiu no *Correio do Pontal*, de Ituiutaba, em 1957. No ano seguinte foi para Belo Horizonte, onde fez o Curso Clássico e ingressou, na UFMG, no Curso de Filosofia. Contos seus saem, a partir de 1961, em jornais e revistas da capital mineira. Junto com outros jovens escritores, cria a revista de contos *Estória*, o jornal literário de vanguarda *Texto* e, na UFMG, a *Revista Literária*.

Envia uma coletânea de contos para diversas editoras, mas nenhuma se dispõe a lançar a obra. Enquanto espera a resposta de mais uma editora, faz imprimir, às próprias custas, contos que compõem um novo livro, a que dá o título de *Tremor de terra*. Envia o volume a concurso realizado pela Prefeitura do Distrito Federal, ao qual concorrem diversos autores consagrados da literatura brasileira, e ganha, em 1967, o Prêmio Nacional de Ficção.

Sobre o conto nos anos sessenta, Fausto Cunha, referindo-se a Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Luiz Vilela, assim se manifesta:

O coloquial e mesmo o aliterário se encontram na raiz dessa técnica (porque é uma técnica). Sob a aparência de simplicidade, de espontaneidade e de indiferença pelos códigos estilísticos o que se vê é uma extrema depuração formal e um cuidado meticoloso nas soluções de linguagem. (Cunha, 1978, p. 109).

Nos anos seguintes, Vilela é novamente premiado por seus contos em diversos concursos, e vê a sua obra traduzida em várias línguas e adaptada para o teatro, a tevê e o cinema. Desde 1990 participa, como convidado, de diversos eventos internacionais de literatura, já tendo ido duas vezes ao México, uma vez a Cuba e uma vez à Alemanha. Embora a recepção jornalística aos seus livros seja expressiva e tenha sido, pouco depois de fazer trinta anos, incluído na antologia do professor Alfredo Bosi, os estudos acadêmicos restringem-se a uma dissertação, já transformada em livro (Majadas, 2000) e a algumas dezenas de artigos em periódicos universitários. Algumas teses que abordam a obra de diversos autores também estudam a ficção de Luiz Vilela. Entre elas, destacamos *Itinerário político do romance político pós-64: A festa*, de Renato Franco, defendida em 1997 e posteriormente publicada como livro (Franco, 1999) e o novo trabalho de Wania de Sousa Majadas, que em 2004 defendeu a tese *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*, na qual analisa a obra de cinco romancistas mineiros.

Descarta-se aqui, de plano, a denominação usual de que Luiz Vilela faz parte da “Geração Suplemento” (citado, por exemplo, em Gomes, 1997a e 1997b, e por Bahia, 2005), ou da “Geração Novíssima” (Cunha, 1975), ou da geração “os novos”, mencionada, tendo por ponto de partida o título *Os novos*, do primeiro romance de Vilela, pelo escritor Luiz Fernando Emediato (2005) em entrevista a Carlos Herculano Lopes, inserta na reportagem “O conto na berlinda”, publicada no jornal *Estado de Minas*. Essa reportagem é ilustrada por foto em que Murilo Rubião caminha na frente do prédio da Imprensa Oficial, em Belo Horizonte, ladeado pelos jovens Roberto

Drummond e Luiz Vilela; Drummond, óculos escuros, olha para a câmara, enquanto Rubião sorri, voltado para Vilela, a quem, com as mãos nas costas, parece conduzir; Vilela, voltado para o então diretor do *SLMG*, também sorri, mostrando discreta satisfação. (Veja a foto no Anexo 8).

Essa foto como que referenda o termo mais utilizado para nomear a geração dos jovens escritores da época como a “Geração Suplemento”, que teria se constituído, em torno do escritor Murilo Rubião, quando do surgimento do *SLMG*, um suplemento literário de oito páginas que circulava aos sábados como um caderno do jornal *Minas Gerais*, órgão oficial do governo mineiro. Além de reunir autores consagrados e desconhecidos e de ser veículo de diversas manifestações artísticas (a “Apresentação”, no alto da primeira página da edição de lançamento, em 3 de setembro de 1966, explicita esse “programa”), o *SLMG*, muito embora tenha aberto oportunidade de publicação a diversos autores iniciantes, não os congregou como grupo, não se fechou em uma diretriz estética uniformizadora, não constituiu gueto inexpugnável à diversidade cultural, não foi provinciano, alheio ao que se passava nas artes e na literatura em outras partes do país e do mundo.

Fosse veículo de um grupo geracional e Luiz Vilela, com certeza, teria em suas páginas um espaço que a pesquisa não encontrou. Em 1966, teve dois contos publicados, em 1967, somente um. Em 1968, foram três contos; em 1969, um conto; em 1970, um conto. Depois, teve, até hoje, apenas mais dois contos publicados: um em 1973 e outro em 1997. Além destes dez contos, teve o depoimento que fizera, em 1978, durante o XII Encontro Nacional de Escritores, realizado em Brasília, publicado, em 30 de novembro de 1985, sob o título “Porque escrevo ficção”, na edição de número 1000 do *SLMG*.

Uma pesquisa com o intuito de verificar o que saiu no *SLMG* sobre a obra de Vilela não parece mostrar maior benevolência. A recepção é semelhante à que qualquer veículo impresso de circulação nacional, uma *Folha de S. Paulo* ou um *Jor-*

nal do Brasil, por exemplo, deram à obra de Vilela nesses trinta e oito anos, de 1967 aos nossos dias. No *SLMG*, contamos, nesse período, trinta e cinco menções ao escritor,⁹ sendo duas delas registros ocasionais, duas reportagens e as demais se dividindo entre resenhas a lançamentos e artigos sobre a obra; a maioria, positivos, mas também verdadeiras diatribes, como a carta aberta que o escritor Luís Gonzaga Vieira, que fora companheiro de Vilela nas publicações de *Estória* e de *Texto*, redigiu a propósito do romance *Os novos*, e que foi publicada, em duas páginas, no *SLMG* de 25 de março de 1972. Pesquisa aleatória mostra, por exemplo, serem mais presentes no *Suplemento* autores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Julio Cortázar, Murilo Rubião ou Oswald de Andrade – e nenhum deles, com certeza, nem mesmo o decano autor de *O pirotécnico Zacarias*, pode ser incluído em alguma “Geração Suplemento”.

Aliás, sequer é possível falar de geração em torno da revista *Estória* ou do jornal *Texto*, publicados em Belo Horizonte entre 1965 e 1967 e dirigidos por Luiz Vilela ao lado de outros jovens escritores, unidos pela causa comum de darem vazão às suas produções literárias. No depoimento “Há 25 anos nascia *Estória*”, Vilela declara:

Estória era um grupo apenas no sentido de pessoas que reuniam seus esforços para publicar uma revista. Não tínhamos, nem nos interessava ter, nenhuma plataforma estética. Era cada um com a sua visão de vida e sua literatura. A liberdade de expressão era total. Para publicar em *Estória* a única exigência era que o conto fosse bom. Ah, sim, e que, além do conto bom, o sujeito tivesse também uns bons contos no bolso, pois tudo era pago por nós mesmos, os autores. (Vilela, 1990, inédito, in Zamboni, [n.p.]).¹⁰

⁹ Algumas estão registradas na “Bibliografia sobre Luiz Vilela”, neste trabalho. As menções não contam as vezes em que Luiz Vilela esteve na lista dos mais vendidos do *SLMG*, que mencionamos no subitem sobre a recepção ao romance *Entre amigos* e apresentamos com detalhe no Apêndice 3.

¹⁰ Esse depoimento, inédito, faz parte do livro *Da arte de esconder a arte: entrevistas com Luiz Vilela*, em preparo pelo professor José Carlos Zamboni, da Unesp de Assis, que deve ser lançado em breve e cujos originais o professor gentilmente me forneceu. As citações de textos a que não tive acesso no original seguirão a norma ora utilizada, e, quando for o caso, indicarei as entrevistas e os depoimentos, alguns de iniciativa de veículos de imprensa, outros aparentemente por moto-próprio do escritor, que permanecem inéditos.

O expediente da revista *Estória* (consulto o número 4, lançado em maio de 1967), da qual circularam seis números, informa que seus fundadores eram Wanda Figueiredo, José Renato de Pimentel e Medeiros, Luiz Vilela, Luís Gonzaga Vieira, Fernando Rios e Sérgio Danilo, e que a direção da mesma era compartilhada por Luiz Vilela e Luís Gonzaga Vieira. O jornal de vanguarda *Texto* era impresso pelos autores seguindo os mesmos princípios editoriais e de conformidade com o mesmo procedimento pecuniário: os escritores recolhiam em consultórios médicos o papel para o jornal ser impresso (cf. *Anexo*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1971, in Zamboni, [n.p.]).

Sobre esse período, eis um depoimento de Vilela:

[...] me considero um escritor da década de 60. Existia todo um clima de liberdade e era isso que vivíamos na nossa literatura. Não seguíamos tendências, modelos, era cada um na sua, como dizia a gíria da época. E essa diversidade foi a nossa força. Isso é visível na revista *Estória*. Ninguém se parece com ninguém. A palavra mercado não existia. Era criação pura. Nós pagávamos para publicar. A ditadura não afetou a minha criação. Continuei escrevendo no mesmo ritmo, claro que refletindo todas essas mudanças. (Sebastião, 2000).

É evidente que a liberdade artística que acolhia os escritores no *SLMG*, na revista *Estória* e no jornal de vanguarda *Texto*, a independência pessoal cultivada pelos autores que compartilhavam as páginas dessas publicações, os projetos estéticos diversos, originais e independentes que animavam cada um dos escritores, torna impossível agrupá-los como integrantes de um mesmo movimento, qualquer que seja o adjetivo com o qual se queira nomear os ficcionistas que surgiam àquele momento entre as montanhas das alterosas.

1.2.1 UMA VISADA NOS ROMANCES E NAS NOVELAS DE LUIZ VILELA

Luiz Vilela publicou, até o momento, quatro romances e duas novelas. Para Renato Franco (1999), o primeiro romance de Vilela, *Os novos* (1971) deve ser incluído na “cultura da derrota” que tomou conta da intelectualidade e da esquerda brasileiras com a consolidação política do regime implantado em 1964. Para Fábio Lucas (1991, p. 192-194), trata-se de uma crônica de geração. Não falte quem considere *Os novos* quase como um *roman-à-clef*, uma mescla entre memorialismo e romance-reportagem que “não atingiu o alvo [...] tudo ficou só na intenção” (Vieira, 1972).

Para Tânia Pellegrini (1996, p. 29), o encontro da ficção com a política, nos anos 70, produziu “três momentos expressivos em que a produção ficcional apresenta traços específicos”: *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira. Janete Gaspar Machado (1981) elabora um panorama sem foco tão preciso, abordando onze romances, publicados entre 1973 e 1979, entre os quais apenas o *Zero*, de Loyola Brandão, é retomado por Pellegrini.

Quadro ainda mais amplo sobre o romance no pós-64 é o de Malcolm Silverman (1995), no seu *Protesto e o novo romance brasileiro*, no qual aborda a produção romanesca em nove categorias: o romance jornalístico, o romance memorial, o romance da massificação, o romance de costumes urbanos, o romance intimista, o romance regionalista-histórico, o romance realista-político (nessa categoria enquadra *Os novos*), o romance da sátira política absurda e o romance da sátira política surrealista. Renato Franco (1999) fixa-se em *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e principalmente em *A festa* (1976), de Ivan Ângelo.

Bosi (1994, p. 434-438, grifo do autor) fecha um primeiro balanço de “alguns pontos de referência” da “ficção entre os anos 70 e 90”, comentando: “O que conta e deve sobreviver na memória seletiva da história literária é o *pathos* feito imagem e macerado pela consciência crítica.” Assim vemos *Os novos*, de Vilela: trata-se de crônica geracional que, por tratar de questões políticas candentes no calor de eventos recém-vivenciados pelo autor, apresenta traços do memorialismo, tem sua linguagem coloquial muito próxima do relato jornalístico, e faz um precoce balanço das agruras do homem comum sufocado pela situação histórica na qual está imerso e da qual não tem como escapar, balanço ao qual conjuga temas universais do homem, como o amor, a solidão, a angústia existencial, a incomunicabilidade no seio da multidão. Por isso, *Os novos* é um livro que sintetiza o que os romances de sua época e os posteriores que abordam o período desenvolvem, seja para avaliar, reavaliar e a proceder juízo das conseqüências do golpe militar e das políticas instauradas pelo regime militar, seja os que se circunscrevem à perplexidade subjetiva do indivíduo diante da História.

Podemos dizer o mesmo de *O inferno é aqui mesmo*, romance que sofreu crítica acerba de parte da imprensa por seu entrecho se dar dentro da redação de um grande jornal paulistano, o que remete à biografia de Vilela. Já o *Entre amigos* apresenta o universo romanesco de uma cidade do interior que se defronta com o processo de urbanização do início dos anos oitenta. No item 1.3.2, à frente, expomos a recepção ao *EA*. Com a publicação de *Graça*, o ficcionista cria um manual do riso literário, escarnecendo de tudo e de todos, mostrando a derrisão com que julga não só a sociedade brasileira, mas a civilização ocidental contemporânea. Quanto a esse aspecto, é sintomático que o seu próximo romance, anunciado para lançamento em 2008, chame-se *Perdição*.

As narrativas que Vilela enquadrrou como pertencentes ao gênero “novela” são, aparentemente, muito diferentes entre si: o narrador de *O choro no travesseiro*,

entre o autodiegético e o homodiegético, recupera a história da sua adolescência e de seu grupo de amigos, enquanto o narrador heterodiegético de *Te amo sobre todas as coisas* é, em determinado momento, questionado pelos personagens que criou, e que vivem um tenso e por vezes erótico diálogo de despedida, no final de um caso de amor, no saguão do aeroporto. *O choro*, invocando os autores russos do século XIX, discorre sobre a compaixão, sentimento que Majadas (2000) vê como uma constante temática na obra de Vilela, de *Tremor de terra* ao *Graça*. Já *Te amo* tem sua força em uma constante formal, o diálogo, técnica dramatúrgica que é, no dizer de Fábio Lucas (1989b), “um idioleto de Luiz Vilela, sua peculiaridade”;¹¹ a utilização do discurso direto é uma das características do ficcionista desde o seu primeiro livro e, nas obras mais recentes, vem se tornando a opção preferencial do escritor. Já a novela *Bóris e Dóris*, com lançamento previsto para o segundo semestre de 2006, mantém constante a utilização do diálogo, agora com personagens inusuais na ficção de Vilela: um homem de negócios bem-sucedido, rico, com sua companheira, quase trinta anos mais jovem.¹²

¹¹ Artigo reproduzido em Lucas (1991, p. 181-184).

¹² Tomamos contato com o teor da novela em leitura pública de um excerto de *Bóris e Dóris* feita, pelo próprio Luiz Vilela, no dia 5 de novembro de 2005 no “Seminário de Letras sobre Luiz Vilela”, no Curso de Letras da UEMG-FEIT, em Ituiutaba.

1.2.2 OS DOIS MOMENTOS NA CONTÍSTICA DE VILELA

Tendo publicado cinco volumes de contos em pouco mais de doze anos, entre 1967 e 1979, com um total de cento e quinze narrativas, Luiz Vilela fica sem lançar uma nova coletânea durante vinte e três anos, até que, em 2002, publica *A cabeça*, com dez contos. Posteriormente, na imprensa, surgem mais algumas narrativas curtas inéditas e que vão integrar uma futura coletânea, anunciada para 2007 ou 2008.

O conto de Vilela incluído em livro e de publicação mais remota é “Corisco”, que saiu em 1961 no jornal *Filosofia*, dos alunos da Faculdade, na UFMG, e que integra o volume *No bar*. Podemos dizer, portanto, que os contos das cinco primeiras coletâneas cobrem toda a década de sessenta e boa parte dos anos setenta, uma vez que *Lindas pernas* é lançado em 1979.

São narrativas escritas quando o país ainda vivia sob os ecos do êxtase do sonho desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, passava pela efervescência política e cultural que marcou os governos Jânio e Jango, penava sob o golpe militar e buscava oxigênio nos anos de chumbo da ditadura.

O período superior a duas décadas de anos sem uma nova coletânea compreende, nos fatos políticos do país, à abertura “lenta, gradual e segura” dos generais, à redemocratização com constituinte, às grandes manifestações por eleições diretas e, depois, de protesto pela corrupção no governo Collor. O país de economia fechada se abre, a inflação é debelada, a estrela vermelha da oposição ética ascende e, no poder, decai por repetir os vícios que outrora denunciara.

Nessas duas décadas de anos, em que o país passa por profundas transformações, Vilela se dedica às narrativas longas e à elaboração de antologias. Designamos as cinco primeiras coletâneas, dos anos sessenta e setenta, como um primeiro

momento da contística de Vilela, e nomeamos aos contos publicados em 2002 ou desde então como um segundo momento da sua contística.

Claro é que, a princípio, essa é uma divisão didática, meramente especulativa, metodológica, voltada para fazermos uma análise dos procedimentos narrativos e discursivos que o escritor utiliza em seus contos, e somente poderá ser considerada como referência válida para a obra se verificarmos entre os dois momentos uma radical diferença na fatura literária.

Em entrevista ao “Folhetim”, da *Folha de S. Paulo*, Vilela, muito antes, parecia responder à proposição que aqui nos move:

Quanto ao escritor, creio não existir diferença essencial entre o Luiz Vilela de ontem e o de hoje. [...] Há uma frase latina, da qual gosto muito que diz: “A grande arte esconde a arte”. Eu acrescentaria: a pequena, faz questão de mostrá-la. [...] Cada livro é para mim um começo e um fim. Quando começo um novo livro, procuro esquecer todos os que já escrevi antes e parto para ele como se fosse o meu primeiro. (Massi, 1986).

Se o escritor que fala sobre a sua obra esconde os seus procedimentos reais e suas verdadeiras intenções, ou se faz uma análise judiciosa, clarividente, antecipatória, é o que veremos neste trabalho.

1.3 A RECEPÇÃO À OBRA DE LUIZ VILELA

Tratamos aqui da recepção crítica à obra de Luiz Vilela – da qual apresentamos, nos anexos, ampla, abrangente e circunstanciada listagem – com dois objetivos: o primeiro, assinalar os pontos que os articulistas fixam como as características centrais da obra de Vilela; o segundo, buscar os critérios de literariedade que orientam a recepção, que é sempre pontual e momentânea, para, com eles, fazer uma leitura ao mesmo tempo diacrônica e sincrônica da contística de Vilela.

Desse modo, mapeamos na recepção aos primeiros livros de Vilela as características que a crítica distingue nos contos do primeiro momento de sua contística; em seguida nos debruçamos sobre o romance *Entre amigos*, lançado em 1983, e, a partir da sua recepção, definimos um conceito de literariedade utilizado pelos críticos àquele momento; prosseguimos esse estudo com um mapeamento, tendo por base depoimentos e entrevistas de Vilela, da *ars poetica* que orienta o ficcionista em sua escritura; por fim, apresentamos a recepção da coletânea *A cabeça* e dos demais contos que integram o que nomeamos de segundo momento da contística de Vilela.

1.3.1 UM TREMOR NA LITERATURA

Sobre o surgimento da coletânea *Tremor de terra*, com a palavra a poeta e crítica literária Laís Correa de Araújo:

Foi eu que fiz a introdução do livro, apresentando o Luiz Vilela ao público. Já me parecia um escritor genial. A edição era um pouco pobre, mas o livro vinha com idéias novas para o universo da ficção. A prosa é muito ágil, feita quase exclusivamente de diálogos, sem muita caracterização dos personagens. O autor trouxe estas inovações para a prosa brasileira. “Tremor de terra” abriu o caminho para a consolidação da posição de vanguarda do escritor. (cf. Gomes, 1997).

A declaração consta de extensa reportagem de Duílio Gomes, publicada em 21 de maio de 1997, no jornal *Estado de Minas*, sob o título “Um tremor na literatura: três décadas depois Luiz Vilela fala de ‘Tremor de terra’, o livro que revelou seu talento de contista”. Verifiquemos a história em seu nascedouro.

Em sua edição número 37, de 13 de maio de 1967, o *SLMG* trouxe matéria de página inteira sob o título “Luiz Vilela lança livro e ganha prêmio em Brasília” (*SLMG*, 1967).¹³ Além da notícia do lançamento e algumas informações sobre o autor, traz comentários de José Márcio Penido, Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo, Márcio Sampaio, Laís Corrêa de Araújo e Humberto Werneck a propósito do *Tremor*

¹³ O *Suplemento Literário do Minas Gerais* passou por várias fases, que incluiu ser nomeado somente por *Suplemento*, reiniciar a numeração e depois retomar a seqüência histórica. Nós o trataremos sempre pela sigla *SLMG*. O seu primeiro número circulou em set. 1966, tendo numeração normal até a edição de número 1178, de [out.] 1992. Em nov. 1994 saiu o número 1 de sua segunda fase, que teve periodicidade irregular e cujo último número, de n. 90, circulou em dez. 2002. Em mar. 2003 saiu, sob o número 1260, com editorial de “refundação”, edição que retoma, ao que parece com uma soma incorreta das duas fases, a numeração histórica. Todas as edições estão disponíveis em: < <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/> >, acesso em: 25 set. 2005, sítio no qual constatamos as informações expostas; a edição mais recente disponível é a de n. 1272, de set. 2004.

de terra. Falam que o contista analisa o homem “com um amor profundo e rude, num estilo refreado, sem exclamações, pleno de silêncios” (Penido), da sua capacidade em “transportar à literatura os fatos corriqueiros” (Henry), da “linguagem rigorosa” em um “clima de terrível tensão”, com personagens que transitam entre a solidão e o desejo (Sampaio), ou, na síntese de Werneck: “Luiz Vilela, maduro e sensível, analisa o homem em profundidade, denunciando-lhe, através da palavra magicamente direta, a tremenda solidão e a procura de comunicar-se.” (cf. *SLMG*, 1967, p. 7).

Essa é a mais remota recepção à obra de Vilela que localizamos. Ainda em 1967, saem um artigo de José Edson Gomes, “A ficção renovada”, no “Suplemento do Livro” do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, um de Maria Lúcia Tôrres Lepecki, “Prêmio Nacional de Ficção”, no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, um de Rodrigues Marques, “Palavras sob medida”, no “Suplemento do Livro” do *Jornal do Brasil*, e um de Laís Corrêa de Araújo, “De novo o ‘Tremor de terra’”, no *SLMG*.

Gomes fala em “grande domínio formal”; Lepecki afirma que “[t]odos os contos de *Tremor de terra* glosam o tema da comunicação”; Marques elenca contos que considera antológicos e anota que, no conto “Velório”, “o grotesco é explorado febrilmente, misturado a um humorismo trágico”. Já a resenha de Laís procura se aprofundar na análise dos contos, buscando uma perspectiva de verificar a adequação entre a forma e o conteúdo. Critica alguns contos que, segundo diz, vem alcançando maior repercussão: “O buraco”, “Imagem” e “O violino”. Entende que apresentam “situação medíocre de evocação descritiva trivial e com certa atmosfera romantizante”, e os considera “‘psicologismo’ abstrato” em linguagem de “dissolução palavrosa”. Por outro lado, elogia o conhecimento intuitivo que o contista apresenta das relações humanas e que é discursivizado “numa organização estética”, de “diálogo seco”, sem “convencionalismos novelescos”, em que a ironia e o sarcasmo do narrador constroem “uma estória a partir de cenas do cotidiano”. Destaca os contos nos quais as “vinculações conjugais” entre marido e mulher são trituradas pelo cotidiano, aque-

les em que “a religiosidade ostentosa e opaca em sua profunda verdade de alienação e hipocrisia social” é desvelada, e o conto “Confissão” – “linguagem dialogada, autônoma, e construtiva por si mesma” (Araújo, 1967).

A recepção ao *Tremor* prossegue em 1968. Darcy Damasceno, no *Correio da manhã* de 31 de março, afirma que Vilela “é já [...] escritor completo, com a marca vivencial, o poder de comunicação e o domínio instrumental que se lhe poderiam exigir.” Comenta que seus “[f]lagrantes da vida cotidiana” estão povoados pelos dramas da hipocrisia religiosa, da rotina doméstica, do enfado conjugal, da pungência da solidão, da indiferença entre as pessoas, que constroem contos com “lastro de humanidade e incontida comoção”. Aproxima-o de Dalton Trevisan pela nitidez do traço, por alguns temas, pela secura do discurso, mas o vê com mais amor às suas criaturas, “malgrado a sátira”. Do sentimento de busca por afeição em meio à aspereza do convívio humano, Damasceno vê nascer “uma pequena obra-prima”, referindo-se ao conto “O buraco”, em cujo simbolismo o ficcionista correu “o risco de ser tomado, num julgamento mais superficial, como reminiscência de Kafka”, mas que “Vilela mediu bem esse risco, e vencê-lo foi a melhor afirmação de sua autêntica vocação de escritor”.

No “Caderno de sábado”, do *Correio do povo*, de Porto Alegre, de 6 de julho de 1968, Carlos Jorge Appel destaca “uma constante básica” que como que une os contos de *Tremor de terra*: “Todas as histórias recebem um sopro de insatisfação, desde a linguagem descongestionada de costumeiras bugigangas literárias, até às tomadas de cenas de uma realidade que, para ser vivida, deve ser enfrentada com um olhar novo, desabusado, cheio de imaginação e confiança no seu destino.”¹⁴

Euclides Marques de Andrade, no *SLMG* de 10 de fevereiro de 1968, comenta que “a aparência entra pelos olhos de Vilela como um murro no peito, e, então,

¹⁴ Artigo republicado no *SLMG* n. 104, de 24 ago. 1968, p. 9.

ele se desconcerta e revida com violência”, em revida que é “um soluço seco, sem lágrimas, de um pudor imenso.” Essa realidade que o artista vê é recriada “com palavras vulgares, cruas, com a fala de todo dia. Por que consegue isto? Simplesmente porque não imita ninguém. [...] Sua linguagem é sua e de mais ninguém. [...] Ele sabe ouvir. Por isto é que ouve o ranger de dentes ou o gemer de cada um e os transfunde em suas histórias, que são vida recriada pela arte.”

José Renato Pimentel, em artigos consecutivos e complementares, publicados nos *SLMGs* de 29 de junho e 6 de julho de 1968, discute o domínio artesanal do diálogo por Luiz Vilela para, em seguida, determinar que há, no ficcionista, “a predominância de um tema: a incomunicabilidade. É este o esteio de sua construção literária. [...] um testemunho de sua [do autor] época”.

Maria Luiza Ramos (1969, p. 172-178)¹⁵ analisa detidamente o conto “Confissão”, e comenta: “temos a impressão de que Luiz Vilela se propôs escrever uma peça de teatro, esquecendo-se de registrar as indicações cênicas” (Ramos, 1969, p. 172), para explicitar: “Da primeira à última palavra, o discurso direto empresta à narrativa caráter dramático que elimina a pessoa do autor e, de certa forma, a própria narrativa – se considerada do ponto de vista tradicional, em que alguém tem algo a comunicar a um auditório.” A análise do diálogo mostra “que o silêncio é, pois, elemento significativo de fundamental importância”.

Ramos (1969, p. 173) vê que o motivo do conto está “na situação bíblica” da tentação, que se desdobra em duas: a confessada, que é rememorada, regressiva, e a vivenciada pelo padre confessor no presente da confissão enunciada, que é uma tentação que é construída progressivamente diante dos olhos do leitor. No final, do diálogo se depreende “a crise de comunicação entre os seres humanos, o desencontro de sentimentos e interesses, o absurdo, afinal.” (Ramos, 1969, p. 177). Esse homem em

¹⁵ Publicado inicialmente no *SLMG*, n. 72, de 13 jan. 1968, p. 4.

crise é o homem religioso, o que, a crermos em Andrade (*SLMG* de 10 de fevereiro de 1968), decorre do próprio autor – que fixa os seus dramas do cotidiano pelo diálogo, em linguagem coloquial. Sua temática, nos alerta Ramos (1969, p. 178), “se fundamenta no drama existencial, que culmina na metamorfose do homem nostálgico de suas origens”.

Edgard Pereira Reis (*SLMG* de 6 de dezembro de 1969) chama a atenção para a infância representada em *No bar*: “não é o tempo cor-de-rosa”, a infância, mas tempo de medo, de descobertas, de frustrações e de maldade. O escritor utiliza o imperfeito para fazer o passado projetar-se no presente, como uma interiorização pre-sentificada da memória, e utiliza a “técnica da palavra-puxa-palavra”, com parágrafos sem pontuação, seguindo “o ritmo interno da narrativa”. O vocabulário simples funde o diálogo direto com o indireto; o autor prefere períodos coordenados a subordinados, em estilo, segundo Reis, que propicia “dinamicidade maior ao fato, maior veracidade e colorido.”

Lauro Junkes [1968?],¹⁶ ao comentar o volume de contos *No bar*, no artigo “Luiz Vilela: adolescência e solidão”, comenta: “em muitos contos a proximidade entre o autor real, o autor textual, o narrador e o protagonista deve ser bastante estreita.” Sobre o aspecto formal, entende que “Vilela renova-se constantemente”, com o que “inovações e variações técnicas marcam todas as narrativas.”

Em 1970, os comentários sobre o *Tremor de terra* e a coletânea *No bar* ainda repercutiam, e Luiz Vilela lança mais um volume de contos, o *Tarde da noite*. Uma pequena reportagem, assinada por Sérgio Tross e Luís Gonzaga Vieira, sobre a sessão de autógrafos em Belo Horizonte que marcou a chegada do livro, editado pela Vertente, de São Paulo, saiu no *SLMG* de número 222, de 28 de novembro de 1970. A crítica foi encomiástica. Léo Gilson Ribeiro, em *O Estado de S. Paulo*, de 25 de

¹⁶ Recorte de jornal sem identificação bibliográfica, presumivelmente de 1968.

janeiro de 1971, abriu o título, garrafal: “Ler Vilela? Indispensável.” E traçou a linha dos grandes contistas brasileiros do século XX: “Guimarães, Clarice, Trevisan, Rubem Fonseca. Agora, outro senhor contista: Luiz Vilela.” Os demais resenhistas¹⁷ re-fazem elogios ao estilo sintético, ao coloquial perfeito e aos diálogos de absoluta verossimilhança com a fala cotidiana.

Em artigo de 21 de outubro de 1972 no *SLMG*, Duílio Gomes registra declaração de Antonio Candido (ao *Jornal da tarde*): “é bom a gente descobrir um talento como esse de Luiz Vilela. A sua força está no diálogo e, também, na absoluta pureza de sua linguagem”; reproduz opinião de Wilson Martins (em *o Estado de S. Paulo*): “Um dos grandes contistas brasileiros de todos os tempos”; repercute Hélio Pólvora (no *Jornal do Brasil*, reproduzido em Pólvora, 1971, p. 63): “Seus contos são exemplos do grande conto brasileiro e universal”.

Sem fazer referência à fortuna crítica que a coletânea obtivera no Brasil, a análise de Pavla Lidmilová (1984, p. 84), que traduziu Vilela para o tcheco, é como que uma síntese do conteúdo da recepção que *Tremor de terra* obtivera:

Revivem nela [a coletânea *Tremor de terra*] as cidades e a capital mineiras, na sua pacatez, comicidade, hipocrisia, banalidade, nas relações convencionais, pervertidas ou cruéis entre as pessoas. O autor apresenta situações, casos, lembranças, diálogo ocasional, tipos, observações, estados interiores, em várias tonalidades: prevalece, porém, a sensação de nojo, de tristeza, de solidão, embora haja também o aproveitamento do lado cômico ou de humor negro. Em geral, há muita sensibilidade e muita repulsa. De vez em quando, o acento colocado nos aspectos cruéis e repugnantes da vida representa uma posição de revolta do observador ou do narrador. Esta repulsa e revolta, até com algum exagero ou melodrama, rebenta nas palavras brutais e fortes, na gíria e na linguagem da rua, que fluem nos monólogos interiores, nas observações e pensamentos de frases longas, ou adquirem um ritmo vivo nos diálogos e narrativas. A diversidade de processos narrativos e a força da linguagem bem brasileira, nos serviços de um realismo crítico ou irônico, ampliado às vezes no sentido alegórico, são as qualidades do primeiro livro de Luiz Vilela, que é como se falasse em voz alta, em nome da

¹⁷ Desnecessário mencioná-los aqui. Uma lista da recepção a Luiz Vilela consta no Apêndice 2.

nova geração, esperando o “tremor de terra” que tudo abalasse. (Lidmilová, 1984, p. 84).

Ligada ao Instituto de Línguas Ibéricas da Academia de Ciências Tchecoslovaca, estudiosa da literatura brasileira e tradutora de *Grande sertão: veredas* para o tcheco, a professora Pavla Lidmilová publicou o seu estudo “O conto brasileiro: a crítica e o sonho” na revista *Ibero-Americana Pragensia* em 1975. Reproduzido no livro *Alguns temas da literatura brasileira*, sua análise avança até abarcar a coletânea *O fim de tudo*, publicada por Luiz Vilela em 1973. Ela se pergunta, com relação ao livro de estréia, “[o] que ficou, o que mudou?”, e responde:

Da variedade de experimentos estilísticos, o autor soube, com tempo e muita disciplina, escolher o melhor e o mais característico de seu modo de expressão: o seu estilo evoluiu até a maior sobriedade; ficou a vivacidade da linguagem coloquial, do português do Brasil de hoje, tanto no vocabulário, como na morfologia e sintaxe, valorizou-se o diálogo espontâneo e preciso. Tematicamente, Luiz Vilela permaneceu fiel ao ambiente do pequeno e médio burguês, abrangendo a problemática das relações entre as pessoas, das relações entre as pessoas e o meio, e das pessoas e o trabalho, numa ampla visão, desde o mundo das crianças até à velhice. As impressões, sentimentos, vivências, histórias, flagrantes e confrontações continuam no realismo crítico dos primeiros contos, tendentes à desilusão. (Lidmilová, 1984, p. 84-85).

Aos trinta anos, pois, com quatro coletâneas que somam cem contos, Vilela é distinguido como uma voz original e tem sua obra considerada entre as mais importantes da literatura brasileira. A publicação de *Lindas pernas*, em 1979, coletânea que sai ao mesmo tempo em que uma novela, *O choro no travesseiro*, e um romance, *O inferno é aqui mesmo*, reitera tal julgamento.

Na recepção ao *Lindas pernas*, Ubiratan Machado [1979?]¹⁸ volta à questão do diálogo, e pondera que em Vilela há um depuramento da oralidade transfigurada em literatura que faz com que cada personagem, seja o garotão, seja o ex-jogador de futebol, seja o fazendeiro, cada um se expresse exatamente ao seu modo e da forma

¹⁸ Recorte de jornal sem referência bibliográfica.

mais essencial, “mas cada um, o *seu* essencial” (grifo do autor). Machado avalia que Vilela “supera o perigo de cair no maneirismo, no mimetismo de si mesmo”, renovando-se, ampliando seu domínio da técnica do conto, depurando a linguagem e aguçando “a sua intuição para as grandes mazelas e as pequenas grandezas humanas, escondidas sob a indiferença da realidade de cada dia.” Por fim, considera que o contista chegou “àquele ponto em que o artista, testemunha do seu tempo, retrata também, de forma exemplar, o homem eterno, igual em todas as latitudes e épocas.”

O que falta, no conjunto das resenhas que receberam os contos de Vilela nos anos sessenta e setenta do século vinte, é o aprofundamento das impressões de leitura expostas pelos articulistas, impressões que, em sua maior parte, não relacionam a gramática do conto aos efeitos de sentido que emanam da escritura. Ainda assim, é possível delinear, por dedução, um conceito de literariedade a partir do exercício dessa crítica jornalística, e é esse, especificamente, o nosso objetivo ao analisar, a seguir, a recepção ao romance *Entre amigos*.

1.3.2 DA RECEPÇÃO À LITERARIEDADE, NA FORTUNA DO ROMANCE *ENTRE AMIGOS*, DE LUIZ VILELA¹⁹

Qual o horizonte de expectativa da crítica literária dos anos 80, no Brasil? Como se dava a recepção jornalística e acadêmica a obras da literatura brasileira?

Para responder a estas indagações, analisamos a fortuna crítica do romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela. Consultamos publicações jornalísticas, livros e produções acadêmicas. Para analisar os textos da fortuna crítica, criamos categorias que hierarquizam as publicações conforme dois critérios: (1º) a extensão, a dimensão ou o tamanho da informação e (2º) a originalidade e a profundidade da análise. Delineamos, desta forma, uma súmula das exigências da crítica jornalística e universitária com relação aos romancistas brasileiros da época.

Para responder às questões propostas escolhemos o *EA*, lançado em 1983, por ser a obra que se situa, mais aproximadamente entre todas as do escritor, a meio caminho entre a estréia de Vilela, em 1967, com o *Tremor de terra*, e a coletânea *A cabeça*, de 2002, marco do segundo momento de sua contística, e também devido o romance explicitar, de forma metalingüística, a tortuosa relação entre a crítica e o criador.

No *Entre amigos* (1983, p. 65) há crueldade explícita de um personagem, um escritor, ao se referir aos críticos literários: “– Como que é o nome do veneno? – perguntou Ezequiel. – Eu vou usar para alguns críticos. Quantas horas será que eles ficarão cagando de dor antes de morrer?” Ezequiel é um iconoclasta de opiniões de-

¹⁹ As considerações aqui desenvolvidas foram inicialmente esboçadas na monografia *O gênio e o urubu* (Rauer, 2001), que, por não estar disponível por nenhum meio, e em especial por comentar cada item da recepção, inserimos como apêndice da presente tese; nesse trabalho, além de apresentamos a fortuna crítica do *EA*, esboçamos um modelo taxionômico para classificar a recepção a um autor brasileiro contemporâneo. Desenvolvemos, em outro momento, uma classificação mais ampla e abrangente, com maior número de categorias; essa classificação também está em apêndice.

vastadoras. Um de seus alvos é a vida acadêmica. No entanto, mantém proximidade com a academia.

Interessado em mergulhar nas “lácteas tetas” de Leila, a jovem e sensual professora do Curso de Letras da pequena cidade que ele visita, anuncia: “– Eu poderia conseguir um lugar pra você na Federal” (*EA*, p. 105). Entusiasmada, “os olhos muito abertos” de espanto e alegria, Leila mal acredita na possibilidade, e pergunta como poderia ser. A resposta: “– O atual diretor do Departamento de Letras foi meu professor e é muito meu amigo: eu poderia falar com ele” (*EA*, p. 105).

Pode ser que Ezequiel esteja blefando com Leila para usufruir um programa a dois após a rodada de cervejas; pode ser que esteja fazendo uma brincadeira que lhe parece sem maiores conseqüências; pode ser que não pretenda falar com o diretor do Departamento de Letras ou que saiba das dificuldades práticas para colocar Leila na “Federal”, no Rio de Janeiro – mas parece evidente que Ezequiel mantém vínculos na Universidade.

Essa pequena amostra do romance já evidencia a matéria de que ele é feito: seus personagens são homens e mulheres que chafurdam na carniça do nosso tempo, que se afogam nas misérias de nosso país, que submergem em seus pequeninos dramas individuais. É uma narrativa cruel, retalhada no cerne das angústias contemporâneas, e que mescla, paradoxalmente, prazer e desesperança, amor e niilismo, silêncio e ódio. Tal como se refere à crítica, tal como, em parte, a crítica, em especial a jornalística, o recepciona.

O jornalismo, aliás, é longamente abordado no *EA* (p. 8-19). A sociedade que rodeia os personagens é apresentada ao visitante Ezequiel tendo por pretexto falar das atividades e da linha editorial dos dois jornais da cidade. As propostas, as ações e os resultados efetivos dos jornais são criticados sem piedade. A falta de ética e de escrúpulos dos proprietários, a ausência de uma visão social crítica, o adaptar-se às conveniências dos poderosos do momento e de leitores despreparados e pouco exi-

gentes – tudo passa pelo triturador irônico, cínico, “iluminista” dos personagens Marcos e Ezequiel. O inventário é demolidor. E a crítica, como recebeu o *Entre amigos*? A recepção jornalística e acadêmica ao romance reflete a tensão que está na obra?

Terceiro romance e décimo título individual de Luiz Vilela, *EA* foi lançado dezesseis anos depois que o autor venceu, de forma espetacular, a diversos “monstros sagrados” da literatura brasileira que concorriam ao Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília. Era 1967, o escritor tinha 24 anos e o seu *Tremor de terra* surgiu como uma revelação atordoante. Quando publica o *Entre amigos*, Vilela está com os seus livros no catálogo das grandes editoras do País, tem narrativas traduzidas para diversas línguas e já entrara para o rol dos grandes da literatura brasileira em todos os tempos, segundo declarações de estudiosos como Wilson Martins, Fausto Cunha, Gilberto Mansur, Fábio Lucas, Augusto Massi, Nelson Werneck Sodré, John Parker e Pavla Lidmilová.

A recepção ao *EA*, medida pelo volume de menções na imprensa, parece demonstrar este reconhecimento. O livro chegou às livrarias no início de abril de 1983 e imediatamente se transformou no mais vendido em Belo Horizonte. Em sete meses, notas, resenhas e artigos sobre o livro saíram em jornais e revistas de onze Estados, num total de setenta e seis publicações. Até 2004, constatamos noventa publicações, em doze Estados e vinte e oito cidades, sendo três do exterior. O *release* de divulgação, preparado pela Editora Ática, foi publicado, com o copidesque do jornal, em dezesseis diferentes publicações. O noticiário, de pequenos registros a densos artigos, abrangeu cidades dos estados de Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Paraíba, Piauí, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Por pelo menos três meses, *EA* permaneceu na lista dos mais vendidos em Belo Horizonte. Além da recepção, que parece numericamente expressiva, importa observar os autores das resenhas e artigos sobre o *EA*. Entre outros: Alciene Ribeiro Leite, Augusto Massi, Caio Fernando de Abreu, Carlos Menezes, Denise Santana,

Edilberto Coutinho, Fábio Lucas, John Parker, Laís Correia de Araújo, Lauro Junkes, Luiz Carlos Junqueira Maciel, Malcolm Silverman, Regina Zilberman, Salim Miguel e Temístocles Linhares. Com uma ou outra ressalva, ora estilística, ora ideológica, ao autor ou ao livro, as análises ressaltam a qualidade do texto, o domínio do diálogo, a força narrativa, a coragem e ousadia do autor. Eis um exemplo (Zilberman, 1983):

Vilela ocupa um indubitável lugar de destaque na literatura brasileira [...] Esta novela [sic] se caracteriza por apresentar elementos originais, a começar pela escolha da situação narrativa [...] / Trata-se de uma técnica narrativa antes de tudo dramática [...] / uma técnica realista levada a seu limite. [...] / o narrador interfere mais do que devia, sendo levado a opinar sobre as personagens e a revelar dados íntimos sobre elas, o que, se anima a história, contradiz o projeto narrativo escolhido e atenua a opção renovadora que estava na origem da obra. / [...] *Entre amigos* tem o mérito inegável de buscar novas possibilidades narrativas por parte de um escritor de talento. Com isto, Vilela renuncia ao que sabe fazer muito bem, embora sem ainda substituí-lo por algo de qualidade equivalente. O fato não desmerece o escritor, pelo contrário; pois é também mister do artista arriscar-se a cada nova criação literária. (Zilberman, 1983).

Na resenha identifica-se ressalva estilística (“o narrador interfere mais do que devia”) ao lado do reconhecimento das qualidades do autor (“escritor de talento”); classificado como “romance” na página de rosto, o livro é nomeado como “novela” sem se discutir a questão de gênero literário; encontra-se elogio (“indubitável lugar de destaque”) e restrição (“sem ainda substituí-lo por algo de qualidade equivalente”). Ora, nos termos expostos, o realismo dramático do discurso direto – o romance sendo somente diálogo – a impossibilita a afirmação de Zilberman de que o narrador interfere e opina.

Assim é, em síntese, a relação de Luiz Vilela com a crítica, tal como esta relação surge no *EA* e na fortuna crítica do livro: um pêndulo que oscila entre reconhecimento e distanciamento, entre elogios e ressalvas, entre análise certa e desaten-

ção a detalhes cruciais; aliás, como se dá entre Ezequiel e Marcos e a academia, o jornalismo e “alguns críticos”: um relacionamento que vai do amor-à-distância ao ódio visceral.

Não fazemos análise com os pressupostos da estética da recepção: procedemos unicamente ao levantamento empírico da fortuna crítica do *Entre amigos*; guiamos, dois objetivos: (1º) mapear os temas e procedimentos que a crítica aponta em Luiz Vilela; (2º) definir um conceito de literariedade a partir do exercício da crítica que recebeu Luiz Vilela. Da estética da recepção, utilizamos tão só o conceito de “horizonte de expectativa”, que é “a soma de comportamentos, conhecimentos e idéias pré-concebidas com que se depara uma obra no momento de sua aparição e segundo a qual ela é medida” (Rothe, 1980, p. 10).²⁰ A distância entre a expectativa do leitor e o que o leitor apreende com o texto literário pode levar a uma “mudança de horizonte” (Rothe, 1980, p. 10) do leitor. Diz ainda Rothe que é essa “distância estética” (Rothe, 1980, p. 15), entre texto e leitor, que faz da arte literária um veículo revolucionário. Tal caráter modifica a realidade, explica Rothe, provoca a emancipação do leitor e é a medida do valor qualitativo da obra literária (Rothe, 1980, p. 10-11).

Ao nos voltarmos, no entanto, para a fortuna crítica do *EA*, e diante dos 90 itens que a compõem, verificamos ser necessário hierarquizar os textos, distinguindo notas de ensaios, artigos de resenhas, entrevistas de reportagens. Criar, portanto, categorias que apreendam a abrangência e especificidade de cada texto da fortuna crítica e hierarquize as publicações é um imperativo, apesar das eventuais deficiências ou ambigüidades que tal estratégia possa apresentar. Ao compulsar o *corpus*, percebemos que podíamos separá-lo em doze categorias: artigo, chamada, dissertação, enquête, ensaio, entrevista, lista, nota, registro, *release*, reportagem, e resenha.²¹

²⁰ Cf. Jauss, 2002, p. 73 e Stierle, 2002, p. 122-131.

²¹ A conceituação de cada categoria desse modelo taxionômico está no v. 2, nos apêndices 1 e 3 (este, a monografia *O gênio e o urubu*).

Essas categorias que determinamos para qualificar a fortuna ao romance de Vilela mostraram-se adequadas e suficientes, uma vez que, em nenhum instante, diante de um impresso, pareceu-nos necessária uma ressalva metodológica ou arbítrio para encaixar a publicação em alguma categoria. Tal fato, evidentemente, não exime o quadro de categorias – ainda mais por idealizarmos conciliar tamanho textual a profundidade analítica – de mostrar-se inadequado diante de outras situações, outras obras, outros momentos, outras circunstâncias receptivas ou outros critérios de exame.

Dirimido esse ponto, cabe considerar a expressividade da recepção do *EA*, comparando-a à recepção da obra de outros ficcionistas contemporâneos. Na impossibilidade de tal paralelo, uma vez que desconhecemos pesquisa com a recepção a demais autores com critérios como os aqui utilizados, devemos tentar algumas conclusões tão só com o nosso levantamento.

Catalogamos noventa itens na fortuna do *EA*, conforme mostra a tabela no Apêndice. Independente de comparações com outros autores, parece, quantitativamente, um número expressivo em um panorama cultural como é o brasileiro. Mais satisfatório, ainda, ao se fazer uma triagem qualitativa: o romance mereceu dezoito artigos e treze resenhas, ou seja, trinta e uma publicações de médio fôlego. Teve ainda menções em duas dissertações e dois ensaios – na verdade, uma dissertação depois transformada em livro e um ensaio, publicado em inglês, cuja tradução, embora realizada sob os auspícios da Editora Ática, ainda não encontrou publicação no Brasil. Trata-se de ensaio relevante, que aborda unicamente o *EA*. As publicações menos expressivas (notas, registros e assemelhados) somam cinquenta e quatro, enquanto trinta e quatro das publicações são mais extensas e mais aprofundadas. (A soma de noventa registros inclui a enquête e o ensaio, traduzido, mas não publicado). Excluindo os ensaios, artigos e resenhas que eventualmente foram publicados duas vezes, temos vinte e oito publicações de grande consistência e profundidade na análise, o

que, no Brasil das três últimas décadas do século XX, parece ser, em se tratando de textos mais densos e reflexivos, uma boa recepção.²²

Qual era o horizonte de expectativa da crítica que recebeu o *Entre amigos*? Eis as características que deduzimos: coragem temática, lingüística e estilística; originalidade formal; literatização, definida pelo discurso apresentar qualidade da linguagem literária com atributos como criatividade, clareza, elegância, simplicidade, correção e concisão; contemporaneidade cronotópica; universalidade; capacidade de ser instigante e provocar debate e reflexão; liberdade e independência diante de modismos, partidos e grupos; capacidade de utilizar-se dos estudos teóricos, estéticos e literários, rompendo seus limites com novas soluções expressivas; preocupação social; utilizar procedimentos metalingüísticos e intertextuais; ousadia; simbolismo, com a criação de referências internas que elaborem metonímias; experimentação sem hermetismos. Desse apanhado, podemos, a nosso ver, extrair três ramificações: uma pessoal, do autor; outra literária, da escrita; e uma social, da intervenção do autor, por meio do que escreve, no mundo que o circunda; do autor se exige liberdade; do que ele escreve, se exige, em termos formais, literatização; do conteúdo deste texto, se espera coragem; como substrato dessas qualidades, exige-se sensibilidade, criatividade e conhecimento.

A esse conjunto de características, aplicado a um texto ficcional, chamamos literariedade – conceito cujo conteúdo é mutável no tempo e no espaço. Para o nosso estudo, destrinchamos as linhas principais da literariedade, sob a ótica de Luiz Vilela, analisando entrevistas e depoimentos do ficcionista. No que se refere à crítica no último quarto do século XX, nos voltamos para a recepção ao romance *Entre amigos*.

²² A tese de Majadas (2004) se concentra, ao lado de romances de outros autores, no romance *Graça*, e, embora também trate de outras narrativas de Vilela, não aborda o *Entre amigos* e não pode, portanto, ser acrescida à fortuna do *EA*. Por não terem chegado ao seu término até o momento, outras pesquisas em andamento sobre a obra de Vilela (na UFMS, no Paraná, em Minas Gerais, na Paraíba, no Rio Grande do Sul e na Unicamp), não podem aqui ser consideradas.

Portanto, entendemos literariedade, no escopo deste trabalho, como as características formais, técnicas, estilísticas, discursivas, narrativas, lingüísticas (nestas se concentram os aspectos que determinam a literatização) que fazem com que um texto de ficção narrativa seja considerado como literário e possa integrar, pela função institucional reiteradora ou pelo impacto transformador no sistema, o cânone proposto pela historiografia acadêmica.

Desentranhamos, pois, o horizonte de expectativa da crítica brasileira em meados dos anos 80, tal como foi possível discernir na fortuna crítica que recebeu o *Entre amigos*. Ressalve-se, evidentemente, que é a crítica que quis se pronunciar sobre o romance, e sempre o analista corre o risco de ser condicionado pelo objeto que analisa. Por outro lado, considerar que são exigências perenes da crítica é desconsiderar todo e qualquer relativismo cultural, tanto no tempo quanto no espaço, e mesmo o caráter subjetivo da arte e de sua interpretação. Entretanto, parece-nos possível avaliar toda a obra de Vilela sob tal enfoque de literariedade, desde que também consideremos os critérios do próprio autor no tocante ao que se propôs realizar como ficcionista.

1.3.3 A RECEPÇÃO AOS CONTOS DE *A CABEÇA*

Nosso objetivo neste item é verificar como se deu a recepção à coletânea *A cabeça* diante dos vinte e três anos em que Vilela ficou sem publicar um volume de contos inéditos,²³ e, em especial, mapear os aspectos em que os articulistas confrontam os contos do novo livro com os contos anteriores do ficcionista. A leitura da crítica tem seu primeiro marco já no comentário da orelha do livro, assinado pelo doutor em literatura brasileira contemporânea Augusto Massi, da USP, que em diversas ocasiões anteriores demonstrara o seu apreço pela obra de Vilela. Ele inicia o artigo anunciando que “*A cabeça* reconduz Luiz Vilela à cena literária contemporânea”, para, logo em seguida, enfatizar: “Este novo livro do escritor mineiro é uma mescla de cristalização e risco.” (Massi, 2002).

Credita a cristalização à consciência artística do autor, cuja “prosa límpida e direta” converte “a agitação da matéria moderna em prosa simples”, “complexa tarefa” que se dá por meio de “uma dicção inconfundível”, estribada em “domínio notável da técnica do diálogo”, transformada, de “modo de escrever”, em “uma forma de pensar” na qual é estratégica a “escuta apurada do silêncio” (Massi, 2002). A cristalização do estilo do ficcionista está, pois, na “prosa límpida”, de “musicalidade coloquial”, em que o “burburinho, murmúrio em surdina, típico das negociações veladas”, é construído por meio de “clichês impressos na superfície da conversa”, da “prosa reificada” e do “coloquialismo calcificado” (Massi, 2002).

Temos, portanto, que “[o] horizonte ficcional foi reduzido” a um mínimo, e esse mínimo é encenado pelo confronto “de várias vozes que se chocam, se misturam

²³ Sobre o lançamento e as primeiras repercussões, ver Rauer, “Contos de Luiz Vilela mostram a força da História”, in: < <http://rauer.rauer.sites.uol.com.br/estudos.html> >, acesso em 25 jul. 2004.

e se dissolvem na correnteza da conversa”, manifestações que utilizam o vocabulário simples, de pessoas comuns, em situações prosaicas, rotineiras, no mesmo passo em que o “lirismo desencantado” de livros anteriores (Massi, 2002, cita *O fim de tudo*, de contos, e o romance *O inferno é aqui mesmo*) é agora substituído “por uma dicção quase convencional”.

O idioleto de Vilela (relembremos que a expressão foi cunhada por Fábio Lucas, 1989b), incessantemente retomado pelo ficcionista, configuraria, pois, uma estereotipia, um maneirismo, uma coisificação de estilo; caso o se repetir, que é marca identitária, signifique o abastardamento da criatividade, da expressividade e da própria literariedade – e o articulista avisa que a cristalização embutia “risco” –, o escritor apresenta uma obra menor. Mas se esse “risco” se coloca em contraponto para impulsionar a busca de alternativas para os “clichês” e lugares-comuns, o estilo se torna rico, e o autor é o mesmo sendo sempre diverso. Portanto, a arte de escrever está em encontrar, literariamente, alternativas estéticas, éticas e narrativas para superar o risco de coisificar o texto, reflexo do pensamento que fossilizou.

Uma saída utilizada por Vilela, segundo Massi (2002), é presentificar o narrado junto ao narratário; uma outra, é projetar “a truculência esclarecida da classe média brasileira” em um “tom de divertimento, escárnio e ironia” captadas “no detalhe cínico e na corrupção miúda que varre qualquer vestígio de inocência”.

A reificação narrativa se dá, no dizer de Massi (2002), pela outorga da voz aos personagens, o que torna natural a escatologia, o humor negro e tabus “inicialmente vistos com indignação”; desse modo, insere-se, “sutilmente flexibilizada”, a dicção autoral que instaura o riso literário, certa ironia marcada pelo fato de que, explicita Massi (2002), “para Luiz Vilela a vida não prossegue normalmente”, desdobrando-se – é o que inferimos – da imanência ficcional para a transcendência da sociedade, por meio da ficção que recria o referente que inspira a narrativa inventada.

O professor Miguel Sanches Neto, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná, também enfatiza a “literatura dialogada” de Vilela, “cabendo ao narrador um papel mínimo, pois ele promove o contato direto entre personagens e leitor.” (Sanches Neto, 2002). Em suma, todos os contos de *A cabeça* “guardam em comum a ausência de um discurso explicativo”, uma vez que “Vilela pensa o texto não como resumo de uma história interpretada pelo narrador, mas como um momento epifânico de atrito”, e a tensão desses momentos “podem descambar tanto para o humor quanto para a ironia ou para a angústia” (Sanches Neto, 2002).

“Depuração parece ser a melhor definição do processo que vai de *Tremor de terra*, de 1967, até *A cabeça*”, afirma João Paulo (2002), que explica:

Em primeiro lugar, pelo fato de, desde os primeiros livros, se encontrar um escritor maduro, dono de seus instrumentos expressivos e de uma visão de mundo cética. E, ainda, pela maneira como, tanto no conto como na novela e romance, se perceber o equilíbrio entre um momento de concisão extrema – poética – e uma ampliação pelo diálogo – de qualidade dramatúrgica. Por isso, os contos de *A cabeça* impressionam tanto, eles levam estas características ao extremo, à busca da perfeição na escolha das palavras, no ritmo criado pelos climas, na forma de deixar entrever um olhar sobre o sentido do mundo. (Paulo, 2002).

Temos aqui, pois, um “escritor maduro” em seu primeiro momento que, no segundo momento, torna-se um autor no “extremo” da “busca da perfeição”.

O escritor Francisco de Moraes Mendes (2002) comenta que “Vilela está de volta, com a mesma fluência e limpidez que caracterizam seus escritos.” Carlos Graieb (2002) trata do diálogo em Vilela, fazendo a ressalva de que o assunto “deve causar bocejos” no escritor, por ser abordado “talvez desde sua estréia, com o livro *Tremor de terra* (1967)”. O historiador Almir de Freitas (2002) relaciona os contos dos dois momentos pela classe social dos personagens:

os personagens revelam suas características por meio do que dizem claramente, ou melhor, da forma como dizem. É quando o universo da classe média, típica da obra de Luiz Vilela, vem à tona, apresentando um mundo no final das contas de gente simples, mas nem por isso estereotipado ou vazio. (Freitas, 2002).

“Foi uma longa espera”, anota Sérgio Rodrigues (2002), ao comentar que “[e]ntre seu livro de contos anterior, *Lindas pernas*, e este *A cabeça*, Luiz Vilela envelheceu 23 de seus 59 anos”, e que Vilela “[d]esde sua estréia com *Tremor de terra*, em 1967”, atrelara “seu nome tão firmemente à ficção curta”, fora “tão (mal) imitado e (bem) assimilado, que sua ausência do campo de batalha não tinha como passar despercebida.”

Do tempo decorrido entre as obras, o que resulta?

“[N]em tudo é reiteração de estilo em *A cabeça*”, pondera Sérgio Rodrigues (2002): o “fascínio por ninfetas”, que antes se manifestava em “um conto [‘Françoise’, de *TN*] delicado e ‘quase romântico’”, agora “chega à crueza do nu frontal [‘Suzy’]”, e o pastelão em torno da morte, de “Velório” (*TT*), transformou-se, no conto “*A cabeça*”, “num humor negro de gelar a medula”.

Mas essas gradações na retomada de temas têm, na visão de Sérgio Rodrigues (2002, grifos do autor), uma contrapartida formal, discursivo-narrativa:

Aqui [em *A cabeça*] não há *flashbacks* nem aquela montagem explicitamente cinematográfica que anda na última moda. Fluxo de consciência, frases sem ponto, multiplicidade de narradores, experimentalismo, aliterações? Como diria Vilela: “Tá maluco, só?” A estratégia é mais astuta do que parece à primeira vista. Não chega a ser uma surpresa que, em vez de desbotar, esse credo conservador – conservador, sim, embora conteúdo e intenção sejam progressistas – soe mais oportuno ainda duas décadas depois. (Rodrigues, 2002).

Consideremos alguns aspectos do arrazoado.

Na verdade, em uns poucos contos de Vilela dos anos 60 e 70 encontramos “experimentalismos” – tomando a palavra na acepção restrita com que certos “vanguardistas” a vêem – tais como fluxo de consciência, frases sem ponto, multiplicidade de narradores, cortes cinematográficos. Já nos contos do segundo momento, ressaltada a hipótese de que o ficcionista volte a essas técnicas em contos que vier a publicar, não temos a utilização dessas estratégias discursivo-narrativas. Mas, quase um século após Proust, Kafka e Joyce – escritores que Vilela nomeou (em Moraes e Barros, 1967, cf. Zamboni, [n.p.]) “a Santíssima Trindade da literatura moderna”, – não se pode falar que usar tais procedimentos configure experimentalismo e nem que seja de um “credo conservador” optar por, conforme as palavras de Sérgio Rodrigues (2002), “um choque de despojamento que restaure a força da história”.

Whisner Fraga, que é conterrâneo de Vilela e também é contista premiado,²⁴ faz, aliás, observação similar à de Sérgio Rodrigues: “Os contos de *A cabeça*”, comenta Fraga (2002b), “não trazem muitas inovações, os leitores encontrarão o veterano e experiente autor de *Tremor de terra*, velho de guerra, preciso e irônico, que se destacou na literatura brasileira como um dos maiores contistas já surgidos na segunda metade do século passado.”

Tanto Fraga quanto Rodrigues, em seus comentários, optam – com certeza pela exigüidade do espaço que os veículos concedem às resenhas literárias – por não considerar que os procedimentos, as técnicas, as estratégias narrativas e as opções discursivas compõem um aparato que foi moldado ao longo da história da literatura e da evolução da língua, e que o escritor de nossos dias tem tal aparato à sua disposição, para ser utilizado livremente e com criatividade, escolhendo as soluções que sejam as mais adequadas para a sua narrativa, de conformidade com os efeitos de senti-

²⁴ Cf. a primeira orelha de *Coreografia dos danados*, Fraga (2002a).

do que pretenda obter. E ainda, que o experimentalismo pode se verificar em outros níveis da escrita.

A pesquisadora Cláudia Chalita Azevedo (2003, p. 463) entende que, em Vilela, “[a] matéria do escritor são as questões contemporâneas”. O ficcionista, diz, “realiza uma salutar preocupação na escritura: recusa deter o jogo dos códigos”, com o que “nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve”, pois deixa a indagação “quem está falando?” sem resposta. Vilela consegue esse efeito de sentido, segundo Azevedo (2003, p. 464), por ser um escritor que “tem a ironia na alma”.

Já o jornalista e escritor José Castello (2002) vê a coletânea *A cabeça* como uma “ironia pós-moderna de Vilela”, dizendo que o ficcionista “é um escritor preocupado com a fluidez do que escreve, com sua densidade oral, inquietação que ele radicaliza nos dez contos” do livro. No entanto, Castello conclui que “embora seja de fato um livro competente, *A cabeça* não é o melhor de Luiz Vilela.”

Tal julgamento parece não ser o mesmo de um júri formado por vinte personalidades, entre professores universitários e críticos literários de praticamente todos os estados brasileiros das regiões Sul e Sudeste, além de Brasília, que escolheram *A cabeça* como um dos “clássicos contemporâneos” da literatura brasileira (cf. *Estado de Minas*, 2005).

Nas considerações a cada uma das obras indicadas nessa enquête, a coletânea de Vilela é apresentada por João Paulo, jornalista do *Estado de Minas*, como demonstrando certa incomunicabilidade que se expressa pela conversação, certo silêncio que revela a fragilidade da condição humana, e ainda pelo “uso virtuosístico do diálogo”, marca do autor “desde a estréia em 1967, com *Tremor de terra*” (Paulo, 2005).

Por seu lado, para a professora Letícia Malard (2002), em *A cabeça* Vilela “recria, com a vivacidade inerente a esse escritor, o vazio interior e sua conseqüente incomunicabilidade.”

Já Wilson Martins (2002) chama a atenção para o fato de que “[a] ironia é outro elemento estrutural na arte narrativa de Luiz Vilela”. Entendemos que, aqui, o crítico literário e professor, responsável pela apresentação da antologia *Os melhores contos de Luiz Vilela*, lançado em 1988, refere-se a uma invariante na ficção do escritor mineiro.

Antes de expormos o quadro referencial teórico deste trabalho, apresentamos o que é a literariedade para Luiz Vilela, a partir de depoimentos e entrevistas por ele concedidos, no intuito de verificar se as proposições que moveram o escritor mantêm sintonia com a apreensão da obra pela crítica.

1.4 A LITERARIEDADE, SEGUNDO LUIZ VILELA: FOGO SAGRADO FEITO DE CORAÇÃO E TRIPAS

Retomemos a questão: qual era o horizonte de expectativa da crítica que recebeu o *Entre amigos* e as coletâneas de contos de Luiz Vilela? Temos, na análise da recepção, um conjunto de características operacionais para compreendermos o que é a literariedade nas obras que surgiram no último quarto do século XX no Brasil. Uma narrativa ficcional contemporânea deve, segundo o que depreendemos (ver item 1.3.2), conter os seguintes atributos: conhecimento da sociedade e das tradições literárias, e rompendo com tais tradições; para tanto, deve aliar coragem e liberdade, clareza de linguagem e originalidade experimentalista, concisão e criatividade, preocupação social com o contemporâneo e universalidade. Em síntese, profundo conhecimento da vida e da teoria para radicalmente questioná-las, utilizando linguagem criativa, porém de claro entendimento.

Em termos esquemáticos e sem hierarquia possível, são estas, pois, as principais características que, como pares ao mesmo tempo opositivos e complementares, determinam a literariedade de um texto ficcional, tal como deduzida a partir da recepção ao romance *EA* e aos contos de Luiz Vilela, logo após suas publicações:

1. conhecimento das tradições literárias;
2. rompimento com as tradições literárias;

3. conhecimento da própria aldeia;
4. conhecimento que extrapole e que revolucione sua aldeia;
5. coragem;
6. liberdade;
7. clareza de linguagem;
8. originalidade experimentalista;
9. concisão;
10. criatividade;
11. preocupação social com o contemporâneo;
12. universalidade.

Na prática, os pares contrastantes podem ser expressos em uma única oposição – conhecimento e coragem: conhecimento da literatura, da escrita, da vida, da própria aldeia e do mundo; coragem para ousar literariamente, para criar através da escrita, para libertar a vida, para revolucionar a própria aldeia, para ousar diante do mundo. Em outras palavras, conhecimento para ter a coragem de avançar no conhecimento do próprio homem e do mundo que o homem constrói no tempo que lhe é dado sobre a terra.

Esse par que é simultaneamente de oposição e de complementaridade conjuga os mesmos critérios que orientaram Luiz Vilela na escritura de seus contos? Para responder a essa questão, compulsamos entrevistas, declarações e depoimentos do escritor, elaborando um extrato da poética do ficcionista a partir da dinâmica que flui do par conhecimento-coragem.²⁵

No pólo do conhecimento, encontramos, entre as declarações de Vilela, um verdadeiro roteiro de iniciação à literatura:

²⁵ O extrato, que elaboramos a partir dos textos reunidos em Zamboni, [n.p.], está no Anexo 2 (v. 2).

Aos 12 anos, li quase todo o *Tarzan*, de Edgard Rice Burroughs; alguns livros de Kipling; outros de P. C. Wren (fora montanhas de histórias em quadrinhos). Aos 13 anos, Conan Doyle, Sax Rohmer, Júlio Verne, Robert Louis Stevenson, Dickens, Malba Tahan, Ruy Barbosa, Castro Alves, Plutarco, a Bíblia, a *Imitação de Cristo*. Aos 14, li Gogol, Tolstoi, Tchekhov, Montaigne, Voltaire, Balzac, Dumas, Anatole France, Oscar Wilde, Shaw, Bernanos, Mauriac, Gide, Thomas Mann, Liam O'Flaherty. Aos 15 e 16, Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Marx, Unamuno, Sartre, quase toda a literatura ocidental moderna e, praticamente, toda a literatura brasileira moderna, e antiga, sem falar na portuguesa. São centenas de autores e livros. Quais as influências? Sinceramente, não sei. Há, porém, alguns escritores que li na adolescência e que eu sempre volto a ler. É possível que estejam neles as principais influências. São Machado, Drummond, Graciliano, Pessoa, Tchekhov, Kafka, Joyce, Hemingway, Camus e Beckett. (*Anexo*, 1971, in Zamboni, [n.p.]).

Vilela diz ainda que “a realidade cotidiana brasileira é a matéria-prima de minha ficção” (Vilela, 1981, entrevista para a Editora Ática, in Zamboni, [n.p.]), e que o escritor precisa “estar atento a tudo, ter olhos e ouvidos para tudo. Aliás, o escritor é exatamente isso: alguém que não perde nada, alguém que tudo observa, tudo registra e tudo guarda em sua memória.” (Ricciardi, 1994, in Zamboni, [n.p.]).

Recentemente, em longa entrevista ao jornal literário *Rascunho*, de Curitiba, questionado sobre a avaliação que fazia do seu *Tremor de terra*, à época em que o lançou, foi enfático: “Eu lera muito, lera tudo o que mais importava ler, na literatura brasileira e na estrangeira, e sabia perfeitamente o que era boa literatura e o que não era.” (Santos, 2002).

Ao que parece, Vilela não teme o cabotinismo e não se escuda atrás de falsa modéstia. Já no pólo da coragem, exprimir-se com tal contundência normalmente não é possível, por se tratar de um dado subjetivo, transversal e, em nosso caso, sempre adjetivado. Quando surgiu na literatura brasileira, em 1967, Vilela assim se manifestou: “Escrever é um modo de participar na formação da consciência e da história de um povo.” (*Sol*, 1967). A par desse dado de inserção social e histórica, aliava o do-

mínio do artesanato literário: “A linguagem é fundamental, mas linguagem somente não faz um conto. Há outras coisas, e é nelas também que o conto pode ser renovado...” (Barros, 1967, in Zamboni, [n.p.]). Muitos anos depois, explicita: “Todos os meus livros, do primeiro ao último, contém experimentos, e não apenas de linguagem, mas também de estrutura, de ritmo, e tudo o mais que constitui uma obra.” (Pádua e Silva, 1983).

Outra face da coragem se refere à função da literatura e à postura do escritor diante da vida e da literatura. Sobre isso, eis o que Vilela afirma: “Não suporto a literatura para fazer a digestão ou para ler antes de dormir.” (Cortinez, 1969, inédita, in Zamboni, [n.p.]). Para o ficcionista, “[a] boa literatura é sempre perturbadora [...] é essencialmente crítica. Sem ser panfletária, está sempre vigilante, sempre escavando. Há no escritor algo de abutre, de advogado do diabo, de pária, de cigano.” (*Jornal do Brasil*, 1972, in Zamboni, [n.p.]).

Indagado se na sua eleição dos temas e personagens haveria alguma denúncia da vida brasileira, Vilela responde: “Creio que sim, e não apenas nos meus contos, mas em toda a minha ficção. Sem esta denúncia, o autor corre o risco de fazer beletrismo, e beletrismo é uma coisa abominável.” (Steen, 1982). Considera que a sua “sempre foi uma literatura essencialmente crítica. O que não quer dizer que ela seja uma literatura panfletária. [...] Os escritores medíocres copiam a realidade. Os grandes partem dela e, com a imaginação, criam uma nova realidade.” (Ribeiro, 1989).

Preza a sua liberdade como pessoa, como cidadão e como artista: “Tenho horror à política e aos políticos. Nunca pertenci a nenhum partido, nunca fiz campanha para nenhum candidato, e sou contra o voto obrigatório” (Siúves e Mesquita, 1995, in Zamboni, [n.p.]), afirma, peremptório, estendendo essa liberdade para o campo literário: “A característica essencial do conto de hoje é, no meu entender, a sua liberdade. O conto pode ser tudo.” (Vilela, 1981, para o *SLMG*, inédito, in Zamboni, [n.p.]). Mas, sempre, deve buscar o que nomeamos de literatização e de literariedade:

“Há como melhorar o texto, comparando o seu com o dos grandes mestres, olhando as aberturas, os finais, os desenvolvimentos. E lendo, lendo sempre. [...] Quando falo em técnica, no entanto, não estou querendo dizer que um livro pode ser todo arquitetado, cerebral. A frio não dá certo.” (Costa, 2002).

Vilela considera que “[a]rte é emoção, e não explicação” (Vilela, 1975, inédito, in Zamboni, [n.p.]), e explica que é “para expressar minha visão das coisas que eu escrevo, e se entre os vários gêneros literários escolhi a ficção é porque a considero o mais amplo e o mais profundo”, completando: “Na verdade, acho que só a ficção é capaz de expressar todas as latitudes e longitudes da alma humana.” (Sauerbronn, 1985).

É por isso que, ao escrever – e podemos levar tal emoção para a leitura – tem “que acontecer no meio da história aquela coisa chamada de fogo sagrado” (Costa, 2002), uma vez que “[o] racional é muito pobre para explicar o que a pessoa cria não apenas com a cabeça, mas com o coração e com as tripas.” (Coutinho, 1983).

Temos em Luiz Vilela, pois, como proposição de artista, pelos excertos apresentados, a conjugação opositivo-complementar entre conhecimento e coragem instituidores da literariedade, tal como a literariedade foi depreendida e descrita a partir da recepção da obra *EA*, o romance de Vilela lançado em 1983, e de suas coletâneas de contos, tantos as do primeiro momento quanto a do segundo.

II

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Greimas e Fontanille, em *Semiótica das paixões*, nos alerta: “Conceber a teoria semiótica sob a forma de percurso consiste em imaginá-lo como caminho marcado por balizas, é verdade, mas sobretudo como escoamento coagulante do sentido, como seu espessamento contínuo” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 12). O sentido que escoar, que espessa e que coagula é um sentido dado pelo percurso, cuja trajetória constitui a teoria e se realiza na análise. O objeto de estudo é um discurso; em “Semiótica do discurso científico”, Greimas (1976, p. 1-54) mostra que todo discurso, mesmo o de um texto técnico, se constitui como narrativa; demonstra ainda que, como narrativa, todo discurso engendra o seu significado através de um percurso gerativo de sentido. Esse percurso parte “da imprecisão original e ‘potencial’, para chegar, através de sua ‘virtualização’ e de sua ‘atualização’, à fase da ‘realização’, passando das precondições epistemológicas às manifestações discursivas.” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 12, aspas dos autores).

Trata-se, nos lembra Fiorin (2001, p. 10), de uma “gramática do discurso”, que explicita “mecanismos implícitos de estruturação e interpretação de textos.” Tal “gramática [...] preside à construção do texto.” (Fiorin, 2001, p. 9). Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2001, p. 83), “o exame interno do texto não é suficiente, no

entanto, para determinar os valores que o discurso veicula. Para tanto, é preciso inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido.” Como a existência de sentido pressupõe que haja uma ideologia que lhe embase, todo texto sempre visa “persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado.” (Fiorin, 2001, p. 52). Por lhe ser inerente o objetivo de convencer e conquistar, todo “ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação” que se vale “de certos procedimentos argumentativos” (Fiorin, 2001, p. 52).

O labor argumentativo cinge-se, de maneira geral, à utilização de “figuras de pensamento” ou “figuras retóricas” (Fiorin, 2001, p. 54). Tais procedimentos “não são ornatos que se possam suprimir”, constituindo-se “em uma maneira insubstituível de dizer.” (Fiorin, 2001, p. 62). São exemplos (cf. Fiorin, 2001, p. 56-62) a antífrase ou ironia, a lítotes, a preterição, a reticência, o eufemismo e a hipérbole. Na Terceira Secção deste trabalho, estudamos exemplos de mecanismos discursivos como manifestações operacionais do riso literário. Na Quarta Secção, rastreamos artifícios lingüísticos que compõem, como possibilidades enunciativas, relações textuais sintáticas e semânticas. Essas relações formam, em um discurso, um conjunto finito e catalogável. A semiótica de linha francesa, que se desenvolveu na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris a partir do projeto de Algirdas Julien Greimas (1917-1992), faz uma taxologia das possibilidades enunciativas. De forma sucinta, expomos, da semiótica greimasiana, os conceitos que norteiam o estudo que realizamos dos procedimentos textuais e mecanismos enunciativos na contística de Vilela.

Diante do referencial, seguimos as lições que podem ser inferidas desta metáfora clariceana: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.” (Lispector, 1984, p. 15). Portanto, com os riscos que tal procedimento possa implicar, evitamos a leitura passiva da teoria e a análise mecânica do *corpus*. O resultado da pesquisa, com os percursos gerativos de sentido dos contos analisados, são condensados na Sexta Secção.

2.1 NOS CAMINHOS DA SEMIÓTICA LITERÁRIA

A semiótica greimasiana é uma teoria que se insere na tradição estruturalista e está firmemente calcada nos estudos lingüísticos desenvolvidos ao longo do século XX. Escolhemos como referencial o livro *Caminhos da semiótica literária*, obra de Denis Bertrand que apresenta exaustivo e atualizado panorama “da abordagem semiótica na literatura” (Bertrand, 2003, p. 24) a partir dos pressupostos greimasianos (cf. Bertrand, 2003, p. 16-17 e p. 26-33). Para Bertrand (2003, p. 27), o método de Greimas obteve “confiabilidade descritiva” do texto literário ao articular “quatro dimensões”: a narrativa, a passional, a figurativa e a enunciativa.

Para Greimas, a língua é uma reunião de estruturas de significação; nas palavras de Bertrand (2003, p. 15-16), “a semiótica, assim compreendida, é uma teoria da relação; os ‘termos’ (unidades significantes de qualquer grandeza, empiricamente isoláveis), do ponto de vista da significação, são apenas interseções de relações apreendidas e articuladas em diferentes níveis de análise.” Trata-se de projeto teórico-conceitual voltado para elucidar a significação: inicialmente, apreende as diferenças; prossegue com o exame da representação dessas diferenças em uma estrutura elementar; em seguida, mapeia o complexo percurso global da geração de sentido desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície; por fim, esclarece de que modo a

significação é operacionalizada pelos filtros da instância da enunciação. (Cf. Bertrand, 2003, p. 16-17).

Vejamos, desdobradas, as dimensões que configuram, na teoria greimasiana, a arquitetura discursiva.

2.1.1 A DIMENSÃO NARRATIVA

A dimensão narrativa (Bertrand, 2003, p. 27-28) registra “atores”, “sujeitos de desejo ou de medo”, que adquirem competências e que, “seres de papel”, agem e lutam, e desse modo fracassam ou alcançam vitórias. (Por exatidão conceitual, a semiótica greimasiana opta por nomear os personagens, no nível narrativo, como atores).²⁶ O percurso dos atores se dá em uma estrutura nomeada de actancial, por derivação de “ator”, e é definido por uma composição modal – “querer, dever, saber, poder, ser ou fazer” – relacionada à posse ou à privação de algo que o ator deseje; esse “algo” é nomeado “objeto-valor”. “Modal”, ou “modalizador”, é, em um discurso, o termo lingüístico dotado de um significado capaz de alterar o valor, ou significado, de outro termo lingüístico. Trata-se de “um predicado que modifica outro predicado.” (Bertrand, 2003, p. 422). Na dimensão narrativa, o percurso modalizado do ator se refere ao seu relacionamento de conjunção ou de disjunção quanto ao seu objeto-valor. Alcançar, possuir, manter, renunciar ou ser despojado do objeto-valor constitui a sucessão de fatos que constrói o discurso narrativo; o estatuto relacional em modificação quanto ao objeto-valor se dá a partir do embate do ator com outros sujeitos da “mesma cena narrativa”. O “esquema canônico” parte de um contrato inicial, um pacto, um entendimento tácito, uma fidúcia entre os actantes, e ao final prevê sanções: a recompensa do herói, o castigo do vilão.

Tal esquema, de perdas e de ganhos, de contratos que se rompem, de vitórias e de castigos, deixa no sujeito “resíduos” (Bertrand, 2003, p. 28-29): lamentos, nostalgias, obstinações, ambições. São simulacros do sensível nomeados e projetados

²⁶ Bertrand (2003) desliza os sentidos de “ator” e “actante”: estudiosos de Greimas (Fiorin, 2001, e Barros, 2001, por exemplo) consideram o termo “actante” como o apropriado ao nível narrativo, sendo “ator” o correto no nível discursivo, por se constituir o “ator” um revestimento figurativizado do “actante”.

na linguagem narrativa. A dimensão patêmica tensiona o discurso e emerge na teoria como a semiótica das paixões. Mergulhada nas estruturas profundas do texto e gerando no leitor cognição ou emoção, o patêmico trabalha, no texto, por jogo opositivo com aparência de contraste absoluto de forças rivais, contraditórias e imiscíveis.

O universo semântico, no entanto, não é configurado somente pelas forças da paixão. A significação textual carrega o âmago recôndito do ser que é sujeito da enunciação, mas contém, igualmente, os limites desse sujeito, sua história (considerada aqui como o texto discursivo que o sujeito faz de si mesmo quando revê o seu passado), seus condicionantes históricos, lingüísticos e pessoais. O sujeito-enunciador detém uma lógica racional que, por antípoda, é um freio às paixões. Decorre daí que o texto traz, na sua estrutura mais profunda, mesmo quando não as quer evidenciar, as cicatrizes das oposições internas que engendram o significado do próprio texto. Como a semântica é uma lógica, o jogo opositivo se constrói entrecruzando possibilidades intermediárias. Desse modo, pode instaurar o contraditório sem nuances, pode ser só contrariedade, pode constituir complementaridade ou pode definir uma hierarquia.

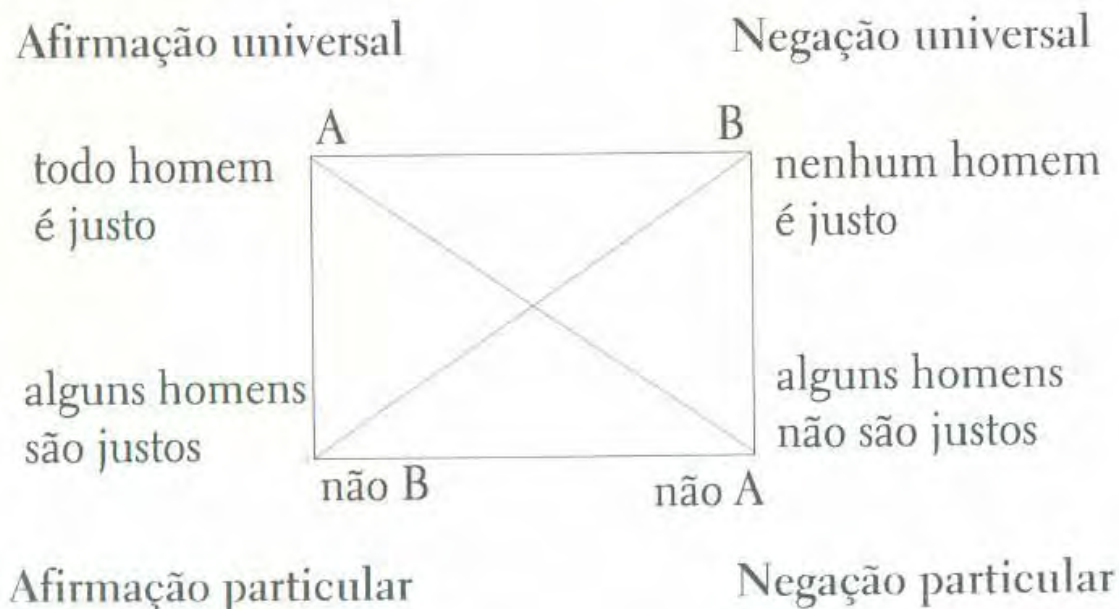
Portanto, a base do percurso gerativo de sentido é um “modelo lógico aristotélico” articulador das “relações de contradição, contrariedade, complementaridade e hierarquia.” (Bertrand, 2003, p. 429 e cf. p. 172). Ao perceber tal dispositivo como fundador do âmago da discursividade, Greimas propõe o quadrado semiótico como a estrutura elementar da significação.

Retomemos e ampliemos a especificidade dessa estrutura fundamental da semiose greimasiana.

2.1.2 O QUADRADO SEMIÓTICO

Qualquer ser, objeto, constructo lingüístico ou coisa pode ser examinado por sua definição, pelo acidente que o marca, por sua propriedade ou por seu gênero – ou seja, por episteme que gere categorias, predicados, interpretação, conceitos. A lógica é uma construção, e do *Organon* aristotélico Greimas deriva as relações de contradição e contrariedade que são a base do quadrado semiótico. Para Aristóteles, na contrariedade, a uma afirmação universal se contrapõe uma negação universal; na contradição, a uma afirmação universal se contrapõe uma negação particular.

Eis, conforme Bertrand (2003, p. 172), o quadrado canônico:



(Bertrand, 2003, p. 172).

Bertrand (2003, p. 173) assim explica o quadrado semiótico: “O jogo das relações entre as proposições, compatíveis entre si ou mutuamente excludentes, permite calcular os valores de verdade das proposições e reger os modos de funcionamento do discurso argumentativo”.

Entre A e B temos uma oposição antitética, polar e qualitativa em um mesmo eixo semântico, formando uma *contrariedade*. Nesse eixo, a oposição semiótica fundamental é construída por “*topoi* (os ‘lugares’ do discurso) desenvolvidos desde a origem da retórica: aparência/realidade, meio/fim, unicidade/pluralidade, humano/divino, vida/morte, obrigatório/proibido, natureza/cultura, etc.” (Bertrand, 2003, p. 174). O *topos* universal axiológico da individualidade é a oposição “vida/morte”; já “o universo semântico da axiologia social” é articulado a partir do *topos* “natureza/cultura”. (Bertrand, 2003, p. 179).

Entre A e não-A e B e não-B temos uma oposição gradual, uma *contradição*. Entre não-A e não-B, temos uma *subcontrariedade*, eventualmente entre palavras que não são do mesmo campo semântico, devido a usos e costumes sociais e culturais e à evolução da língua natural (cf. Bertrand, 2003, p. 176).

A relação entre não-B e A e a relação entre não-A e B formam os eixos de *complementaridade*. Nomeia-se *dêixis* positiva, ou eufórica, a complementaridade entre não-B e A e de *dêixis* negativa, ou disfórica, a relação de não-A com B.

Para Bertrand (2003, p. 174), portanto, “o quadrado se apresenta, de maneira formal, como uma rede relacional abstrata. Suas grandes relações constitutivas são cinco: contradição, contrariedade, subcontrariedade, complementariedade, hierarquia.” Eis como Bertrand (2003, p. 177) expõe o conceito de *hierarquia*:

entre os termos dos pólos contrários ou subcontrários do quadrado e aqueles que os subsumem, isto é, que selecionam o sema comum aos termos contrários, formando assim seu eixo semântico, estabelece-se uma relação de *hierarquia*. É a relação clássica entre hipônimos e hiperônimos que aí se

exprime, como é o caso por exemplo entre termos específicos e genéricos. No quadrado, os hipônimos (hierarquicamente inferiores) formam a primeira “geração”, e os hiperônimos são passíveis de desdobrar-se em um modelo de segunda “geração”. (Bertrand, 2003, p. 177).

O quadrado, como taxionomia e paradigma, é posicional, fotografa um “microuniverso de significação” com a “rede de interdefinições” que indica “as posições relativas dos termos uns em relação aos outros.” (Bertrand, 2003, p. 178). Por outro lado, é também “um modelo dinâmico que apresenta sucessivamente, no plano sintagmático, a passagem de uma posição a outra. Constitui assim, no nível profundo, a forma primeira das estruturas que, num nível mais superficial, se desdobrarão em arquitetura narrativa.” (Bertrand, 2003, p. 178-179). E do nível mais profundo o analista faz emergir a semiótica das paixões.

2.1.3 A SEMIÓTICA DAS PAIXÕES

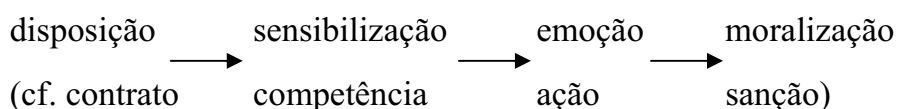
Nosso interesse se restringe a estabelecer, do arcabouço teórico, um método de análise comparativa. Ao voltarmos para a estrutura patêmica, consideramos, com Tatit (1997, p. 26-27), que “parece claro que o valor metodológico dos estudos empíricos dependem da revisão permanente dos níveis profundos, sob pena de o modelo semiótico não vingar.” O ensaísta de *Musicando a semiótica* complementa: “Não foi por acaso que Greimas dedicou seus últimos anos à estética e à paixão e inseriu suas novas descrições no quadro de uma vasta reformulação epistemológica da teoria geral.” (Tatit, 1997, p. 27).

Objeto da semiótica das paixões, configurador do conflito narrativo e engendrado por substantivos patêmicos – fóricos e/ou tímicos – na estrutura discursiva, o espaço passional configura-se pela tensão interna-subjetiva do sujeito textual ou pelo embate disjuntivo entre sujeitos discursivos antagonistas. O esforço teórico é “construir uma semântica da dimensão passional nos discursos” para “considerar a paixão não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos ‘reais’, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem.” (Bertrand, 2003, p. 357-358, aspas no original).

O “espaço passional” é delineado pelos “enunciados de junção (conjunção, disjunção e seus contraditórios)”, a partir de uma operação de “descontinuidade dos estados, cuja transformação é assegurada pelos enunciados de fazer.” (Bertrand, 2003, p. 359). A sinergia “entre o sujeito e a junção” no tensionamento passional tem por foco “o dinamismo interno, poderíamos dizer íntimo, dos estados.” (Bertrand, 2003, p. 360). Tal “relação juntiva” feita “de tensões e aspectualizações cujo estatuto deverá ser precisado é, pois, da ordem do contínuo e se dispõe ‘em torno’ das trans-

formações narrativas. [...] A problemática da paixão se define em relação à ação.” (Bertrand, 2003, p. 361, aspas no original).

No centro terminológico, surgiu o conceito de aspectualização; entre outras características, a aspectualização “modula o conteúdo semântico do predicado” (Bertrand, 2003, p. 415) quanto ao tempo, à duração, ao espaço e ao comportamento do ator. A dicotomia do sujeito patêmico diante da racionalidade que lhe é inerente impõe “uma dicotomia fundamental entre paixão e julgamento, entre paixão e razão.” (Bertrand, 2003, p. 365). Por isso, o esquema passional canônico imerso nas estruturas semionarrativas, no percurso narrativo do “fazer” do sujeito amalgamado ao estado de sofrimento do “ser”, encadeia o seguinte esquema, que Bertrand (2003, p. 374) retoma de Greimas & Fontanille em *Semiótica das paixões*:



(Bertrand, 2003, p. 374).

A “disposição” é o estado inicial. O momento efetivamente passional é o da “emoção”, que prolonga e atualiza a crise instaurada na “sensibilização”. O percurso encerra-se na “moralização”, quando o sujeito recebe a sanção fórica – e então, entre a alegria, a indiferença e a tristeza, tem um novo estado patêmico como desdobramento das emoções que vivenciou.

2.1.4 MODULAÇÕES DO TENSIVO

A arquitetura narrativa evidencia que o espaço passional configura-se pela tensão do sujeito em junção instável ou em disjunção com o seu objeto-valor. Por refletir opositivos moralizadores inscritos na trajetória histórica da cultura social e nas condições objetivas e subjetivas do sujeito, e por tal oposição estar implicada diretamente na oposição fundamental sobre a qual se constrói todo o discurso, o patêmico parece ser não um desdobramento, mas o próprio núcleo do quadrado semiótico. “A semiótica das paixões”, conclui Bertrand (2003, p. 392), “reconheceu a importância das categorias tímicas na organização do sentido no nível das estruturas profundas. Ela se encarrega, por meio do conceito de modalização, de encaminhá-las para o nível das estruturas de superfície.” Entretanto, alerta-nos Fontanille & Zilberberg (2001, p. 69), “definir uma relação paradigmática apenas pela alternância é visivelmente retirar-lhe ao menos metade do alcance.”

Nesse caso, o quadrado semiótico parece insuficiente para dar conta da tarefa de produzir o(s) significado(s) do discurso que analisa. Fontanille & Zilberberg (2001, p.61-95) percorrem os diversos argumentos que constituem reparos à proposta greimasiana. Nesse percurso, apresentam a abordagem das paixões através de uma “rede” de pontos de intersecção das relações em uma “interpenetração” de dimensões (cf. Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 70-71) que produza “uma semântica do contínuo, da dependência e da complexidade” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 79).

Cada passo analítico é minucioso e é mínimo cada degrau galgado. Nenhuma gradação pode faltar, sob pena de desmoronar todo o edifício teórico. Assim, Greimas e Fontanille (1993, p. 26-28) introduzem, com o conceito de valência, até mesmo o “pressentimento dos valores” (a expressão está em Tatit, 1997, p. 43) como uma

instância que deve ser ponderada na análise discursiva. Por sua vez, Fontanille & Zilberberg (2001, p. 94, grifo dos autores) concluem que, “entre as modulações tensivas (extensivas e intensivas) da categoria e seus usos sob enunciações e pontos de vista particulares, permanece todavia a zona de pertinência do quadrado semiótico, o qual, também sob essa ótica, merece ser *situado*.”

O estudo da tensividade instaura um modelo novo na semiótica greimasiana, muito mais complexo do que o bosquejo apresentado. Além da sua importância desbravadora, que de certa forma ainda tateia na busca de suas definições, a semiótica das paixões ainda está por ser construída, mas o já desenvolvido indicia que transformará o quadro atual. Limitamo-nos a aspectos básicos, suficientes, na modulação tensiva entre a *foria* e a *timia*, para operacionalizar alguns aspectos da comparação entre dois momentos da contística de Luiz Vilela.

2.1.5 A *TIMIA* E A *FORIA*

Ao debater o passional como um componente das estruturas fundamentais, expusemos que o espaço das paixões é constituído pela *timia* e pela *foria*, elementos que tensionam, permanente e irrevogavelmente, o âmago ontológico do discurso que compartilham com o quadrado semiótico. No entanto, não nos detivemos em explicar o que significam a *foria* e a *timia* e nem porque essa tensão de base é constitutiva do universo estrutural da afetividade.

Informa-nos Tatit (1997, p. 13) que “para instituir de vez um modelo que desse conta dos conteúdos passionais foi necessário repropor o nível epistemológico da teoria com o auxílio de dois simulacros complementares, um tensivo e outro fórico, para configurar as precondições que engendrariam o ser do sentido.” Trata-se da percepção teórica de que no esquema passional reconheciam-se articulações semelhantes às da semiótica do percurso gerativo de sentido, com o que prefigurou-se uma “tensividade fórica” (cf. Tati, 1997, p. 13). Essa tensividade assegura a unidade do sujeito através de uma partição que “cria a alteridade e o próprio sentido de busca” para recuperar a “integridade do ser”; assim, conforme Tatit (1997, p. 14), “integração e cisão constituem imagens que articulam a dimensão espacial do modelo e ajudam a representar, desde os níveis mais profundos, as manobras contínuas e descontínuas dos discursos.” No campo do tensivo “operam as instabilidades passionais e oscilam os valores *fóricos* antes que se convertam em objetos, modalidades e ideologias.” (Tatit, 2001, p. 17).

Em nota de rodapé, Tatit (2001, p. 17, grifos do autor) esclarece:

A *foria* vem gradativamente ocupando o lugar teórico da noção de *timia* (“disposição afetiva fundamental”), embora nem sempre com muita felicidade. De todo modo, além da motivação morfológica inegável quando aparece subsumindo os termos *euforia* e *disforia*, *foria* contém o semema

“conduzir” que apresenta melhor rendimento sintático que o termo *timia*. (Tatit, 2001, p. 17, grifos do autor).

Bertrand (2003, p. 431) define a *timia* como “disposição afetiva de base” a partir da relação, positiva ou negativa, do corpo sensível com o ambiente. Além da *eu-foria* (entusiasmo) e *dis-foria* (desespero), anota “uma vertente neutra”, a *a-foria* (indiferença). Temos pois a *timia* e a *foria* como sinônimos, mas os vimos tratando como conceitos que se referem a dois fenômenos que, embora coalescentes, contínuos e complementares, apresentam sutis diferenças. Na prática operacional que adotamos neste trabalho, distinguimos os dois conceitos, e o fazemos para explicitar, na tensividade de base, um aspecto emocional de fundo cognitivo, a *timia*, de um aspecto emocional de fundo eminentemente passional, a *foria* – conforme, aliás, lição que se depreende de Tatit (2001, p. 58).

O percurso da afetividade encerra-se, em Bertrand (2003, p. 379-397), com um capítulo sobre a enunciação passional, no qual examina “a projeção dos simulacros” (Bertrand, 2003, p. 379), ou seja, a troca comunicativa entre dois interlocutores discursivos, que pode também ser entre duas interlocuções opositivas de um mesmo ator, a partir da qual, num ou noutro caso, o semiótico registra que o sujeito passional “transforma as qualidades ou os valores investidos no objeto focalizado em objetos ou em parceiros de seu próprio discurso.” (Bertrand, 2003, p. 397). Desse modo, “as dimensões pragmática e patêmica do discurso, identificadas como formalmente autônomas, ficam então entrelaçadas e se tornam o motor uma da outra.” (Bertrand, 2003, p. 397).

2.1.6 A DIMENSÃO ENUNCIATIVA

Voltemos ao itinerário textual, cume da dimensão enunciativa, “que enquadra e rege, pela discursivização”, as demais dimensões, “as quais articulam em módulos os diferentes níveis de profundidade da significação” (Bertrand, 2003, p. 32). Desse modo, seguindo a inspiração que Greimas buscou em Benveniste, “a enunciação é, assim, compreendida como a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção por uma pessoa individual na relação com o outro.” (Bertrand, 2003, p. 89).

O sujeito da fala, o enunciador, esclarece Bertrand (2003, p. 30), é “pressuposto pela manifestação do discurso, reconstituível a partir dos traços que deixa nele”; tal “agente da textualização” é “acessível por meio de numerosas instâncias de delegação que simulam sua presença no interior do texto (o narrador, o observador, os interlocutores), localizável por operações enunciativas”.

A dimensão enunciativa compreende as operações da focalização, do ponto de vista e da perspectiva, termos já de certa transparência nos estudos literários, e os movimentos de debreagem e de embreagem, que operam por meio das delegações internas que indicam mudança textual, quanto à categoria pessoal e a dêiticos espacial e temporal, da voz que se manifesta: a debreagem impõe, no texto, a voz do ele, do lá e do então; a embreagem retorna, no discurso, a voz ao eu, ao aqui e ao agora.

Fiorin (1996), em *As astúcias da enunciação*, apresenta gradações e minuidências quanto a esse esquema; mas para a operacionalização que visamos neste trabalho, a distinção elaborada por Bertrand se mostra produtiva e bastante.

2.1.7 A FIGURATIVIDADE

Na estrutura discursiva, temos também o espaço do revestimento figurativo do texto. É na dimensão figurativa do enunciado que a *mimesis* se configura. Segundo Bertrand (2003, p. 29), a figurativização é a “maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso”, a forma como a literatura “representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível.” Trata-se de revestir, no texto, “por isotopias semânticas” referenciais, as estruturas abstratas e mais profundas das dimensões patêmica e semionarrativa. A dimensão figurativa trabalha à flor da pele do discurso, é a primeira evidência da leitura. Trabalha com o espaço, o tempo e a pessoa (os atores). Ao referenciar figuras da exterioridade textual, o discurso faz sua coesão e coerência internas por recorrer a elementos do mesmo eixo semântico. Esse procedimento gera as isotopias figurativas.

No revestimento figurativo de um texto literário, “uma imagem do mundo se delineia, instalando tempo, espaço, objetos, valores.” (Bertrand, 2003, p. 154). O efeito de realidade, ou “ilusão referencial”, é constituído pela ordenação de isotopias até a iconicidade (cf. Bertrand, 2003, p. 193-194). Iconicidade, conforme Greimas e Courtés (1983, p. 222-223) é o processo de tomar “figuras já constituídas” e as dotar de “investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial.” Trata-se, pois, das marcas que particularizam, com coerência referencial, o tempo (o passar dos dias, a situação climática, o período histórico), as isotopias espaciais (nomes próprios, topônimos, distâncias geográficas), a pessoa (no caso, o ator é personalizado e nomeado, situado numa classe social, dotado de uma história de vida, implícita

por marcas ou explícita pelo discurso). Quanto ao enunciado, o ator figurativiza-se de duas formas:

- 1) é sujeito de ação, move-se, age, interage – e a narrativa se faz;
- 2) é designado por predicados de estado, está imobilizado como sujeito patêmico no cenário – e o discurso descreve emoção espessa e coagulada.

Ao decuparmos as isotopias figurativas, em busca das abstrações que as galvanizem em um sentido coeso, depreendemos e mapeamos as isotopias temáticas do discurso: do figurativo estabelece-se o tema. Nas palavras de Bertrand (2003, p. 213), “a tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas, que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais.” Em outras palavras, trata-se de ligar “as isotopias temáticas a seu suporte figurativo.” (Bertrand, 2003, p. 213).

2.1.8 A ESTRUTURA SEMIONARRATIVA

Verifiquemos agora as estruturas semionarrativas; nesse nível, interessa-nos de perto as questões referentes às sintaxes narrativa, actancial e modal, e os enunciados elementares da narratividade.

Conforme Bertrand (2003, p. 282-284), a sintaxe dos fenômenos da narrativa é “a armação lógica dos enunciados”, despido da figurativização que enquadra a narrativa em um tempo e em um espaço específicos, e apresenta “o desenvolvimento sintagmático da narrativa” sobre um eixo “de ordem paradigmática”. Do estado inicial (podemos nomeá-lo E1), “constituído exclusivamente de predicados de estado: ter e ser”, passa o actante por uma primeira transformação, desaguando em um estado modificado (E2).

A transformação “baseia-se em predicados de /fazer/”. O processo é intensificado, ocorre uma segunda transformação, que termina em um novo estado do sujeito (E3) – e assim por diante. A narrativa é construída por alternância entre os enunciados elementares da narratividade – os enunciados de estado e os enunciados de fazer: os primeiros qualificam o sujeito, os segundos o transformam. “Assim, a estrutura narrativa está ancorada na estrutura dos enunciados, são eles, e não os pressupostos sobre a ação, que engendram a narratividade.” (Bertrand, 2003, p. 284).

Quanto à sintaxe do modelo actancial, vamos deduzi-la do estudo do programa narrativo (PN). O programa narrativo é a operação que sintetiza de forma lógica as etapas da transformação de um enunciado de estado a outro enunciado de estado pela mediação de um enunciado de fazer (cf. Bertrand, 2003, p. 428). É a trajetória, por exemplo, do estado de disjunção entre o sujeito e o seu objeto valor; a ação do sujeito em busca do objeto; a conseqüente posse do objeto-valor ou a descoberta da

impossibilidade de alcançá-lo. Abstraindo toda e qualquer figuratividade, delineia-se a seguinte fórmula semiótica da sintaxe actancial:

Manipulação ----- Ação ----- Sanção

na qual *manipulação* é a possibilidade do fazer, *ação* é a realização da possibilidade e *sanção* é o resultado da ação realizada. Evidentemente, a possibilidade de fazer gradua da total capacidade ao total impedimento, a ação vai do “poder-fazer” até o “poder não fazer”, passando pela impotência de fazer ou pela obrigação de fazer, e a sanção, positiva ou negativa, pode ser eufórica, afórica ou disfórica. Enfim, considerando estes três grandes domínios – a Manipulação, a Ação e a Sanção –, as possibilidades narrativas tendem a uma gama, senão infinita, quase interminável de combinações.

Quanto à sintaxe modal, ela se efetiva no exame dos percursos actanciais. A composição modal do actante resulta do seu “estatuto a cada momento do texto” (Bertrand, 2003, p. 352). Trata-se de examinar os valores investidos nos objetos que permeiam a relação entre os sujeitos, e entre os sujeitos e os objetos. O valor modal é aquele que modifica, dá ao sujeito uma qualificação antes não existente. Segundo Bertrand (2003, p. 353), “o contrato ou a manipulação virtualizam o sujeito, a competência o atualiza, a ação e o reconhecimento o realizam: as modalidades do crer, do querer ou do dever engendram um sujeito virtual, o saber e o poder um sujeito atualizado, o fazer o sujeito realizado.” Desse modo, na relação Sujeito-Objeto ou Sujeito-Sujeito, os valores podem ser virtualizados, atualizados, potencializados ou realizados.

2.1.9 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

As dimensões semióticas – Fundamental, Narrativa e Discursiva – enquadram-se no esforço de estabelecer os moldes da constituição e da configuração discursiva, ao mesmo tempo em que propiciam um figurino analítico que busque a significação textual. Nesse empreendimento, todo discurso deve ser visto como uma narrativa cujo sentido se constrói através de um percurso gerativo de sentido. De acordo com o modelo delineado, o texto – todo e qualquer texto – é uma enunciação composta por uma estrutura discursiva, sob a qual existe uma estrutura semionarrativa, que por sua vez se assenta sobre uma estrutura profunda, configurada pelo quadrado semiótico.

Bertrand (2003, p. 47) propõe o seguinte esquema do quadro conceitual:²⁷

Percurso gerativo da significação	
Estruturas discursivas	isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) isotopias temáticas
Estruturas semionarrativas	esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, anti-sujeito; programas narrativos; percursos narrativos) estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas profundas	semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico)
(Bertrand, 2003, p. 47).	

²⁷ Autores como Fiorin (2001) e Barros (2001) apresentam outra visualização para o Percurso Gerativo de Sentido. O quadro reproduzido segue as proposições de Denis Bertrand (2003, p. 47).

Sobre esse quadro, Bertrand (2003, p. 47) comenta: “Presumia-se que o dispositivo do percurso gerativo, formulado em caráter de hipótese metodológica por Greimas nos fins dos anos 70, condensava a economia global da teoria semiótica.” Os semioticistas se debruçaram sobre cada nível desse percurso, tanto para investigação teórica quanto como modelo de práxis operacional. Questionou-se “o próprio modelo geral [...] em razão do caráter ‘totalizante’ que parece impor” (Bertrand, 2003, p. 48, *aspas no original*), ainda mais que pretendia abranger não só o discurso verbal, mas também as linguagens não verbais, como a pintura, a propaganda, a dança, a música, etc.

Considerado “não como um crivo *ad hoc*, aplicável mecanicamente”, mas como “centros de questionamento”, Bertrand (2003, p. 49) entende que a proposta greimasiana do percurso gerativo de sentido “não constitui uma grade metodológica aplicável tal e qual, mas permite localizar os espaços de formação de um sentido comunicável e partilhável.” (Bertrand, 2003, p. 50).

2.1.10 A RECEPÇÃO DO POÉTICO

Ao concluir o *Caminhos da semiótica literária*, Bertrand trata da leitura e constata que “a semiótica empreendeu recentemente um retorno em direção à retórica” (Bertrand, 2003, p. 400), apreendeu “a complexidade da relação entre o texto e o seu leitor” e a reciprocidade existente entre texto e leitor, no momento em que o leitor, “ao ler, atualiza o texto e seu sentido” (Bertrand, 2003, p. 413).

Para definir a estesia, o prazer estético, o efeito estético da arte sobre o seu fruidor, o Greimas de *Da imperfeição* procurou o mecanismo do efeito da “linguagem poética” (Greimas, 2002, p. 86), percebendo-a como uma “fusão do sujeito com o que está fora dele.” (Greimas, 2002, p. 87). A fusão do poético do discurso com o leitor do discurso está na “dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras.” (Greimas, 2002, p. 88).

As fissuras do sujeito textual e as fraturas do discurso – numa palavra, as *imperfeições* do sujeito e do discurso – impõem-se ao leitor como o inesperado, transcendem ao texto poético, impactam o imprevisível leitor-destinatário no mundo natural. Dito de outro modo, o poético patemiza o fruidor do poético impondo-lhe fissuras a partir das fraturas tensivas imersas no discurso.

No texto, o sujeito da fala é um enunciatário de papel cuja voz surge em diálogo com outros sujeitos ficcionais. Entretanto, a narrativa responde a questões extradiegéticas, cristaliza-se como ideologia em confronto com uma alteridade pressuposta. A obra, sendo um conjunto de narrativas, perfaz um sentido semiótico que desvela um sujeito-autor (ou uma função-autor) que traz inscrita, em cada passagem, as marcas dessa autoria, avatar explicitado nas entrelinhas do ficcional com relação ao empírico que lhe deu vida. Evidenciar, no enunciado, a enunciação que evidencia a

função-autor é, nos termos do referencial que vimos traçando, nossa tarefa última no exercício de confrontar os dois momentos da contística de Luiz Vilela.

Quanto aos nossos pressupostos, no percurso empreendido em torno da semiose das estruturas fundamentais, vimos como todos os discursos se constituem a partir de um par opositivo que estabelece um quadrado semiótico. A contradição básica pode ser de *timia* ou *foria*, e a semiose do quadrado é construída pelo jogo tensivo entre as unidades patêmicas. Com vistas a convencer e a manipular, imersas na abstração conceitual e desdobradas em vários níveis do texto, o tensivo passional é um *continuum* que patemiza, pelas fissuras e fraturas que fazem do discurso um texto poético, o destinatário sujeito físico no mundo natural.

Se, como expusemos e retomamos aqui com outras palavras, a literariedade é o amálgama entre os efeitos de sentido de um texto e o texto tramado semioticamente como discurso imerso em sua circunstância histórico-cultural, englobando da ontologia criadora à recepção do leitor, as fissuras, fraturas e *imperfeições* do poético constituem portanto a alma, o cerne, o eã vital da literatura, não mais só realização de papel, mas vida que é integrada à vida dos que a fruem.

2.2 AS RETOMADAS DISCURSIVAS

Para comparar dois momentos da contística de Luiz Vilela e verificar as variantes e as invariantes, enfocamos as retomadas discursivas. Teoricamente, elas podem ser abordadas sob o referencial da intertextualidade, da interdiscursividade ou da idéia de palimpsesto. Em nosso caso, é uma análise de intertextualidade restrita, ou auto-intertextualidade, por nos circunscrevermos à obra do mesmo autor. Por nos permitir um entrecruzar conceitual com a memória, e para operacionalizar nosso trabalho comparativo quanto à noção de história, trabalhamos com a idéia de palimpsesto, tal como delineada por Marcel Proust a partir do que fora expresso por Charles Baudelaire, retomando De Quincey, em *Paradis artificiels* (apud Genette, “Proust palimpsesto”, 1972, p. 67):

Que é o cérebro humano senão um palimpsesto imenso e natural? Meu cérebro é um palimpsesto e o seu também, leitor. Camadas sem conta de idéias, de sentimentos caíram sucessivamente no seu cérebro tão suavemente como a luz. Parecia que cada uma enterrava a precedente. Mas na realidade nenhuma pereceu... O esquecimento é, pois, apenas momentâneo; e em determinadas circunstâncias, solenes na morte talvez, e geralmente durante as excitações intensas criadas pelo ópio, todo o imenso e complicado palimpsesto da memória desenrola-se de uma só vez, com todas as camadas superpostas de sentimentos defuntos, misteriosamente aromatizados naquilo que chamamos esquecimento... Da mesma forma que toda ação lançada no turbilhão da ação universal é em si mesma irrevogável, assim também nenhum pensamento pode ser apagado. O palimpsesto da memória é indestrutível.²⁸

²⁸ Cf. tradução que consta no estudo de Genette (1972, p. 41-67). *Paradis artificiels* tem uma edição brasileira recente: Baudelaire (1998); ver o capítulo “O palimpsesto”, p. 163-165.

Diz-nos Genette (1972, p. 67), que “[a] imagem do palimpsesto aparece pelo menos duas vezes em Proust [...], mas em situação muito modesta. Ela tem, em compensação, um valor muito forte (e muito proustiano) na página [...] dos *Paradis artificiels*, traduzida dos *Suspiria de Profundis*”. Trata-se, pois, de um texto original, uma espécie de prosa lírica, do poeta inglês Thomas De Quincey (1785-1859), autor das *Confissões de um comedor de ópio* e do ensaio *Do assassinio considerado como uma das belas-artes*.

No livro *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*, amplo estudo sob a ótica da intertextualidade restrita, ou, como mais adequadamente prefere Leonel (2000, p. 63-67), auto-intertextualidade, Majadas (2000, p. 89-90) fala que o ficcionista pluraliza significados em uma rede interminável em que o autor amplifica incessantemente a si mesmo. O livro, na origem dissertação de mestrado, desenvolve longamente essa tese em torno da obra de Luiz Vilela, percorrendo desde a primeira coletânea, *Tremor de terra* (1967), até o romance *Graça* (1989).

A intertextualidade foi objeto de muitos estudos no século XX. A teoria literária tem concluído que a escritura é sempre uma retomada textual, como um palimpsesto inexaurível. Nesse sentido, Genette desenvolveu ampla pesquisa, consolidada em *Palimpsestes*. Para os objetivos desse trabalho, no entanto, nos concentraremos no ensaio “Proust palimpsesto”, que está em *Figuras*, cuja edição brasileira é de 1972.

Para Genette (1972, p. 54), “cada aparição de suas [de Proust] personagens, cada ‘estado’ de sua sociedade, cada episódio de sua narrativa poderia constituir a matéria de uma página de Balzac ou de La Bruyère”. Evidentemente, o autor de *Figuras* mostra em que ponto surge a identidade proustiana nesse palimpsesto, verificando “que todos esses elementos tradicionais são arrastados por uma irresistível força de erosão” (Genette, 1972, p. 54).

Em seu *Guimarães Rosa – Magma e gênese da obra*, Leonel percorre diversos teóricos, como o próprio Genette, e ainda Antoine Compagnon, Graciela Reyes,

Wolfgang Kayser, Laurent Jenny e Lucien Dällenbach, para compor um amplo painel crítico sobre a intertextualidade ou transtextualidade. No livro, Leonel (principalmente às p. 63-67) faz uma retomada de elementos e apresenta o conceito de auto-intertextualidade, referindo-se ao estudo da obra de um autor em confronto com outras de suas próprias obras.

As retomadas intertextuais, seja de outros autores seja de si mesmo, é uma constante na literatura. Eis, sobre isso, as considerações de Temístocles Linhares:

Pouco importa que o façam e que digam mesmo que o autor começa a repetir-se, a bater nas mesmas teclas, [...]. Qual o ficcionista que não se repete nesse sentido? Dostoiévski não se repetia? Machado não se circunscrevia sempre aos mesmos temas e às mesmas figuras? O seu repertório não era assim tão vasto que fosse impossível deixar de falar em repetição ou repisamento. (Linhares, [1973?]).

Trabalharemos a auto-intertextualidade em Luiz Vilela sob a ótica do palimpsesto proustiano-baudelairiano-dequinceyano, tal como demonstrada por Genette: para Genette (1972, p. 52), “[e]sse palimpsesto do tempo e do espaço, essas vistas discordantes, incessantemente opostas e incessantemente aproximadas por um infatigável movimento de dissociação doloroso e de síntese impossível, é isto, sem dúvida, a visão proustiana.”

O verbete palimpsesto apresenta, no *Dicionário Aurélio Eletrônico* – v. 2.0, duas acepções. Esta é a primeira definição: “Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [duplo palimpsesto], mediante raspagem do texto anterior”. Esse sentido já se torna evidente na etimologia da palavra; ei-la, conforme o *Aurélio*: “[Do gr. palímpsestos, 'raspado novamente', pelo lat. Palimpsestu.]” O *Aurélio* traz ainda uma segunda acepção: “Manuscrito sob cujo texto se descobre [...] a escrita ou escritas anteriores”. Diz

o *Aurélio* que descobrir as escritas anteriores pode ser “em alguns casos a olho desarmado, mas na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios infravermelhos, raios ultravioletas ou luz fluorescente”. Eis o exemplo que o *Aurélio* apresenta: “‘Inutilizei um caderno de papel almaço, e o primeiro rascunho, à força de rasuras, emendas, ... chamadas, interversões, acabou por ser para mim próprio o mais impenetrável palimpsesto.’ (Aquilino Ribeiro, *Lápides Partidas*, p. 120).”

Temos, portanto, um sentido inequívoco: palimpsesto é uma seqüência de escrituras sobre um mesmo suporte físico, sendo que a escritura mais recente se sobrepõe à anterior, fazendo-a desaparecer; no entanto, algumas técnicas permitem que as escrituras anteriores sejam lidas.

Em estudos literários, a palavra vem sendo utilizada para designar as retomadas intertextuais, sejam as autógrafas sejam as heterógrafas. Na crítica genética, voltada para o estudo de manuscritos, dos originais, refere-se ao processo de mudanças que o autor promove em seu texto entre a primeira versão e aquela que considera definitiva. O conceito de palimpsesto denomina as muitas versões sucessivas.

Genette (1972, p. 57, maiúsculas e aspas do autor), ao tratar dos “*decretos de Opinião*” na obra de Proust, assinala:

O suceder desses decretos não procedem de uma História, isto é, de uma evolução portadora de sentido, ela estabelece soberanamente uma Moda cujo único valor fixo está, em cada etapa, numa novidade radical e sem memória: a “última Oriane” apaga a penúltima e todas as precedentes.²⁹ (Genette, 1972, p. 57, maiúsculas e aspas do autor).

²⁹ A respeito da idéia de “moda”, vale a pena conferir explanação de Fábio Lucas em *Vanguarda, História & Ideologia*, 1985, p. 68.

Estamos diante de uma confirmação cabal do conceito de palimpsesto, com a versão atual, última, fazendo desaparecer as que vieram antes. Mas, também, confrontamo-nos com uma articulação conceitual inquietante. Primeiro, chamam a atenção alguns substantivos, grafados com inicial maiúscula: Opinião, História, Moda. Em seguida, a definição de que a História é “uma evolução portadora de sentido”. Por fim, ao tratar da mais recente camada do palimpsesto – escritura que apaga as anteriores, delas não deixando memória de “todas as precedentes”, – Genette (1972, p. 57, grifo nosso) invoca, de forma inesperada, o conceito de “*memória*”.

Ora, esse é um paradoxo que precisa ser examinado: no momento em que trata do que é elidido, e para se referir ao que é apagado, Genette recorre à idéia de memória. Eis, portanto, a questão inquietante suscitada por esse parágrafo: quais as implicações no conceito de palimpsesto, se o examinamos à luz do conceito de História e se consideramos o conceito de memória?

Repassemos o “Proust palimpsesto”, para, da leitura da obra proustiana que Gérard Genette estabelece, esclarecer, no texto literário, o que é imanente do que é reflexo do circunstancial.

Genette (1972, p. 41-67) inicia o estudo fazendo considerações sobre a importância que o autor da *Recherche* dá à questão do estilo, em particular sobre o papel da metáfora, considerada essencial, “indispensável” (p. 47). O raciocínio supremo é o de que a essência (“da necessidade a que estamos sujeitos, para atingir a realidade em sua essência”, p. 46) somente pode ser apreendida através da metáfora, de uma transposição comparativa que funde tempos e espaços diversos para que a transposição metafórica faça do diverso a essência que se procura.

É nesse “palimpsesto do tempo e do espaço” (Genette, 1972, p. 52), formulador de “intermitência” e “confusão” (Genette, 1972, p. 53), que Genette vê Proust construir “um infatigável movimento de dissociação doloroso e de síntese impossível” (Genette, 1972, p. 52), movimento “destruidor que leva incessantemente ao e-

quívoco e à contestação” (Genette, 1972, p. 53). No entanto, das impossibilidades caóticas, Proust obtém, senão “a ilustração de uma doutrina, a demonstração, [...] pelo menos a descoberta progressiva de uma Verdade” (Genette, 1972, p. 66). Não é possível, no texto de Genette, definir se a Verdade, em Proust, ocorre como revelação, ou se é um movimento da racionalidade.

Se epifania ou se operação dedutiva, a Verdade alcançada pela metáfora que triunfa sobre o caos nasce de um estilo literário que funde tempo e espaço, e o faz num palimpsesto que funciona como um jogo interminável de re-escrituras sucessivas, que se retomam incessantemente desde o início, princípio originário esse que, em Proust, segundo Genette, não é possível definir em que lugar das sucessivas re-escrituras foi constituído.

Detalhemos o procedimento descrito, examinando de perto a questão do tempo. As reescrituras de um palimpsesto se sucedem na diacronia, e a angústia do tempo percorre ontologicamente toda a poética proustiana, desde o título de sua principal obra³⁰. Em uma breve nota de rodapé, Genette esclarece:

O tempo perdido não é para Proust como o sugere um contra-senso muito comum, o “passado”, mas o *tempo no estado puro*, quer dizer, na realidade, na fusão de um instante presente e de um instante passado, o contrário do tempo que passa: o *extratemporal*, a *eternidade*. (Genette, p. 43, 1972, grifos no original).

O tempo perdido é um tempo que se busca, que se recupera, fundindo-o ao “instante presente”. Dessa fusão, temos um tempo que é “extra”, que está “além” do “instante”, que se insere, portanto, na eternidade. O tempo fugidio, constituído de instantes e de sensações, recupera pela memória um outro momento, anterior, que é

³⁰ Barthes (1987, p. 241-249) trata da *Recherche*, e o faz, embora com outras palavras e para outro fim, de forma semelhante a aqui exposta, permitindo-nos ver que há, em Proust, simultaneidade do que é diacrônico. Em outro ensaio, Barthes afirma, sobre a linguagem proustiana, que ela “não vai de um termo a outro senão circular e infinitamente” (Barthes, 1987, p. 240), o que também corrobora o aqui exposto.

histórico, passado, e tal junção faz o tempo desaparecer como sucessividade, diacronia, e o sincrônico que se instala é na verdade uma acronia, é o tempo em estado puro – a eternidade é, portanto, um não-tempo.

Esse tempo (ou esse não-tempo) instaurado em uma acronia, o que indicia um oxímoro conceitual, não abole o tempo cronológico, não abole o histórico. Ao contrário, deles se nutre. O tempo não abolido, restaurado e inflando de sentido a visão presentificada, reaparece, por exemplo, quando Genette (1972, p. 52) anota:

O tempo, efetivamente, metamorfoseia não somente as personalidades, mas os rostos, os corpos, até os lugares, e seus efeitos sedimentam-se no espaço (o que Proust chama o “Tempo incorporado”) para formar uma imagem atrapalhada, cujas linhas se superpõem em um palimpsesto às vezes ilegível, quase sempre equívoco, como a assinatura de Gilberte que Marcel tomará pela de Albertine, como o rosto de Odette de Forcheville, que contém em suspensão a lembrança da Dama de Rosa, [...]. (Genette, 1972, p. 52).

O palimpsesto na memória e na história não é mais o palimpsesto dos couros de carneiro, a última escrita sobreposta às escritas pretéritas. Tempos que se fundem instauram o caótico e a confusão. Lugares que se fundem produzem o mesmo efeito. O tempo em a-cronia ao lado do espaço que é memória produzem sensação de mergulho no caos. O homem está diante de um abismo. Esse mundo abissal em que Proust flagrou o homem precisa de uma ordenação. Parece ser necessário que se fixem pontos de apoio para que o tempo diacrônico tornado sincrônico não se desintegre levando junto a criatura que engendrou tais dilacerantes paroxismos, para que esse tempo não provoque a implosão da criatura criadora do vazio insondável do universo desfeito.

Defrontamo-nos com o jogo da micro-pequenez humana diante da grandeza incomensurável do cosmos: a angústia dos espaços infinitos, sendo o homem “o finito

entre os dois infinitos que o cercam e dele se afastam”, um infinito cuja grandeza “nos acabrunha” (in Mauriac, 1975, p. 60-67), é um texto de Pascal cujo sentimento re-emerge em Proust, no qual a dor existencial é mediada pela emoção de reconstituir o tempo e os lugares como palimpsesto da memória, a um átimo da História.

Proust estabelece os pilares que sustentam o seu pensamento, segundo Genette (1972, p. 59), ao fazer com que as “transferências [que] turvam o tempo da obra” passem a se constituir como “o esboço de uma repetição”.

O movimento de procurar o sentido da existência humana na sucessão de “cenar, quadros, retratos, digressões de toda a espécie” (Genette, 1972, p. 58), entretecidas na *Recherche*, inicia-se com uma reflexão que Genette informa ter encontrado em Georges Poulet,³¹ e que assim parafraseia:

O tempo proustiano não é um transcorrer como a duração bergsoniana, é uma sucessão de momentos isolados; igualmente, as personagens (e os grupos), não evoluem: um belo dia, surgem diferentes como se o tempo se limitasse a atualizar uma pluralidade que eles continham virtualmente desde toda a eternidade. (Genette, 1972, p. 56).

Temos, portanto, o reencontro com a eternidade, numa chave de transcendência: o eterno como acronia agora é o eterno como infinito. É um infinito que vem do passado e se projeta para o futuro. O eterno passa a ser cronológico, admite o histórico. Envoltos no presente, os grupos sociais apagam a memória apegando-se à Moda. A negação, no entanto, impõe a presença da “História, isto é, de uma evolução portadora de sentido” (Genette, 1972, p. 57).

Abolir o tempo da História é um movimento psicológico do narrador. A infância deixa de ser “uma origem”, emerge mais como sonho do que como “infância

³¹ Sem a referência bibliográfica no texto original.

real”. Sendo anterior, em termos cronológicos, “à revelação do *Temps Retrouvé*, ela lhe é psicologicamente posterior, e essa ambigüidade de situação não pode deixar de alterá-la” (Genette, 1972, p. 59). O tempo, assim como os lugares, são “incessantemente lembrados, reintegrados, reinvestidos, sempre presentes todos ao mesmo tempo” (Genette, 1972, p. 60).

O palimpsesto do tempo e do espaço, em Proust, alcança, dessa forma, “profundezas quase insondáveis”, o que leva Genette (1972, p. 64) a propor a seguinte leitura: “Nenhuma página da *Recherche* pode ser tomada por realmente definitiva, nenhuma de suas variantes pode em absoluto ser rejeitada”. Essa leitura, simultânea, de todas as variantes, de todos os esboços, de todas as modificações textuais, provoca um movimento circular, inquietante, em que o leitor descobre ao terminar a leitura “que o livro que ele acabou de ler está para ser escrito, e que este livro a ser escrito é mais ou menos (mas somente mais ou menos) o que ele acabou de ler” (Genette, 1972, p. 62).

A “vertiginosa rotação” (Genette, 1972, p. 63) imposta pela leitura que, ao se apresentar como rascunho, indicia a necessidade de uma re-leitura do que se acabou de ler, mas que já agora passa a ser uma leitura próxima da leitura da obra final, esse reconstruir incessante de todas as leituras, em todas as variantes, com o tempo sendo eterno cronologicamente mas sendo a recuperação do tempo perdido – o eterno como acronia, reconstrói o palimpsesto diante da História e da memória como uma totalidade indissociável.

Diz Genette (1972, p. 67, grifo nosso), concluindo o ensaio:

Como a escritura proustiana, a obra de Proust é um palimpsesto em que se confundem e se entremeiam várias figuras e vários sentidos, sempre presentes todos a um só tempo, e que só se deixam decifrar quando todos juntos, na sua *indesfiável* totalidade. (Genette, 1972, p. 67, grifo nosso).

Esse palimpsesto conceitualmente ampliado não implica em desaparecimento do conceito usual. O palimpsesto da reutilização de temas, de personagens, de tipos, de gêneros, de obras clássicas, está presente em Proust, e Genette (1972, p. 53-54) o observa. Chega mesmo a dizer que páginas da *Recherche* poderiam ser assinadas por Chateaubriand, por Balzac, por La Bruyère.

Mas nos interessa aqui considerar o palimpsesto à luz da História e da memória. Em rodapé, quase à guisa de fecho de seu ensaio, Genette apresenta, como vimos, considerações de *Paradis artificiels* (apud Genette, 1972, p.67), na qual o cérebro humano é “um palimpsesto imenso e natural”, e nele “[c]amadas sem conta de idéias, de sentimentos caíram sucessivamente”. Como se fora, *avant la lettre*, um epígono de Proust – à maneira com que Borges (1999, p. 96-98) expõe esse tipo de possibilidade em “Kafka e seus precursores” –, Baudelaire traduz “proustianamente” a De Quincey e vê que, em algumas ocasiões, essas “camadas superpostas”, “todo o imenso e complicado palimpsesto da memória”, podem desenrolar-se “de uma só vez”, o que ocorreria por ser “[o] palimpsesto da memória [...] indestrutível”, toda ação “em si mesma irrevogável”, e porque “nenhum pensamento pode ser apagado”.

No tempo cronológico, portanto histórico – e a História aqui é tão só o irrevogável caminhar do tempo que torna irreversível o que aconteceu, seja no plano dos grandes eventos da humanidade seja no plano do dia-a-dia corriqueiro de uma pessoa comum –, as ações transcorrem, e essas ações, assim como os pensamentos, uma vez na memória, são inolvidáveis, da memória podendo ser recuperadas a qualquer momento. Essa recuperação e fusão do passado com o presente forjam o tempo perdido e estabelece, como vimos, uma sincronia que é uma acronia do eterno. Portanto, a “indefiável totalidade” anotada por Genette (1972, p. 67) transforma o palimpsesto, sob o ponto de vista da memória e do tempo histórico, em uma retomada contínua e circular de planos de expressão e de planos de conteúdo, na qual se torna impossível determinar em que ponto principia e qual é a última re-escritura.

Ao nos propor *O jogo da amarelinha*, Cortazár (1999; *Rayuela*, a primeira edição da obra, em castelhano, é de 1963) nos lançava, leitores com autonomia de leitura, investidos de liberdade diante da obra literária. Mas o autor, de certa forma, ainda conduzia o “jogo”. No imenso palimpsesto da memória e da História, o leitor, órfão, deve procurar balizas para interpretar e conhecer, deve conquistar segurança para dar um sentido à marcha dos fatos, ao turbilhão de sensações, à eclosão incessante dos pensamentos.

Podemos concluir, portanto, que o palimpsesto, diante da memória e sob o signo da História, é a presentificação, na fusão de tempos e espaços, de re-escrituras incessantes, retomadas *ad infinitum*, e das quais não é possível definir a origem, o momento primordial, a constituição do Logos recriando o Caos.

O palimpsesto, mediado pela memória e tendo por pano de fundo a História, abre a possibilidade de que o estudo das obras literárias, muito além da ordem genética de produção dos textos, aborde nas análises de auto-intertextualidade outras motivações e estabeleça outras seqüências de leitura. É dessa maneira que vamos nos valer do conceito no estudo da contística de Luiz Vilela.

2.3 QUADRO-MODELO PARA COMPARAR OS PERCURSOS GERATIVOS DE SENTIDO DOS CONTOS ANALISADOS

As estruturas discerníveis do significado são, como vimos, a fundamental, a semionarrativa e a discursiva. Claro está, o sentido não se segmenta em níveis e se dá por “escoamento coagulante” e simultâneo “espessamento contínuo”, e a práxis metodológica para análise deve ser definida pelo objeto.

Em nosso caso, procedemos à comparação de diferentes momentos discursivos da contística de Luiz Vilela. Para operacionalizar a tarefa, montamos um quadro-síntese, colocando lado a lado as conclusões da leitura de cada conto em cada nível da análise. O quadro que elaboramos segue os itens reportados nesta Secção, e ficou assim conformado:

TÍTULO DO CAPÍTULO		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Discursivo		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOME DO CONTO”	“NOME DO CONTO”
Revestimento figurativo		
Isotopia temática		
Nível Narrativo		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOME DO CONTO”	“NOME DO CONTO”
Sintaxes semio-narrativas		

Nível Fundamental		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOME DO CONTO”	“NOME DO CONTO”
<i>Timia ou Foria</i>		
Oposição funda- mental		
Interpretação		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOME DO CONTO”	“NOME DO CONTO”
Patemia do enun- ciatário		
Significação cons- tituída		
Comentários ge- rais		

Na explicitação do Percurso Gerativo de Sentido de cada narrativa buscamos, na estrutura fundamental, a contrariedade mais profunda e abstrata, constituída pelo par opositivo do quadrado semiótico básico da narrativa em estudo, e estabelecemos, no *continuum* da *timia* à *foria*, a opção feita pelo texto e as marcas discursivas que evidenciam e homologam a estrutura profunda.

No campo das estruturas semionarrativas abordamos a sintaxe narrativa, a sintaxe actancial e a sintaxe modal. Eventualmente, tratamos dos enunciados elementares da narratividade. No campo das estruturas discursivas, evidenciamos o revestimento figurativo e a isotopia temática dedutível da figurativização. A isotopia discursiva e temática do riso literário é abordada na Secção III, não reaparecendo nesse quadro, mas tendo o seu Percurso Gerativo delineado na Secção VI.

Procedemos, no último tópico do quadro, à interpretação do efeito de sentido que, a nosso ver, cada narrativa logra alcançar, verificando a patemia do enunciatário, explicitando a significação constituída e fazendo alguns comentários gerais a essas conclusões. Inclui-se a patemia do enunciatário, portanto, em nosso campo de interpretação. A unidade patêmica, que abrange no nível fundamental as ações dos sujeitos protagonista e antagonista, serão preferencialmente observadas sob o ponto de vista da reação que o texto privilegia para agir sobre o narratário e, mais ainda, sobre o enunciatário pressuposto pelo enunciador.

Quanto a esse aspecto, vamos expor, também na Secção VI, a significação constituída pela leitura que empreendemos das narrativas, empreendendo o cruzamento dos itens analisados.

Buscar a patemia do enunciatário, ao invés da do narratário, fixa-se na lição de que o enunciador é portador de um *ethos*, cujo correspondente se dá no *pathos* do enunciatário. Desse modo, ainda, as paixões movimentadas pela diegese, manipuladas pelo narrador sob o olhar de um autor que se explicita, tocam a categoria literária mais próxima do leitor, quase até, poderíamos dizer, um enunciatário que se explicita como leitor, referente e extradiegético, no próprio tecido ficcional.

Com o preenchimento sintético das invariantes semióticas (nos quadros que nesse modelo estão em branco), vamos explicitar, por comparação, o que o ficcionista Luiz Vilela, nos contos do segundo momento, diante das narrativas do primeiro momento, mantém, o que apresenta que é semelhante, mas que ganha nova roupagem, e o que é inteira novidade.

III
UMA ONTOLOGIA: O RISO LITERÁRIO NA
CONTÍSTICA DE LUIZ VILELA

Em entrevista que concedeu em julho de 2002, logo após o lançamento da coletânea *A cabeça*, Luiz Vilela, indagado sobre a ironia dos contos enfeixados no volume, fez a seguinte profissão de fé:

[A ironia] está presente em toda a minha literatura. [...] É a visão de vida do autor, não é uma coisa deliberada. A ironia surge naturalmente. Minha visão é irônica, diria até tragicômica. Não é só a ironia, outras formas de humor, estas gradações do riso aparecem em todo o livro, como também em outros trabalhos. (Cunha, 2002).

Temos, pois, em Luiz Vilela, nas palavras do próprio escritor, uma visão de vida que é irônica, tragicômica, e o reconhecimento de que essa visão de mundo se dissemina por todos os seus trabalhos literários; temos, ainda, a explicitação de que a visão do escritor informa ao autor procedimentos que vão além do irônico e do trágico, fazendo com que outras formas de humor configurem gradações do riso literário em seus contos, novelas e romances. Diversos estudiosos mencionam a presença do riso em Vilela. Fábio Lucas (2000), por exemplo, enfatiza a dimensão do humor e do chiste na obra do escritor. É o riso literário, de fato, uma constante em todas as obras de Vilela. Não é elemento circunstancial, não é mero interlúdio, não é diversão. Nor-

malmente, se constitui em estratégia que pertence à estrutura da narrativa. Dessa forma, entre o chiste, a piada, o quíproquê e a visão irônica, satírica, existe uma profunda correspondência, evidenciada pelas estratégias discursivas utilizadas.

O riso, a nosso ver, é uma instância integrante da ontologia da criação ficcional; desse modo, o ato criativo surge mediado pelo tom, pelo ritmo, pelo arcabouço do significado que o autor lhe dá – e se tal efeito é constituído pelo riso, o riso é a sua ontologia. Luiz Vilela, em entrevista a Edla Van Steen (1982), diz: “Só começo a escrever uma história quando tenho o ritmo dela. Sem ele, é-me impossível escrevê-la.” Em “ritmo”, nesse caso, entrevemos o conjunto de fatores que constituem a ontologia criativa.

Para homologar o que expusemos, podemos retomar a interpretação que Denis Bertrand (2003, p. 219-231) desenvolve a partir da descrição do bolo nupcial de Carlos e Ema, passagem central do capítulo IV de *Madame Bovary*, de Flaubert. Bertrand (2003, p. 228-229) mostra como o excerto configura o que chama de “ironia flaubertiana”, e cita em rodapé “conhecida [...] observação de Flaubert: ‘Escrevo de tal maneira que o leitor nunca saiba se estão [sic] zombando dele ou não.’” (Bertrand, 2003, p. 228). Trata-se, na linguagem de Bertrand (2003, p. 228), de “menção, ainda que implícita e, em alguns casos, dificilmente decidível”, de um “discurso arquetípico da ideologia trifuncional” que “forma o plano interno de referência necessário à inteligibilidade do discurso flaubertiano.” Assim, procura encontrar a motivação que é apreendida pela estrutura temática e que é fixada pela figurativização discursiva:

Nesta estratificação de estruturas significantes homólogas é estabelecido um processo de referencialização recíproca, provedor de novos investimentos axiológicos por ocasião da leitura e criador de uma “estrutura modelizante” capaz de esclarecer, a partir do plano figurativo restrito que a suscita, a obra em seu conjunto. As categorias do discurso cuja trama assim se tece “em profundidade” formam então uma rede significativa própria, constitutiva do *referente interno*. Isolável a partir de um fragmento, sua ressonância estende-se pela totalidade do texto, que tem sua consistência assegurada por ele. A convocação dessas estruturas discursivas é condição para o reconhecimento do funcionamento da derrisão flaubertiana: é ela que per-

mite entrever que se trata, no fundo, de um bolo irônico. (Bertrand, 2003, p. 229, grifos do autor).

A palavra “bolo”, no caso, tem duplo sentido: a figurativização a que se refere é um “bolo” de casamento, e “bolo”, no contexto utilizado, se refere ao conjunto de estratégias discursivas utilizadas por Flaubert. Bertrand (2003, p. 219-231) expõe essas estratégias, demonstra a tematização obtida, por metaforização, a partir da sintaxe discursiva e analisa o modo como Flaubert faz uma descrição ideológica da sociedade tendo por substrato a ironia, o que informa a sua visão de mundo e constitui o que nomeia de “derrisão flaubertiana”.

A nosso ver, o riso literário é constituído por quatro unidades, o cômico, o humor, a ironia e a sátira, e se manifesta textualmente por meio de estratégias de ação que tematizam a visão de mundo do autor. Nos estudos literários, o riso é apresentado sempre revestido por uma expectativa utópica, a crítica ao passado ou ao presente confrontando-se com um ideal, que pode estar explícito, mas que muitas vezes permanece silenciado, subentendido. Já na discursivização, o riso literário se apresenta através de muitas formas e gradações.

Ao focarmos o riso como uma das instâncias ontológicas do fazer literário, expomos, a seguir, as nuances, as especificidades, as indefinidas fronteiras entre suas unidades constitutivas, assim como discorreremos sobre suas categorias de ação e suas formas de manifestação. Na sequência, com o referencial definido e a classificação estabelecida, estudamos o riso no primeiro e no segundo momentos da contística de Vilela. Na Secção VI, retomamos a análise que empreendemos a partir do quadro da ontologia do riso literário que aqui construímos para conjugar tal análise com o Percurso Gerativo de Sentido que desentranhamos dos contos de Luiz Vilela em outras Secções da tese.

3.1 UMA SEMIOSE DO RISO LITERÁRIO

O riso literário pode variar da sátira desbragada ao humor de fina ironia, pode se manifestar em uma piada ou em um chiste ou apresentar-se como paródia; pode ser cômico em trocadilho ou caricatura; pode ser de escárnio, de exclusão, ou de simpatia, de aceitação. As manifestações do riso podem, portanto, apresentar gradações extremas ou sutis, e os estudos literários expõem, em diferentes epistemologias e configurações teóricas, as suas nuances.

As definições sobre o riso literário estão condicionadas à recepção da obra, uma vez que o cômico, se contido na intencionalidade do texto, depende da reação do leitor para se estabelecer como riso. Essa é a posição de Hansen, por exemplo. Em conferência que apresentou na Unesp de Araraquara em 1991, o estudioso afirmou que as convenções da sátira devem ser partilhadas pela “recepção” (Hansen, 1991, p. 16). Duarte (1994, p. 55) comenta que a ironia “somente se completa [...] numa recepção que perceba a duplicidade de sentido”.

Mesmo em definições de dicionários, a interpretação do receptor é assinalada. A ironia, por exemplo, é definida como sendo uma afirmação que, na verdade, quer exprimir o oposto do que aparentemente está afirmando: a decodificação “depende muito do contexto extralingüístico” (Cherubim, 1989, p. 41-42). Se o leitor não

proceder à decodificação, a mensagem muda de sentido. Por outro lado, se o leitor entender como ironia um texto que o autor não pretendia irônico, o leitor constrói um novo texto, com mensagem oposta à intenção do autor.

Propp, em diversas passagens de *Comicidade e riso* (1992), ensina que o cômico nem sempre é risível, que as formas literárias do cômico se mesclam, dificilmente encontrando-se puras, e que é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, traços de comicidade. Com o cuidado exigido ao se elaborar síntese sincrética – aqui, a nossa intenção –, consideramos também as palavras de Frye (1973, p. 333) de que os programas e os métodos de crítica são “bastante válidos”, o problema sendo “as barreiras entre os métodos”:

Essas barreiras tendem a fazer o crítico limitar-se a um único método de crítica, o que é inútil, e tendem a fazê-lo estabelecer seus contactos fundamentais não com as outras críticas, mas com assuntos fora da crítica. Daí o número de ensaios, não apenas grande, mas muito grande, na crítica mítica, que se afiguram má Religião Comparada, na crítica retórica que parece má Semântica, na crítica estética que semelham má metafísica, e assim por diante. (Frye, 1973, p. 333).

Estudos ou classificações para as diversas formas do riso podem ser encontrados nas obras de Alfredo Bosi, Antonio Candido, Henri Bergson, Hansen, Umberto Eco e Vladimir Propp, entre outros.

Em *A sátira e o engenho*, João Adolfo Hansen (1989, p. 305-393)³² trata dos *topoi* que constituem a sátira. Um deles se efetiva pela constituição física e aparência do satirizado. É a caricatura. Sobre a caricatura, Sylvia Telarolli Leite (1996, p. 19-37) diz que é recurso expressivo que exagera traços, distorce, provoca rebaixamento, degrada, enfatiza o mecânico, o grotesco, o ridículo, expondo-os de forma depreciativa, sendo um dos componentes centrais da sátira. Observa ainda que o narrador, através dessa forma de manifestação, faz rebaixamento crítico de um personagem. Em

³² A segunda edição, revista, foi publicada pela Ateliê e Edunicamp em 2004. Nela, segundo Hansen informa na “Nota à 2ª edição”, ficam “mais definidos alguns conceitos [...], como o de *persona* satírica” (p. 26).

Anatomia da sátira, Hansen (1991, p. 15) diz que a sátira é um “subgênero do cômico como maledicência, ocupando-se dos vícios que causam horror”. A diferença que Hansen (1991, p. 5) estabelece entre sátira e cômico é de que existe uma gradação na forma de apresentar os “vícios”.

Alfredo Bosi (1977, p. 145) entende a sátira como uma crítica à “desordem estabelecida” que pode se configurar como uma espécie de utopia. Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 97) afirma que hoje a literatura é concebida como “utopia crítica”. Bosi (1997, p. 164) vê que a paródia nasce da crise, crise essa que faz uma estética sobreviver “como disfarce, véu ideológico”. Essa crítica à desordem estabelecida é o móvel da obra de diversos ficcionistas contemporâneos. Como já vimos, Vilela afirmou em entrevista: “Minha literatura sempre foi essencialmente crítica.” (Ribeiro, 1989). A discussão do sério e do crítico subjacentes ao humor permeia o debate sobre o riso literário. Ela está presente no artigo “A ideologia da seriedade” (Neves, 1974), que constata “a eficácia da destrutividade cômica” (Neves, 1974, p. 38):

Se a piada, a observação jocosa em geral, não fosse “séria”, ou seja, se não se referisse acuradamente a fatias da realidade, não haveria riso. Só rimos porque a piada nos revelou – ampliando ou diminuindo características do real – alguma coisa de modo fabulado, surpreendente, inesperado. Tem poder heurístico e eficácia crítica. (Neves, 1974, p. 36).

Outro não é o entendimento de Umberto Eco ao discorrer sobre o humorismo pirandelliano. Eco (1989, p. 258) afirma que o homem é “o único animal que sabe rir”, mesmo não tendo “razão nenhuma para rir”: “ri justamente e somente por razões muito tristes” (Eco, 1989, p. 258). Por isso, “[p]aradoxalmente, uma das componentes do cômico é o pranto.” (Eco, 1989, p. 251).

O debate sobre o riso é milenar. Talvez por sua diversidade, os filósofos e os estudiosos da literatura, apesar da grande produção literária de textos com elementos que indicam comicidade, humor, ironia ou sátira, detiveram-se pouco sobre o tema. Aristóteles, na Antiguidade, trata do cômico em sua *Poética* (em curtas menções,

no capítulo V), mas o faz *en passant*. Segundo Fantinati (1994, p. 205), “[a] crítica e a pesquisa literária e artística sobre a sátira parecem não ter no Ocidente uma longa tradição”. O pesquisador constata que “inexiste quase até nossos dias uma poética da sátira”, ressaltando uma emergência de estudos “nas últimas décadas”, a partir de pesquisas sistemáticas que localiza nos anos 40 do século XX (Fantinati, 1994, p. 205). Soethe (1998, p. 10) faz observações semelhantes, a partir da análise da evolução, desde o século XVIII, da crítica alemã.

Recentemente, surgiu um estudo da poética da ironia como elemento do riso literário. *Teoria e política da ironia*, de Linda Hutcheon, foi lançado em 1994 (*Irony's Edge – the Theory and Politics of Irony*), com tradução brasileira em 2000. Esse volume estabelece os fundamentos, na cena social e na literatura, da utilização da ironia, procurando classificá-la em todos os seus gumes. Em que pese esse estudo de Hutcheon, a bibliografia teórica sobre o riso literário permanece aquém da utilização, na literatura, de elementos do cômico, do humor, da ironia e da sátira – de tudo o que propicia o riso ou é riso na literatura. Neves (1974) observa que “o riso, a piada, o jogo, a comicidade em suas várias formas não são, positivamente, analisados com frequência pela literatura relativa ao social”, e que teria de fazer “um razoável esforço para estabelecer uma bibliografia relevante sobre esses temas” (Neves, 1974, p. 35).

Sem falar em Aristóteles, Bergson, Freud, Kant, Nietzsche, Quintiliano e Shoppenhauer, entre outros, digamos, “Classicos”, esse quadro já não é assim tão pouco razoável, com alguns lançamentos de peso nos últimos anos. Entre eles, destacamos: *Riso, cultura e sociedade na Idade Média* (Macedo, 2000), um debate sobre o poder contestatório do riso e as relações do riso com o sagrado no medievo; *Raízes do riso* (Saliba, 2002), uma análise das práticas humorísticas no Brasil da “Belle Époque”; e *História do riso e do escárnio* (Minois, 2003), que mostra a trajetória do riso na cultura ocidental, dos deuses do Olimpo grego ao riso midiático do fim do século XX. E ainda: *O riso e o risível* (Alberti, 1999), *Ousar rir* (Kupermann, 2003), *Se-*

ria trágico... se não fosse cômico (Kupermann e Slavutzky, 2005), *Ironia e o irônico* (Muecke, 1995) e *O conceito de ironia* (Kierkegaard, 2005).

De qualquer modo, não espanta que a bibliografia permaneça relativamente escassa. Para Eco, retomando Pirandello, até mesmo os filósofos não apreendem a especificidade do riso literário: “O problema do cômico (do qual o humorismo é certamente uma subespécie e uma variação) tem, do ponto de vista de Pirandello, a vantagem de ter sempre posto em dificuldades os filósofos que tentaram defini-lo.” (Eco, 1989, p. 250). Devido a essa dificuldade e à relativamente pouca produção sobre o tema, temos polissemia conceitual (para não dizer imprecisão conceitual), com o mesmo termo referenciando diferentes figuras textuais, apresentando significados específicos de autor para autor – prejuízo menor à teoria que o mesmo fenômeno nomeado por diferentes palavras apenas para gáudio de “teorizadores”.

Comum a todos é certo difuso sentimento do que propicia o riso e do que é o riso na literatura. Parece constante nos autores a definição do riso de exclusão, o de não-aceitação: ele reúne características como agressividade, defesa implícita ou explícita de uma norma, e ver que o mundo está às avessas. Diante do mundo imperfeito, idealiza-se uma utopia e se agride o que existe. Dependendo do tom e da posição do objeto ou móvel do risível diante do locutor-enunciador, vamos do cômico para o humor, deste para a ironia, desta para a sátira.

Quanto ao discurso, muitas são, nele, as formas de manifestação do riso. Em tese, qualquer figura de linguagem ou de pensamento pode ser utilizada para alcançar efeito de riso literário. Podem-se utilizar, também, todos os gêneros literários e todos os seus subgêneros, assim como todas as formas de expressão verbal. É preciso ter em vista que o riso literário nem sempre provoca o riso: ele, pelo contrário, muitas vezes leva ao desconsolo e ao pranto.

É o riso, nesse raciocínio, como já explicitamos, uma das instâncias ontológicas do fazer literário. Como ontologia, tem as seguintes unidades constitutivas: o

cômico, o humor, a ironia e a sátira. Essas unidades constitutivas, considerando o eu que ri com relação ao móvel, objeto ou actante que provoca o riso, estão ordenadas do pólo de maior aceitação e menor exclusão para o pólo no qual o móvel, objeto ou actante sofre a menor aceitação e é vítima da maior exclusão.

As formas de manifestação – o nível discursivo do riso, a escritura manifesta do riso ou que leva ao riso – são norteadas por estratégias de ação. São estratégias de ação, entre outras, a carnavalização conceituada por Bakhtin,³³ a subversão dos valores, a exploração do baixo ventre. Tudo indica que a estratégia de ação que catalisa as demais é a escrita que explora o mundo às avessas. Vejamos um exemplo.

Candido (1970, p. 80-81) vê, em *Memórias de um sargento de milícias*, o riso emergir do contraste entre “ordem e desordem”, que “se comunicam por caminhos inumeráveis”: é o oficial de justiça que se transforma em “empreiteiro de arruaças”, é o religioso que é “agente de intrigas”, são as relações equívocas e ilegítimas configuradas como “situações honradas”, enquanto “casamentos corretos” transformam-se em “negociatas escusas”, formando “um traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e esta subversão final de valores.”

Sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida, e reforçando a imagem de que ali se retrata um mundo às avessas, Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 29) observa que nele “não há nenhuma personagem íntegra no sentido positivo”. Ela conclui: “Nesse sentido, fica a meio caminho entre o romance moral inglês do século XVIII e o amoralismo (antes moral pragmática) da novela picaresca espanhola, mas bem mais próximo dessa última.” (Galvão, 1976, p. 33).

O riso literário sempre estabelece um julgamento, faz uma comparação, emite um juízo de valor; portanto, a questão moral – em decorrência de um juízo ético, não de avaliações comportamentais – está presente em todas as suas gradações. Frye

³³ O conceito surge no capítulo IV de *Problemas da poética de Dostoiévski* (Bakhtin, 1997) e é desenvolvido em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (Bakhtin, 1999).

o diz: “O satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral” (Frye, 1973, p. 220). Frye percebe o demônio do inferno dantesco expresso de um “ponto de vista [...] de ponta-cabeça”, exposto numa formulação de tragédia, de queda, que expressa uma “ironia trágica” (Frye, 1973, p. 234-235).

Por seu lado, a ironia, conforme Hutcheon (2000), contém em si muitas gradações – e, acrescentamos, acepções. No Brasil, Brait (1996) fez amplo estudo da ironia, conjugando-a com a polifonia e a carnavalização bakhtinianas, entendendo-a como uma dupla enunciação que se dá de forma simultânea, o que caracteriza uma sobreposição de vozes ou uma dupla perspectiva enunciativa.³⁴

O riso literário, para além da ironia, contém em si artifícios inesperados, que fazem a sua grandeza e a sua força perene. As artimanhas são de tal ordem que as hoje fábulas infantis de La Fontaine eram, na verdade, quando surgiram, poderosas diatribes. Eis a lição colhida em Silviano Santiago (1982):

No final do século XIX, Taine salientou, em livro definitivo, a virulência da crítica social que se escondia por detrás da aparente inocência das fábulas de La Fontaine. Por detrás do universo animal do fabulista francês, por detrás da cândida conversa dos animais, desenrolava-se uma sátira da corte de Luís XIV, o todo-poderoso *Roi Soleil*. (Santiago, 1982, p. 57).

Ou seja, o riso literário, em suas muitas gradações, parece conter sempre características como agressividade, uma idealização e um olhar que vê o mundo diverso do imaginado. Trata-se, evidentemente, do riso que exclui, escarnece. O riso de acolhida e aceitação, sem agressividade, é menos evidente. Na gradação estabelecida para as unidades constitutivas do riso literário – do cômico para a sátira, passando pelo humor e pela ironia, – essa ordem inicia-se com aquela de maior aceitação da causa do riso e finaliza com aquela de maior exclusão da causa do riso, seja um acontecimento, seja um personagem, seja no nível diegético, seja no nível actancial.

³⁴ Essa definição é do prof. Luiz Gonzaga Marchezan, no curso “Procedimentos narrativos e discursivos do conto”, ministrado no segundo semestre de 2002 na FCL-Ar/Unesp.

Nessa classificação, o critério de distanciamento do motivo que causa o riso tem de ser considerado. O ensaio “O cômico e a regra” (Eco, 1984, p. 343-353) trata das diferenças entre a comicidade e a tragédia. O cômico se dá pelo distanciamento entre o personagem que sofre punição e o leitor – somente isso, afirma Eco, instaura o riso. Afinal, a exclusão já se dá antes mesmo do evento que causa o riso: aquele que ri não se vê como aquele de que ri. Rir do palhaço é rir daquele desde sempre excluído de nossa auto-identificação, excluído da identidade pessoal que cada um faz de si mesmo. Aceita-se o palhaço porque ele é a imagem do que o “eu” não é.

Pirandello (1996, p. 43) propõe existir um “especial processo íntimo e característico do qual resulta a expressão humorística”. Esse processo constitutivo do riso é o que faz com que o riso literário surja como uma instância ontológica do fazer literário. Esse fazer se manifesta, e utilizamos uma expressão de Bergson (1983, p. 105), por meio “[d]os processos de fabricação do risível”. Quais seriam, nos termos que discorreremos, os processos de fabricação do risível? De que forma e por que meios se manifesta o riso literário ontológico?

Do processo íntimo que faz o riso nascer emerge uma oposição moral, ética, que determina, do ponto de vista de quem ri, o grau de antipatia ou acolhida que manifestará pelo motivo do risível. Desse *continuum* entre exclusão e simpatia definimos as unidades constitutivas do riso: o cômico, o humor, a ironia e a sátira. Esse movimento exige categorias de ação, sendo elas o explorar o baixo e degradante, a carnavaлизация, o processo subversivo, o ver o mundo às avessas, em uma dinâmica que procura, entre as figuras de linguagem, pensamento e literárias as formas de manifestação e os recursos expressivos adequados para gerar o efeito estético do riso que germina ontologicamente como motivação do processo criador. Tal parece ser, de modo orgânico, o mecanismo do riso literário.

Voltado para o funcionamento discursivo do riso, Pietroforte (2005, p. 1367-1372) estabelece, a partir das interações entre os sujeitos da cena narrativa, qua-

tro regimes do riso: “autista”, “paranóico”, “excêntrico” e “sociopata”. O objetivo do estudo é “determinar, em cada regime, como a graça se faz” (Pietroforte, 2005, p. 1370), ou, mais especificamente, apresentar os “dispositivos retóricos” do “modo de funcionamento” de cada regime. O ponto de partida para determinar os regimes do riso é a teoria dos regimes de interação social sob a ótica dos “processos sociossemióticos envolvidos nas relações entre sujeitos” (Pietroforte, 2005, p. 1367).

Os regimes são estabelecidos pela interação entre sujeitos e perfaz um quadrado com oposição entre identidade e alteridade e respectivas complementaridades, o par não-alteridade *versus* não-identidade. No regime *autista*, fixado na identidade e caracterizado por um comportamento ingênuo repetido, o dispositivo é a anáfora; no *paranóico*, “baseado em eterno conflito” com a alteridade, o dispositivo é a antítese; no *excêntrico*, marcado pela não-identidade, a interação gera conflitos de ponto de vista, e as palavras e situações tornam-se dúbias, por serem coisa diversa do que o sujeito pensa que são – daí, a diáfora, uma anáfora pervertida por simultaneamente tomar dois sentidos opostos; no *sociopata*, os sujeitos estão no pólo da não-alteridade, se nivelam em suas falhas de caráter, e “[o] dispositivo retórico preferido é a elipse, ou seja, o calar-se sobre o implícito, sempre desvalorizado disforicamente.” (Pietroforte, 2005, p. 1372).

A retórica no regime do riso estabelecido pela interação dos sujeitos, nos adverte Pietroforte (2005, p. 1372), é um elemento sintático, não semântico, pois tomado de forma não-relacional, e o riso advém dos elementos “próprios de cada cultura e de cada época” que, através do regime do riso, faz com que “os conteúdos do humor s[ejam] colocados em discurso.” (Pietroforte, 2005, p. 1372).

Os elementos discursivos apontados são, pois, estabelecidos a partir do confronto interno dos sujeitos da narrativa, por meio de uma oposição entre identidade e alteridade – oposição que podemos, em suave heresia, dizer ontológica, e que é constituída no imo do quadrado semiótico. Essa oposição segue, também, o *continuum* da

menor exclusão do outro (ou simpatia) à não-aceitação da alteridade (a exclusão). Do conflito entre os sujeitos que interagem temos as mudanças de estado que constroem a narratividade, e a partir das escolhas lexicais, das opções discursivas e do regime estabelecido, o semioticista define o tipo de riso que anima o texto.

Percorremos trajeto teórico bebendo, na busca de uma semiose do riso literário, em diversas fontes. O que buscamos são os efeitos de sentido do discurso em cuja gênese ontológica está o riso.

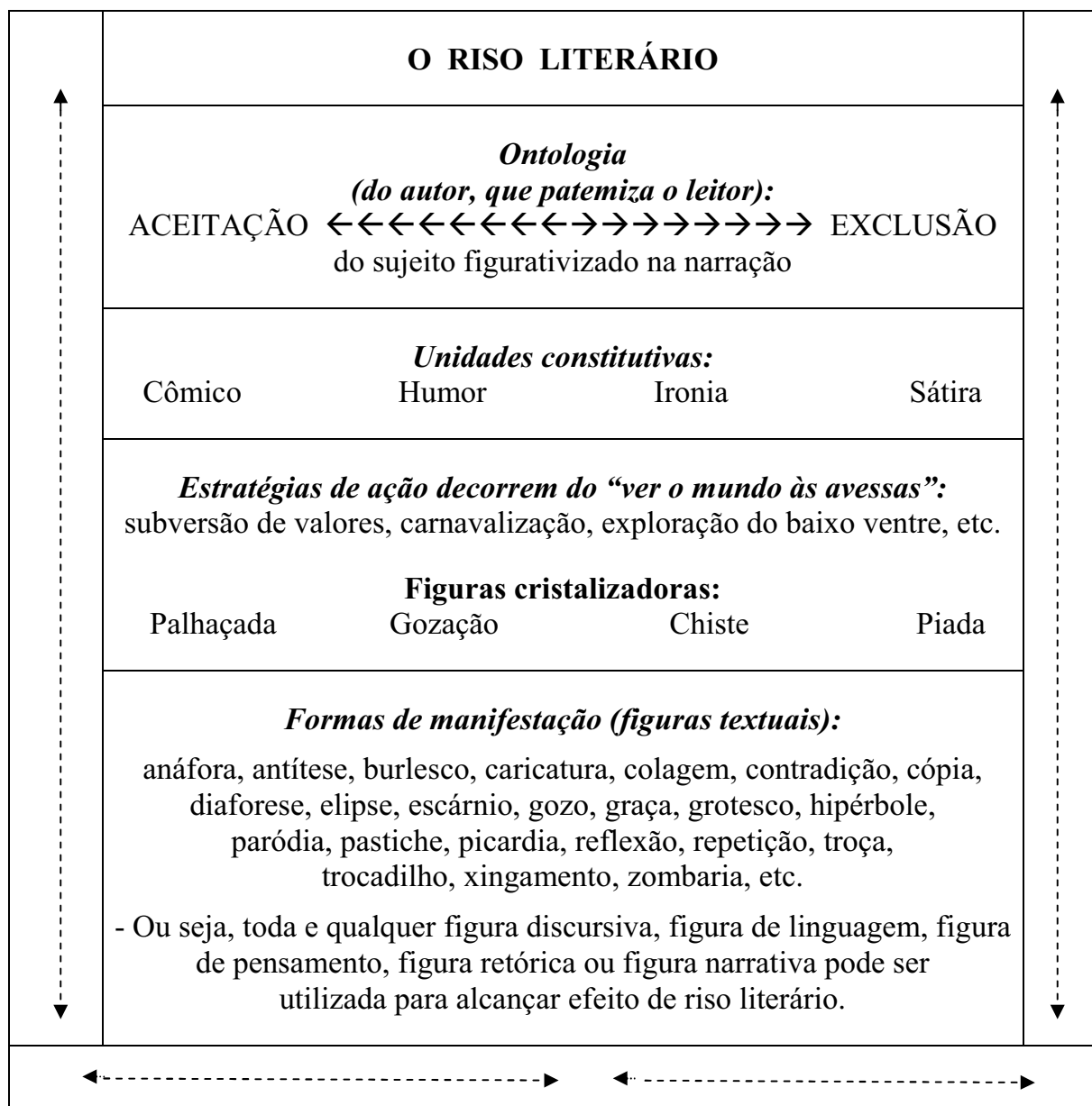
Toda a manipulação dos elementos desse conjunto que se apresenta para análise, todo esse discurso discursivizado – essa enunciação enunciada ali à fruição, esse texto que nasceu carregando em si o que é próprio “de cada cultura e de cada época”, evidenciando o lugar e o tempo de sua produção – não é um *deus ex machina*, não é geração espontânea: trata-se do resultado de um trabalho mentado e realizado por alguém. Esse alguém é o autor, imerso, nos termos apresentados, em uma “cultura” e em uma “época”. As motivações íntimas e mais profundas que o movem constituem a ontologia da obra. Na ontologia – o visceral fogo sagrado feito de coração e tripas, como diz, em outro contexto, Luiz Vilela³⁵ – está o *continuum foriatimia* e estão as definições do tom da narrativa, que podem ser vários, mas, entre todos eles, no momento, nosso interesse se fixa na ontologia do riso literário.

Vimos o modo como surge o riso literário, desdobramos sua configuração através de unidades constitutivas que caracterizem, de modo figurativizado, a ontologia que vai da aceitação à exclusão do sujeito representado e verificamos que essas unidades exigem estratégias de ação narrativa que definem as formas de manifestação. As unidades de ação, centradas em um eixo paradigmático de “ver o mundo às avessas”, cristalizam-se através de figuras correspondentes às unidades constitutivas do riso, e que por sua vez são pólos aglutinadores das formas de manifestação discursiva.

³⁵ Verifique no anexo 2.

sivas. Essas figuras são a Palhaçada, referente ao Cômico, a Gozação, referente ao Humor, o Chiste, manifestação microtextual da Ironia, e a Piada, referente à Sátira.

Em um quadro operacional, eis como se pode visualizar tais mecanismos:



Esse é um modelo taxionômico operacional para análise e classificação de manifestações do riso literário. Nós o criamos por meio de um processo que tateia por diversos estudiosos da questão, tendo presente que a ontologia profunda se manifesta

no discurso textualizado, que este sempre evidencia sua gênese, e que as fronteiras entre as unidades constitutivas do riso são fronteiras tênues, assim como são fluidas as imbricações entre as estratégias de ação que estabelecem as formas de manifestação do riso. A comédia pode estar na sátira; pode haver sátira na comédia; o humor pode ser irônico; a comédia pode ser irônica. Nada é puro, já afirmara Propp (1992), no mesmo diapasão em que Frye fala em “comédia irônica” (Frye, 1973, p. 222), ou em “ironia satírica” (Frye, 1973, p. 219), ou, em outra chave, em “ironia trágica” (Frye, 1973, p. 232).

Ao tratarmos do riso como ontologia, estamos, evidentemente, em um patamar estético diverso do riso como mero elemento discursivo episódico. O eventual é configurado quando temos formas de manifestação discursivas, textuais e retóricas do riso utilizadas para efeito tópico, sem amálgama estrutural com a construção do sentido semiótico dedutível do *continuum foria-timia*, que é o que determina sua constituição ontológica na eclosão do processo criativo.

Tal ontologia transforma em riso o que é crítica e é sério, riso desbragado ou riso contido, riso que se lança como riso ou riso que se traduz em reflexão, riso que provoca alegria ou que induz ao pranto, riso que desnuda a sociedade ou volta-se para o próprio indivíduo. Enfim, o que transforma a crítica séria em riso, e o riso também é, paradoxalmente, muito sério, qualquer que seja a sua gradação, é a forma como a crítica é constituída, o efeito emocional e estético que ela provoca. As gradações infinitas de cada uma das unidades constitutivas do riso, e as indefinidas fronteiras que, mais que separá-las, as unem e as indeterminam, propiciam que os recursos expressivos formulem as nuances e gradações do riso nas obras literárias. Riso que – e esse é o seu papel ontológico na criação literária – extravasa o texto, insinua-se no mundo, e faz o leitor se mexer inquieto, avaliando desconsolado a sociedade e o homem.

3.2 O RISO NOS CONTOS DO ANOS SESSENTA E SETENTA

Em 2001 o conto “Tarde da noite”, de Luiz Vilela, foi apresentado na série “Brava gente”, da Rede Globo. A adaptação televisiva potencializou as características cômicas do conto, certo nonsense com pitadas de pastelão, os tipos caricaturizados, seja o da dona-de-casa, seja o do bom-samaritano, seja o da amante (amante que surge na adaptação, no conto é apenas uma vaga suposição da esposa), seja o da moça que anuncia ao telefone, desesperada, que vai se suicidar.

A adaptação, privilegiando o cômico, utiliza uma chave, diríamos, aristotélica. Em Aristóteles (*Poética*, cap. V), a comédia é “imitação de homens inferiores” e trata dos vícios naquela “parte do torpe que é o ridículo”, sendo que o “ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente”. Na tevê, realçado o ridículo miúdo de personagens menores, o efeito é o riso sem compromisso, anódino e inocente.

No conto, o tom de comédia, pelo entrecho sobre o qual paira permanentemente uma tragédia, pode passar despercebido em uma primeira leitura. Discreto, o cômico se dá pelo desencontro entre o que um personagem fala e o que o outro entende. Esse desencontro é realçado quando, no final, o personagem, aflito, atende no telefone a uma moça que imagina linda, sensual, e sua mulher – uma megera, desgredada, cara cheia de creme – o lembra: “você está sonhando?” (TN, p. 197).

Mas o riso literário pode ir além do *divertissement*. Alfredo Bosi (1977), em *O ser e o tempo da poesia*, afirma que o ímpeto crítico tem uma função regeneradora, que a denúncia se faz para que seja construída uma nova ordem, e que a verdadeira obra literária pretende mais que a função estética e a catarse momentânea. Essa configuração aponta para possibilidades humanas e sociais além daquelas da verossimilhança da ficção, e nela a literatura pode ter o papel de provocar mudanças sociais, religiosas e culturais, não sendo somente fruição estética, prazer, emoção, riso.

O aspecto crítico e reflexivo do conto não parece presente na versão da tevê. Alguns diálogos desapareceram. Eis um dos diálogos excluídos na tevê:

“Humor negro.”
 “Humor o quê?”
 “Negro”, falou a voz mais alto e com uma certa irritação. “Não sabe o que é isso? Humor negro?”
 “Sei”, ele falou meio sem-graça diante daquela súbita irritação.
 “Então quê que é”, perguntou a voz com ar de quem desconfiava que ele não soubesse.
 “Humor negro é um humor macabro, é... um humor pessimista...”
 “Que humor não é pessimista?”
 “Como?”
 “Estou perguntando: existe humor que não seja pessimista?”
 O homem pensou um pouco: “Existe. Existe um humor sadio.”
 “Sadio? Quer dizer que sadio é o que não é pessimista, e pessimista o que não é sadio?” (TN, p. 189).

Logo à frente, em outro exemplo de que Vilela não só tem o riso em sua literatura, mas, também, dele trata metalingüisticamente, mais uma estocada:

[...]
 “Pode ter essa grata fineza de me dizer o que é humor negro?”
 “É o humor que se faz na África.”
 “Na África”, ele repetiu, no tom de quem prossegue a brincadeira — e de repente é que percebeu o trocadilho. (TN, p. 190).

Esse questionamento sem tréguas dos conceitos, como nas citações, e que pode chegar às margens do niilismo, é constante em Vilela. Inclusive muitos dos títulos de seus contos são irônicos e até mesmo auto-irônicos. Eis alguns, da coletânea *Tremor de terra*: “Nosso dia” (casal comemora o aniversário de casamento entre grosserias grotescas), “Espetáculo de fé” (festa religiosa tem seu principal espetáculo na mercantilização, sob o olhar eroticizado de um padre), “Deus sabe o que faz” (tragédias de uma vida, pontuadas pelo refrão *Deus sabe o que faz*), e “Enquanto dura a festa” (a hipocrisia de um velório, no olhar revoltado de um adolescente).

Na coletânea *No bar*, aparece “Filosofia”, conto no qual o que se vê é prosaísmo e pedantismo no ambiente universitário.

Em “A pátria precisa de você”, de *Tarde da noite*, a apresentação ao serviço militar é momento de humilhação e dor.

A coletânea *O fim de tudo* tem o conto “O monstro”, no qual “o monstro” é um débil mental e os verdadeiros monstros são os jornalistas e os policiais que ridicularizam o pobre coitado.

“Feliz natal” (no qual o personagem se esforça para comemorar o Natal sozinho), “Os tempos mudaram” (um olhar crítico para as mudanças “progressistas” – em Vilela, tal conceito deve ficar entre aspas – na igreja católica), “Para vocês mais um capítulo” (ironia de um “guia satírico” ao tratar das telenovelas) e “Boa de garfo” (a expressão do título se refere a um animal), estão na coletânea *Lindas pernas*.

Se os títulos já contêm ironia, inclusive auto-reflexiva, os contos seguem o mesmo caminho.

No conto “Domingo” (*TN*, p. 23-25), as menções à publicidade e o pastiche de anúncios publicitários, a nomeação de produtos industrializados, o recortar desconexo de canções radiofônicas, a ironia com as convenções da língua, o sufocamento do indivíduo em solidão existencial num mundo no qual impera a comunicação – todos esses elementos, apresentados no turbilhão de um fluxo de consciência, denunci-

am e criticam, em paródias de ritmo alucinatório, o “véu ideológico” (Bosi, 1977, p. 145) que massacra o homem comum.

A caricatura também está presente nos contos de Luiz Vilela dos anos 60 e 70. No já citado “Tarde da noite” um homem que dorme ao lado da sua mulher acorda com o telefone tocando. Do outro lado da linha está uma voz feminina, que ele imagina ser de “uma moça delicada e bonita, extremamente simpática e inteligente.” (TN, p. 183). A moça anuncia que está prestes a se suicidar. A esposa tenta fazer com que o homem desligue o telefone e volte a dormir. Eis como a mulher é descrita:

os cabelos desarranjados (TN, p. 181);

ele observou-a e achou aquele gesto feio, grosseiro, masculinizado. Observou-lhe também o rosto, lambuzado de creme (TN, p. 184);

arrancava o esmalte das unhas (TN, p. 185);

a cara azeda de raiva (TN, p. 185);

A mulher bocejou abrindo toda a boca e os braços (TN, p. 185);

ouviu com satisfação um pequeno e súbito ronco (TN, p. 186-187);

ela dorme feito um... um animal (TN, p. 194);

Gorda? Ela é uma bola. E está cada dia mais gorda. (TN, p. 194).

Temos aqui aquela função da caricatura como componente do riso literário, tal como expusemos ser a concepção presente em João Adolfo Hansen (1989) e em Sylvia Telarolli Leite (p. 19-37, *passim*). No exemplo, a caricatura emerge, em Luiz Vilela, como elemento da sátira por meio do qual o narrador faz julgamento crítico de personagens. O conto “Tarde da noite” compõe uma imagem caricaturesca e satirizada da mulher. Ela é rebaixada à condição de animal e a objeto geométrico; é apresen-

tada lambuzada, masculinizada, decomposta, azeda, bocejando (a boca toda aberta) e roncando.

No conto “Olhos verdes” (*NB*, p. 40-42), temos um estereótipo de homossexual; em “Velório” (*TN*, p. 63-72), alguns personagens apresentam-se grotescos e animalizados; em “Pais e filhos” (*FT*, p. 123-135) tudo é grotesco, inclusive o enredo; em “Boa de garfo” (*LP*, p. 115-125) uma cachorra é antropomorfizada; em “Os tempos mudaram” (*LP*, p. 51-58) a descrição da igreja, do padre modernoso e da moça rebolante mescla comicidade e nostalgia; e em “Para vocês mais um capítulo” (*LP*, p. 59-64) surge um guia satírico que discerne e critica o que o outro personagem não é capaz de perceber sozinho.

No conto “A feijoada” (*FT*, p. 103-114), vários aspectos constituem, por meio da carnavalização literária (cf. Bakhtin, 1999), a sátira e a caricatura, do rebaixamento do “doutor” à elevação de subalternos (o garçom, “lacaio real” – *FT*, p. 108). A tragicomédia do pequeno-burguês solitário que todo sábado se empanturra numa feijoada, entre arrotos e flatulências, tem ares de farsa, tangencia o grotesco, termina em autoflagelação que poderia ser irônica, não revelasse um drama existencial sincero e que parece contaminar a alma do leitor.

O conto “As neves de outrora” (*FT*, p. 115-122) deve seu título a François Villon (1986, p. 18), poeta francês do século XIII. Nesse conto, um sobrinho faz jogo de palavras sem sentido e a tia não lhe dá atenção. O saudosismo do conto, defendido pela senhora esclerosada, fica, então, imerso em uma aura de ironia, o moralista que critica a atualidade e prega a volta ao passado parece implicitamente perceber que, se melhor do que hoje, o passado também não era lá essas coisas.

No conto “Uma lástima” (*FT*, p. 175-184), um personagem ensina o que é dignidade, mas a sua barriga parece isolada do resto do corpo: “Era uma coisa engraçada: é como se ele fosse uma coisa e a barriga dele outra, e a barriga estivesse rindo dele.” (*FT*, p. 181). Em “Surpresas da vida” (*FT*, p. 41-50), um jovem se reencontra com seu ex-professor e comemoram a casualidade em um bar. O professor manifesta

extremada gula, mas deixa a despesa do que fartamente comeu e bebeu para o ex-aluno, prometendo que de uma próxima vez pagará a conta. Despedindo-se, fala que aquele reencontro “foi um grande prazer”. Tem por resposta um arrote. Excesso e grotesco, duas características da sátira, manifestam-se, e aqui o fazem de modo retumbante.

A exploração do nonsense surge no conto “O fantasma” (*TT*, p. 95-100). Trata-se do diálogo, com passagens hilárias, em que a razão domina o sentimento – a *timia* prevalece diante da *foria* – quando o normal, na situação, seria o espanto abafar a inteligência. No final, aterrorizado com o homem, que tranqüilamente vai dormir no casarão abandonado, o fantasma, patemizado pelo medo, desaparece. Em “Nosso dia” (*TT*, p. 41-42), conto que analisamos em detalhe na Secção IV, o pedido de atenção da mulher termina num arrote do marido grosseiro.

Em *Tarde da noite*, diversos contos utilizam-se de elementos do riso literário. É o grotesco do pedófilo em “Com seus próprios olhos” (*TN*, p. 5-12); é a constatação de que “depois de velho todo retrato da gente parece caricatura”, do tragicômico “Os sobreviventes” (*TN*, p. 45-58); é o grotesco *strip-tease* de “Bárbaro” (*TN*, p. 81-92); são as piadas em diversos contos; é o conto-piada (“Suzana”, *TN*, p. 145-148), no qual a verdade, surpreendente, que quebra todas as expectativas, é revelada apenas na última linha.

Em “Meus oito anos” (*NB*, p. 7-12), a santa no altar da igreja é vesga e o grotesco, o exagero, a exploração do baixo-ventre e a caricatura estão presentes:

Deus do Antigo Testamento era meu avô barbudo [...] matara cobras e onças [...] dobrava barras de ferro [...] vi ele abraçar a preta por trás [...] começou a relinchar feito burro [...] vi que ela era desdentada [...] espichou a barba para frente feito um bode [...] raspou o chão feito um boi [...] deu uma corridinha feito um porco [...] segurando o seu traseiro, gemia. (*NB*, p. 9).

Meninos que ridicularizam a pessoa diferente – as alteridades não comungam – estão no conto “Um caixote de lixo” (*NB*, p. 26-30). Em “Sofia” (*NB*, p. 55-57), o personagem morre “de tanto comer”. Também de *NB*, “Filosofia” (*NB*, p. 85-98) tem humor sutil e compassiva ironia na crítica à faculdade de filosofia, ao professor dedicado e à professora fútil.

Nos contos das cinco primeiras coletâneas de Vilela estão presentes, portanto, diversos recursos do riso literário. Eis, em uma recapitulação, de que o ficcionista se vale: rebaixamento, caricaturas, exageros, deformações, ironias, chistes, humor, comédia, grotesco, animalização, piada, sátira, retalhamento do corpo, exagero, guia satírico, paródias, pastiche. Todo esse aparato, conforme se depreende, faz – sob o olhar cético, mas compassivo, do autor – questionamentos morais, religiosos e éticos.

3.3 O RISO NOS CONTOS DE *A CABEÇA*

Considerada, para efeitos de nossa análise, como um segundo momento da contística de Luiz Vilela, a coletânea *A cabeça* foi lançada em 1º de julho de 2002. Em poucos meses, o volume acumulou uma fortuna crítica bastante expressiva. Considerando os 23 anos que separam essa coletânea da coletânea anterior, um dos reseñistas (Rodrigues, 2002) fez a seguinte observação:

Nem tudo é reiteração de estilo em *A cabeça*. O tempo também passou para Luiz Vilela. Seu fascínio por ninfetas – que já havia rendido um conto delicado e “quase romântico”, como ele diz, chamado “Françoise” – chega à crueza do nu frontal em “Suzy”. Outro de seus temas recorrentes, a progressiva esculhambação da solenidade da morte promovida pela dinâmica dos vivos, que numa história antiga como “Velório” rendia uma comédia-pastelão, transforma-se em “A cabeça” num humor negro de gelar a medula. Aumentou o nível de violência? Não é só isso. Cresceu a exasperação, as relações endureceram, o cinismo dos personagens revela-se com menos disfarces. “Tem muito a ver com a época, é inevitável”, concorda Vilela, antes de mais uma vez invocar a vida. “Não é uma coisa intencional, mas nossa matéria-prima é o mundo, o que está acontecendo com as pessoas.” (Rodrigues, 2002).

Sob a ótica do riso, vamos abordar nesse capítulo de que forma as duas ou três décadas que separam a nova coletânea das anteriores produziram mudanças na

ars poetica de Vilela. O que é inegável é que, em *A cabeça*, diversos contos – senão todos – trazem marcas do riso literário. Chistes, piadas, certo tom de comédia, caricaturas, o grotesco, a sátira, enfim, o riso literário não só é uma das características marcantes do volume como se apresenta em gradações e nuances as mais diversas. Marcante, também, a forma com que, através do diálogo, Vilela promove, no linguajar comum dos personagens, a discussão de temas normalmente considerados transcendentais. Assim, satiriza o homem em seu egoísmo, em sua luta pelo poder, em sua busca de transcendência mística. Deus, por exemplo, se existe, não passa de “uma cagada” (AC, p. 128).

Além da marca do satírico, a crítica inclemente inclui agora, com o conto “Más notícias”, o universo da política eleitoral, enquanto “Luxo” mostra, em meio a piadas fesceninas, a discussão de um incorporador com um empreiteiro sobre as dimensões do banheiro da empregada. Por seu lado, “Calor” e “Suzy” são textos eróticos que desnudam a moral aparente das meninas – e “meninas” aqui não é modo de dizer – bem comportadas. As narrativas de *A cabeça* ampliam a voltagem de contos como “Essas meninas de boa família”, da coletânea *Lindas pernas* (1979), ao incluir o incesto por ação da adolescente (em “Calor”, AC) e mostrar que a iniciativa sexual é, agora, de meninas que mal romperam os dez anos de idade (em “Suzy”, de AC).

“Freiras em férias” mostra o diálogo carregado de subentendidos de três freiras à beira da piscina de um clube. Antes, em contos como “Os tempos mudaram” (LP, p. 51-58), Vilela discutia a instituição religiosa; agora, os agentes religiosos é que têm sua intimidade revirada. Entre declarações como o desejo de ser capa de revista erótica e de ter orgasmos, as freiras falam das guloseimas que a cozinheira do convento prepara, discutem a novela da televisão, fazem veladas acusações de pecados umas das outras. O final é hilário: as freiras decidem passar no shopping para comprarem pilhas para o *walkman*, mas uma afirma que precisa voltar rápido para o

hotel, para lavar os tênis, e explica: – “Sabem como é, sempre fica um pouco de chulé” (AC, p. 64).

Já o conto “Rua da amargura” transita perto da tragédia, mas no final tem um tom cômico que tende para o humor sarcástico. A dubiedade medeia o trágico do cômico em “Rua da amargura”, narrativa publicada inicialmente em *O decálogo* (Nova Alexandria, 2000). Em “Rua da amargura”, dois filhos querem tirar os dentes do pai moribundo para pagarem contas. A situação é grotesca.

Eles argumentam que a solução decorre de um “milagre” (o “milagre” é um panfleto de rua que anuncia um escritório de compra ouro, portanto é algo prosaico e trivial), que o pai sempre afirmou que faria tudo pelos filhos, que o dentista fará um serviço baratinho e sem dor. Diante da negativa da irmã, dizem que é possível um bandido roubar os dentes do pai, arrancando-os sem anestesia, ou que depois de morto e enterrado o pai poderá ter o túmulo violado. Nada feito. Ao chegar em sua casa, um dos irmãos encontra o filho, ainda nenê de colo, chorando, sem o que comer. É uma ironia cruel, que deflagra a violência verbal do personagem, impotente para prover o sustento de sua família: se não se pode ter uma sopa “para” o nenê, manda a mulher fazer uma sopa “com” o nenê.

“Rua da amargura” veste uma roupagem dúbia, que nos conduz à diferença que Umberto Eco (1984), no ensaio “O cômico e a regra”, traçou entre o trágico e o cômico. Eco considera que tanto o trágico quanto o cômico se configuram sobre uma transgressão. Vê diferença entre a origem dos personagens: na tragédia, reis, deuses; no cômico, a plebe, o povo, os despossuídos. Percebe que na tragédia existe empatia com o sofrimento, enquanto no cômico nos sentimos superiores e o sofrimento não nos comove. Naquele, purificamo-nos de nossos pecados e tentações pela catarse; nesse, a transgressão antes nos anima, porque a regra é violada sem que a punição nos atinja, e ao lancetar o outro, bestialmente pintado pela narrativa, rimo-nos do castigo que lhe é infligido. Para Eco, é a consciência da transgressão da regra que faz a dife-

rença entre o trágico e o cômico. No cômico, a regra está internalizada e o texto não toca nela. Na tragédia, a regra é lembrada todo o tempo para os personagens e para os leitores ou a platéia. Obviamente, a forma estética da narrativa, os outros recursos literários de que o narrador lança mão, também compõem o quadro para definir o tom, se comédia ou tragédia.

Temos, em “Rua da amargura”, uma situação trágica: um Pai à morte, os filhos à beira de serem despejados. Qual a regra? “Honra teu pai e tua mãe”, um dos dez mandamentos (cf. a Bíblia, *Êxodo*, 20, e *Deuteronômio*, 5). Em nenhum momento essa regra é tocada no conto. Os personagens se encaixam entre os despossuídos, não têm sentimentos nobres. A tragédia está a um passo de virar comédia? Se sofrêssemos com o drama da família, enveredaríamos, seguindo o raciocínio de Eco, pelo humorismo pirandelliano (cf. Eco, 1984, p. 350). Mas a empatia com o sofrimento dos personagens não chega a esse ponto, devido à brutalidade da intenção mutiladora que apresentam diante do Pai. E a regra, em si, não é criticada, o que seria outro traço do humorismo (cf. Eco, 1984, p. 352).

Se o trágico é a violação do imprescindível, o cômico é a violação de uma regra menor, banalizada (Eco, 1984, p. 346); por exemplo, o cômico toma conta do carnaval, é a transgressão consentida, possível, desejável, indolor (cf. Eco, 1984, p. 349). Já a regra do amor filial parece um dever nobre, imprescindível, magno – a propósito da regra traída na tragédia, trata-se de regra “convincentemente [...] nobre e imprescindível”, segundo as palavras de Eco (1984, p. 346). Portanto, rompê-la se insere na tragédia. Mas não há identificação possível com os filhos que agem como canibais de Pai vivo. Tendemos ao cômico. Humorismo, conforme vimos, não é. Temos, então, uma tragicomédia?

Na verdade, ao que parece, a tragédia se transformou, nos nossos dias, em uma impossibilidade, uma vez que a transgressão da regra não é mais factível devido à vitória social – representada, no conto, pela irmã – da interdição, muito embora a

internalização psicológica da interdição, conforme o demonstra a intenção dos filhos, tenha sido rompida pela crescente miséria da sociedade, dos homens e das almas.

Caso nos voltemos para a *Poética* de Aristóteles (1973, capítulo V, p. 31-35), verificamos que a comédia é concebida como uma história de homens inferiores quanto aos limites éticos e morais, à inserção social e à condição financeira. O “vício torpe” – a mesquinharia humana por algum dinheiro – em que se empenham, já foi mote de muita comédia. É impossível nos identificarmos com aqueles pobres desalmados, e o distanciamento parece o corolário do ridículo que Aristóteles vê na comédia. No entanto, a dificuldade financeira dos personagens de “Rua da amargura” nos enche de indignação, piedade e revolta. O satirista faz o nosso olhar se voltar para o econômico, para a condição da existência na miserabilidade; e a comédia se desvanece em pungência. A tragédia de nossos dias, é o que nos parece dizer Vilela, decorre da alienação intelectual e moral, da espoliação financeira, da exclusão social.

Também não nos identificamos com os personagens de “Más notícias”. Mas não é possível apiedar dos que manipulam o processo eleitoral. É a ação da elite política e econômica, ali retratada, que gera a alienação de personagens como os de “Rua da amargura” – João, José e Maria, nomes de evidente simbolismo cristão. Ao final de “Más notícias”, o que resta é revolta, o que sentimos é melancólica impotência.

Outra questão de forte presença na coletânea – repontando em meio a diálogos coloquiais, sobre coisas prosaicas e aparentemente banais – refere-se às discussões metafísicas. A transcendência do homem, através da religião ou, o que é raro em Vilela, através do místico, surge em alguns contos. Em “Mosca morta”, o diálogo opressivo entre dois amigos (amigos?) reporta ao temporal daquela noite:

– [...] Está parecendo um dilúvio. Bem que a humanidade está merecendo um outro dilúvio. Sabe, tem dia que eu fico pensando: Deus é mesmo misericordioso, porque senão há muito tempo que ele já teria mandado um outro dilúvio para nós. Mas, também, se mandasse, seria o fim, pois dessa vez ele não encontraria nenhum Noé. Você não acha?... (AC, p. 15)

Depois desse conto, que abre a coletânea, “Freiras em férias”, a quinta narrativa, mostra o sagrado da opção religiosa como atitude de cinismo comparável ao do político oportunista de “Más notícias”. Na verdade, o manto do sagrado veste o profano, e o manequim dos dois é idêntico. É o mundo satiricamente às avessas.

Certa intertextualidade insinua-se em “A porta está aberta”, antepenúltimo conto da coletânea, que encena uma narrativa (viagem e travessia) que lembra “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. Mas, se no texto rosiano as possibilidades de leitura do desconhecido abrem um leque de leituras e de interpretações, em Vilela a opção pela morte no meio do rio esconde as muitas derrotas que a vida impõe a cada um de nós. Se em Rosa a vida está prenhe de sentidos e seus significados explodem nas entrelinhas e nas entremargens, em “A porta está aberta” verificamos que a porta, ao contrário, se fecha, o que é mais uma ironia, e que a vida resta desprovida de valor.

Uma leitura seqüencial dos contos do livro demonstra essa afirmação. O volume se inicia, em “Mosca morta”, com a procura de um Noé que não mais existe, prossegue com a descoberta de que o sagrado equivale ao profano, em “Freiras em férias”, segue com um texto, “A porta está aberta”, no qual o discurso metafórico do personagem tem o seu quê místico, no fim a coletânea deságua – no conto “A cabeça”, que encerra o livro – em niilismo e na vacuidade da existência humana. Nesse conto, indiferentes ao cadáver mutilado pela violência do homem, os transeuntes fazem troça de tudo e de todos, inclusive de Deus. Eis o diálogo (AC, p. 127-128):

“Deus foi fazendo tudo certo”, continuou o de óculos; “ele fez a terra, fez o céu, o mar, as matas, os bichos... Até aí ele fez tudo certo. Mas à hora que ele chegou ao homem, ele bobeou e deu a maior cagada.”

“Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”, disse o barbicha.

“Então Deus também é uma cagada”, disse o de óculos.

(AC, p. 127-128)

Mas Deus, o Pai da Santíssima Trindade, antes mesmo dessa punhalada final, já fora, metaforicamente, jogado, comatoso, sobre uma cama. No conto que antecede ao “A cabeça” temos, dessa coletânea, o único com a presença estrutural de uma família (são também histórias de família o entrecho amoroso entre o tio doente e a adolescente em “Calor” e o diálogo do casal sem filhos de “Catástrofe”, mas a estrutura da família não é o mais importante nesses contos). E os filhos dessa “Rua da amargura”, o que querem? Querem arrancar os dentes de ouro do Pai, querem, podemos dizer, profanar o corpo de um cadáver-vivo. (“Pai” é grafado assim mesmo: em Vilela, o Pai é sempre com inicial maiúscula, como, aliás, Avô, Tio, Mãe).

A autoridade do Pai, como a de Deus, sucumbiu. Até mesmo o respeito, dir-se-ia humano, inexistente, e poderíamos dizer que inexistente não só nos personagens desse conto, mas, por efeito metonímico desse retalho da sociedade representando o corpo social, poderíamos dizer que inexistente respeito humano na sociedade brasileira e na forma de organização institucional dessa sociedade. Não existe saída mística, pois ela conduz à morte. Não existe saída religiosa, pois se trata de uma farsa de cínicos, oportunistas e interesseiros. O conjunto dos contos é uma sátira feroz à sociedade brasileira, que não erigiu – é o que nos parece dizer os contos como ideal utópico que se contrapõe à sátira incessante – valores que sustentem uma ética humanista.

O último conto, que dá título ao livro, é exercício virtuosístico da escrita, uma cristalização do estilo e das fixações temáticas de Vilela. Uma cabeça no meio da rua, curiosos, o sol estalando. Já chamaram “os home”? A resposta é um chiste: “Se quando é um corpo inteiro eles já demoram pra aparecer, que dirá quando é só uma cabeça...” Os personagens são identificados por características fisionômicas ou corporais: é o gordo, o barbicha, o de óculos, o de terno e bíblia que está voltando do culto.

No universo desindividualizado de “A cabeça”, a cabeça ganha nome: “É a Zuleide!”, grita uma moça, espalhafatosa. Aí, inicia-se uma discussão: os homens

questionam se a mulher não tivera a cabeça decepada por haver traído o marido. Um outro pergunta pelo picolezeiro ou pipoqueiro. A moça fala e gesticula defendendo a honra da... cabeça. E os cabelos ruivos da moça que fala e gesticula deslocam-se, sozinhos, apartados dela e de sua gesticulação. Chegam meninos “vestidos com a camisa de seu time”: a cabeça? É uma bola de futebol com a qual eles farão o gol da conquista do campeonato. É a inversão, a subversão completa de valores, uma das formas de manifestação do riso literário.

Nós, leitores, diante desse mundo de cabeça para baixo, nos perguntamos: esse ajuntamento é circo ou festa? É gozo ou sátira?

Temos em *A cabeça*, portanto, ironia em títulos (“Luxo”, “A porta está aberta”), temos sátira em “Freiras em férias”, temos piadas em vários contos (“Luxo”, “Suzy”, “A cabeça”), temos tiradas chistosas em “Catástrofe” (depois de ter cinco filhos, uma mulher engravida novamente: são gêmeos – “Bem feito. Deus castiga”, diz um personagem que atua como guia satírico, um guia que no final sucumbe diante da emergência do poder feminino), temos o grotesco de “Rua da amargura”, temos comédia e caricatura (de um político ambicioso, desonesto e despreparado – José Tagliari Macarrão), em “Más notícias”.³⁶

O conto que dá título ao livro, “A cabeça”, tematiza um mote recorrente na história e na ficção brasileiras: a violência da cabeça cortada.³⁷ Entre outros, assim foram profanados os corpos de Zumbi de Palmares, de Tiradentes e de Lampião; assim é reportado o fim de Antônio Conselheiro em *Os sertões*, com a história se fa-

³⁶ “Más notícias”, com outros contos de Vilela, foi adaptado para teleteatro pela TV Minas, de Belo Horizonte, tendo ido ao ar em 11 set. 2002. Na programação, conforme folder no anexo 6, as adaptações são classificadas como “comédia”.

³⁷ Por exemplo em Dalton Trevisan, no marcante conto “Uma vela para Dario” (Trevisan, 1992, p. 25-26; do livro *Cemitério de elefantes*, de 1964), o morto à espera da sepultura, embora não decapitado, tem na possibilidade da decapitação uma metáfora que marca a narrativa. Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1991), a cabeça cortada da cobra boiúna vira lua, o mito indiciando o pensamento humano como um reflexo de mera luz fantasmagórica. Já no cinema, um dos últimos filmes de Glauber Rocha (1970) é *Cabezas cortadas*, no qual a simbologia – da estátua grega com a cabeça decepada – é de que a razão, tão cara à cultura ocidental, foi destrocada.

zendo ficção; na ficção, em Vilela, é *topos* que, sob formas variadas, surge em “À luz do lampião” (*FT*, p. 249-260), em “O fantasma” (*TT*, p. 123-129), em “Bichinho engraçado” (*LP*, p. 35-50); no romance *Graça*, sob o signo de uma carnavalização bakhtiniana, temos um ritual antropófago.

Em *A cabeça*, já notamos que a voltagem erótica incorporou elementos ausentes na contística anterior de Vilela. A sátira política, também, é novidade. No primeiro momento, o guia satírico do conto “Para vocês mais um capítulo” (*LP*) é admirado pela esposa; no segundo momento, o marido, no conto “Catástrofe” (*AC*), é voto vencido, numa desmistificação da função de guia; nem os antes “iluminados” persistem com poder persuasivo em nossos tempos. Poderíamos dizer que é um mundo pelos avessos. A caricatura, presente, no primeiro momento da contística de Vilela, em contos como “Velório” (*TT*), surgia da narração; agora, no segundo momento, surge da ação do personagem, que se mostra por seus atos e palavras, que se desdobram à frente do leitor – daí, inclusive, o tom de comédia de muitos contos de *A cabeça*.

Nesse segundo momento, mesmo o narrador em primeira pessoa “apenas” relata fatos e diálogos. Ele se parece com um narrador observador de terceira pessoa, aproximando-se da leveza do narrador das comédias leves, distante dos narradores intervencionistas, críticos, normalmente presentes nas sátiras. Na aparente inversão dos papéis do narrador, saindo aquele mais propício à crítica e sobressaindo o observador com seu ar de aparente neutralidade, a crítica sobreleva-se e a sátira aos pecados humanos – melhor dizer: pecados da sociedade e dos homens, – ganha furiosa intensidade. A exasperação advinda dos tempos que correm, de que Vilela fala, conforme reportagem já citada (Rodrigues, 2002), produziu agora um humor sem a distensão, por exemplo, de *Graça*, romance de 1989, cuja ironia (cf. está em Ribeiro, 1989), tem muito de machadiana.

3.4 O RISO NOS ROMANCES E NAS NOVELAS

O riso literário, à semelhança do que ocorre nos contos, também permeia os romances e as novelas de Vilela. O romance *Graça*, por exemplo, se apresenta, desde o título, como uma visão panorâmica do riso literário. Nele, o autor faz citações (que podem ser entendidas como homenagens) e paródias, ao mesmo tempo em que ridiculariza as máscaras e convenções sociais, satiriza instituições, brinca ludicamente com as palavras, apresenta a *comédia humana* como grotesca e o relacionamento entre as pessoas como um festival de grosserias. Majadas (2000) aponta *Graça* como um diálogo carnavalizado num contexto de múltiplas intertextualidades. Nesse aspecto, a literatura de Vilela contém características das manifestações literárias definidas como pós-modernas. Guelfi (1994), por exemplo, ao tratar da intertextualidade, no contexto da pós-modernidade, vê, inclusive, elementos de perda de prestígio da originalidade (Guelfi, 1994, p. 18), o que identifica a problemática que alguns tratam como sendo o fim do autor. Quanto a isso, nos parece mais correto observar esse fenômeno como uma mudança do estatuto do autor implícito, mudança que, no caso de *Graça*, parece decorrer da intertextualidade carnavalizada do romance.

O romance *Entre amigos* é pródigo em ironias, em relatos de humor sádico, em piadas e em chistes. A novela *O choro no travesseiro* tem uma tia, beata e solteirona, que é uma caricatura ambulante. O romance *O inferno é aqui mesmo* apresenta personagens que fazem jogo de palavras e trocadilhos, que contam piadas e se agri-dem, que se tratam e se magoam com palavras, com ironias, e com mútuo descaso. A

novela *Te amo sobre todas as coisas* transforma as muitas vozes dos romances e novelas anteriores no diálogo de rompimento de um casal, diálogo que mescla agressividade, chistes e silêncios. Em *Os novos*, primeiro romance de Vilela, o pano de fundo do regime militar nos anos 60 possibilita reflexões satíricas e gozações, entremeadas de auto-ironia diante da inação dos personagens.

Está anunciado para sair em 2008 o romance *Perdição*. Eis como Luiz Vilela se refere a essa narrativa:

O título é extraído de um capítulo da segunda epístola de São Pedro, chamado “Os falsos mestres”: “E também houve entre o povo falsos profetas, como entre vós haverá, também, falsos doutores, que introduzirão encobertamente heresias de perdição, e negarão o Senhor que os resgatou, trazendo sobre si mesmos repentina perdição. E muitos seguirão as suas dissoluções, pelos quais será blasfemado o caminho da verdade. E, por avareza, farão de vós negócio, com palavras fingidas; sobre os quais já de largo tempo não será tardia a sentença, e a sua perdição não dormita.” Mas pode também o título, quem sabe, ter sido extraído de uma passagem em que o personagem, depois de dizer que tivera tudo, dinheiro, carro, mulheres, confessa que não tinha mais nada, que perdera tudo. Ou, por que não?, de uma frase do narrador falando dos brincos da mulher que o procura com a aparente intenção de seduzi-lo: “ah, brincos de argolas grandes, minha perdição! Será que ela sabia disso? Será que ela sabia?” Ou, finalmente, ele não passaria de uma brincadeira do autor com as palavras, numa curiosa paranomásia? São Pedro e Perdição. Qual? Qual deles? (Santos, 2002).

Vimos, nessa declaração, um conjunto de atributos que pertencem ao riso literário, ou que com ele tem profunda afinidade, tais como o jogo de palavras, exagero, construção de tipos, a paródia. O diálogo intertextual com obras e autores da literatura ocidental é uma característica de Luiz Vilela. Em *Entre amigos*, um alter-ego do autor (cf. Rauer, 2001; ver apêndice) cita Oscar Wilde e Voltaire (*EA*, p. 20), reconhecidos mestres da sátira, e cita Camões para elogiar os seios da mulher que pretende seduzir (*EA*, p. 105). Em *Graça*, o morcego que atormenta a personagem-título recebe o nome de Jonathan, numa alusão a Swift. Os autores russos dominam a cena em *O choro no travesseiro*, e um dos personagens, alcoólatra, morre lentamente, lembrando os personagens patéticos de diversos escritores russos.

A obra de Vilela demonstra a afirmação de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 97) de que

[a] literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (Perrone-Moisés, 1990, p. 97).

As mulheres, em muitos momentos, deflagram situações que propiciam o riso literário. Vimos a caricatura em “Tarde da noite”. Em “Boa de garfo” (*LP*), a mulher que desaparece numa nuvem zangada tem o estereótipo da esposa. Em *Graça* (1989), a personagem homônima submete-se ao seu guia satírico, o iluminado Epifânio, narrador da história.³⁸

Nos contos de Vilela, da derrisão completa, com o macrocosmo da Sátira (em “Rua da amargura”, por exemplo) ou o microcosmo da Piada (em “Luxo”), à situação de Palhaçada (“Más notícias”) que desvela o Cômico (“Freiras em férias”), passando pela Gozação (“O buraco” tem muitas, inclusive do narrador se referindo a si mesmo) que gera Humor (“Velório”) e pela Ironia (já desde o título em “Deus sabe o que faz”) com correspondente microtextual no Chiste (em “Enquanto dura a festa” os adjetivos explodem incontidos na mente do órfão diante da hipocrisia dos que aparentemente se solidarizam com ele devido à morte de seu pai), temos o riso literário como uma constante. Essa é, portanto, uma invariante na obra de Luiz Vilela, presente tanto nos romances e novelas quanto nas duas fases da sua contística.

³⁸ Interessante aqui observar que o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (Fonseca, 1994, p. 593-627), do livro *Romance negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca, lançado em 1990, apresenta também um personagem escritor de nome Epifânio, Augusto Epifânio, numa narrativa em que o rebaixamento dos personagens através da fome – seja sexual, seja de comida, seja da necessidade angustiada de pela escritura se desvelar, – constitui um dos aspectos marcantes do texto. No dizer de Sant’Anna (2004, p. 746), a obra de Rubem Fonseca “trata da questão da violência e da sexualidade desenfreada”. Também em *Romance negro e outras histórias*, o conto “Olhar” (Fonseca, 1994, p. 633-644), igualmente por meio de um narrador autodiegético, retoma a temática da fome insaciável. Desaparece, no entanto, o guia satírico, ampliando o espaço para reflexões metaliterárias, que culminam com uma afirmação lapidar, “Arte é fome” (Fonseca, 1994, p. 642), como se o artista – por meio de seu personagem – definisse que toda literatura é espaço de crítica, de dor e de rebaixamento pelo riso.

3.5 AS NUANCES E GRADAÇÕES DO RISO NOS CONTOS DE LUIZ VILELA

Esse trajeto panorâmico pelo riso na narrativa de Luiz Vilela nos permite algumas considerações. A primeira, é de que existem alguns temas recorrentes: o amor, o sexo, a velhice e a loucura são alguns. A segunda, é de que a ficção de Vilela se assenta sobre um compassivo humanismo, conforme amplamente estudado por Wania de Sousa Majadas em *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela* (2000). A terceira, é de que o espaço da narrativa pode ir de um bar ao aeroporto, da alcova ao alpendre, da redação de um jornal em uma grande cidade a uma casa perdida no sertão, mas não é somente o meio que faz o homem. Uma quarta conclusão é que a estratégia narrativa do diálogo permite a Vilela discutir de literatura a acidentes aéreos, fazer de tiradas filosóficas a gozações “cabeludas”, permite, enfim, ir num átimo do chulo ao lírico, do grotesco à ternura, do sério ao cômico.

Dessa forma, chistes e piadas, caricaturas e trocadilhos, metalinguagem e paródias, formam um quadro de crítica à nossa sociedade e ao homem hodierno e constituem o “espelho implacável” entrevisto por Wilson Martins (2001, p. 6). Esse látego, impiedoso e abrangente, não seria, por si só, classificado como sátira. Mas ele é contínuo, sistemático, implacável, e constitui crítica ampla, contínua, sistemática, implacável e auto-irônica da sociedade brasileira e do homem contemporâneo.

Verificamos que o riso surge como ontologia da literatura de Luiz Vilela. É riso que transforma a crítica em reflexão, que faz da gargalhada inopinada motivo de pranto, que mostra a sociedade como um mecanismo cruel movido por indivíduos ao mesmo tempo humanos e patéticos. Elemento marcante do ficcionista, o riso em sua obra vai do cômico ao satírico, da zombaria ao “sorriso amarelo” e desconsolado, da gozação que se faz humor e da ironia sutil construída como chiste. Seja no burlesco carnavalizado seja na sátira, em Luiz Vilela a figurativização do riso se veste de ve-rossimilhança e o ataque virulento transcende ao momentâneo transitório.

Temos um exemplo no conto “Rua da amargura”. Nele, o Pai extingue sem forças e sem consciência sobre o seu leito de morte (ecos de Nietzsche?), em uma visão de Deus morto, do Deus que não existe para socorrer aos seus, do Deus ausente das opções que os personagens devem tomar diante das vicissitudes da vida. Mas é, também, crítica à estrutura social que produz indivíduos deserdados da possibilidade de subsistência; é julgamento da sociedade que fermenta homens desprovidos de sentimentos humanitários; é condenação daqueles incapazes de discernimento ético. Além disso, e justamente por isso, termina por ser sátira ferocíssima contra a sociedade que o homem construiu sobre a face da terra.

A agressão que visa desqualificar e destruir a causa e o objeto da agressão, estando a causa e o objeto personificados e claramente identificados, constitui, qualifica, no riso literário, como vimos, a sátira. Apontamos a sátira em Vilela. Ela é contínua, sistemática, implacável, mas a sua causa e o seu objeto não são personificados, permanecem difusos. Entretanto, vimos que é sátira.

Em “Más notícias”, para retomar apenas um exemplo, o político não representa um indivíduo público determinado, antes simboliza um modo de instrumentalizar o exercício do poder político. A sátira em Vilela se constitui, de um lado, em crítica social e política, de outro, em desconsolo diante do homem. Na gradação do riso, a gargalhada da ironia e da caricatura se faz sorriso sem-graça,

Nesse riso, encenado com realismo dramático, a ironia se manifesta pelas múltiplas vozes sociais dos personagens, a carnavalização do mundo às avessas exprime indignação e esperança. Mas, seja ataque virulento ou um rir-se que de tão sutil mal chega a ser um ricto nos lábios, o riso em Vilela vai além do momentâneo, do transitório, do circunstancial, alcançando as camadas mais profundas da própria configuração do homem em seu cerne, no que o homem tem de humano, no limiar em que ele deixa de ser um brutamontes irracional, muito embora permaneça sempre próximo da possibilidade, é o que parece nos dizer o riso em Vilela, de se tornar uma besta apocalíptica.

Conforme vimos, o conto “Rua da amargura” mostra indivíduos deserdados da sorte e da ética, constituindo-se em arrazoadado ficcional – pela patemia que impacta no enunciatário – contra a sociedade que faz dos homens animais selvagens e inclementes. No mesmo diapasão surgem “Luxo”, “Catástrofe” e “A cabeça”. O conjunto das narrativas desse segundo momento da contística de Luiz Vilela termina por ser um violento libelo contra a humanidade, à semelhança do que fez o Swift de *Viagens de Gulliver*, conforme, aliás, definido por Carpeaux (1976), em artigo em que examina a perene atualidade do satirista irlandês observou: “Sempre persiste a pergunta: como as *Viagens de Gulliver*, libelo tremendo contra a Humanidade, se transformaram em livro de leitura infantil?” A diferença é que, ao menos por ora, não é possível entrever os contos de *A cabeça* sendo lidos como entretenimento de crianças.

Evidentemente, essas considerações têm por fulcro uma concordância latente com a afirmação de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 97) de que hoje a literatura é concebida como “utopia crítica”. A utopia que o riso constrói tem, em Vilela, muitas gradações. Seja a face dos contos iniciais, nos anos 60, na qual o riso refletia disputas infantis ou voltava-se para as instituições religiosas; seja a face da caricatura de pessoas como o professor guloso ou a esposa desgrenhada dos anos 70; seja o humor

irônico, gozador, feliz, de um romance como *Graça*, que é de 1989; seja a exasperação dos contos de *A cabeça*.

Portanto, o riso literário na obra de Luiz Vilela reflete a sociedade brasileira, e reflete como evidência, como ato de mostrar e como raciocínio interpretante, como uma visão de mundo que é um juízo de valor, assim como, nos mesmos termos, reflete o homem de nossos dias, herdeiro incontestado dos hábitos e instintos do homem de todos os tempos, desde que o primeiro hominídeo começou a se distinguir dos demais primatas.

As muitas gradações do riso utilizadas por Luiz Vilela, processadas pela continuada reflexão sobre o fazer literário do criador sobre a sua obra, refletem, também, as esperanças produzidas pela instauração do poder civil nos anos 80 e essa ingloria chegada ao terceiro milênio, no qual estamos pagando as contas da chamada globalização, ou seja, sofrendo os efeitos deletérios da capitulação sem alternativas diante do mercado e do capital internacional. Daí, o riso derruidor, exasperado, doloroso, dilacerado e lancinante que, apesar de tudo, se abre e suaviza, se abrandando, na ironia e no compassivo. Façamos uma paráfrase da acurada observação de Antonio Carlos Villaça (1973): não é que Vilela, apesar de tudo, ainda crê no humano? Sim, apesar da crescente exasperação e causticidade da sua obra, Luiz Vilela ainda crê no humano.

3.6 AS FRONTEIRAS DO RISO EM LUIZ VILELA

Vamos aqui iniciar uma tentativa de resposta, por ora tendo por foco tão só a expressão do riso literário, à indagação se ocorrem, entre o primeiro e o segundo momento da contística de Vilela, profundas transformações estilistas e temáticas ou, ao contrário, acomodada repetição.³⁹

Franchetti (1987, p. 16), ao analisar a obra dos poetas românticos brasileiros, afirma que “a evolução poética de Bernardo Guimarães é, desse ponto de vista, testemunho eloqüente desse processo de mediocrização a que tão poucos escaparam.” O estudioso do riso romântico e do cômico em Bernardo Guimarães fala que os poetas perderam “aquela face obscura de toda uma geração. Aquela energia, agressividade, criatividade e não-conformismo juvenis”, que propiciaram, mesmo “subterrânea e marginalmente”, a “melhor e mais completa realização” ao serem transformadas em manifestação estética.

A nossa questão procura uma resposta por meio de procedimento comparativo entre o primeiro e o segundo momento da contística de Vilela, para saber, sob a

³⁹ A análise a partir da semiótica do riso, tal como a estabelecemos, apresentamos no quadro comparativo do Percorso Gerativo de Sentido, na Secção VI.

ótica do riso literário, se houve acomodação, se o ficcionista se repete, ou se continua inquieto, experimentando formas expressivas e incorporando temas polêmicos. cremos ter, com essa análise, percebido que o escritor não só manteve as seivas “juvenis”, para mantermos a nomenclatura de Franchetti, como as ampliou ou radicalizou em vários aspectos.

Por fim, buscamos compreender qual o significado do riso na contística de Vilela.

Vimos que elementos do riso, tratados na lição estética dos grandes mestres do humor – um Machado de Assis ou um Swift, por exemplo, – estão presentes na obra de Luiz Vilela. Verificamos que em Luiz Vilela o riso se manifesta de diversas formas: caricatura, humor, ironia, sátira, chistes, escárnio, gozação, e também o cômico, o trocadilho, a piada. Nos contos de Vilela, as gradações do riso literário explodem em suas diversas nuances como uma escolha estética e visão de mundo.

A estratégia narrativa da sátira, em Luiz Vilela, rompe os limites da estreiteza temporal e incorpora as qualidades perenes do estético, sendo caricatura que deforma, mas é verossímil. Eis o grande feito da poética de Luiz Vilela: o riso, em qualquer de suas gradações, não é gratuito; a crítica não se esgota no episódico, e muito embora a ficção de Vilela não seja nem panfletária, nem militante, nem partidária, é contundente e sem concessões, é niilista frente às convenções humanas, tem asco diante das máscaras sociais e abomina as formas coercitivas de organização da sociedade.

O homem que surge dessa obra implacavelmente radical no que denuncia, mas que, por isso, é surpreendentemente piedosa com os seus retratados, é um homem que se constrói a si mesmo, decidindo o próprio destino: é um homem que faz as suas opções e responde por seus atos. A ficção de Vilela vai ao cerne, ao coração do problema: o homem – homem que, apesar de viver em um mundo gratuito e sem

sentido, apesar de seus instintos baixos, obscuros, tem uma grandeza inerente à sua própria existência, não precisando de Deus para erigi-la.

Quanto à sátira que ressalta o humano pelo *humour* e pelo cômico, vemos que se sobrepõe na obra de Luiz Vilela. O riso é mordaz, o humor se reveste de utopia, o humano é redimido mesmo quando ridículo e cômico. No universo literário de Luiz Vilela – construído com camadas de ironia que configuram as relações entre as instâncias da escrita e da escritura – o narrador parece dialogar com o narratário, em sortilégio de *humour* irônico que perpassa todo o texto ficcional, contamina o discurso narrativo, os personagens e as vozes que constituem a polifonia textual. Contamina até mesmo os leitores e extravasa, banhando o mundo real. Não seria o próprio autor, irônico, satírico, num riso bem mineiro, à socapa, que flerta conosco?

IV
PROCEDIMENTOS TEXTUAIS E MECANISMOS
ENUNCIATIVOS EM CONTOS DE LUIZ VILELA

Em *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*, amplo estudo sob a ótica da intertextualidade restrita, ou, como prefere Leonel (2000, p. 63-67), auto-intertextualidade, Majadas (2000, p. 89-90, grifos da autora) chama a atenção para “o diálogo constante entre os textos, uma *repetição interna*” que faz o autor retomar temas, motivos, situações e características narrativas, personagens, espaços, vozes, ideologias e problemas existenciais, não como redundância, mas numa “pluralização de sentido” que surge de uma “rede dialógica interminável” dos textos do autor, “em que a página escrita é um ponto de intersecção de extratos provindos de múltiplos horizontes, registrados em todas as outras páginas do universo da obra já escrita.”

Tema sempre retomado por Luiz Vilela é o dos laços amorosos e a complexidade das relações de casal. Em diversas narrativas, o casamento é o espaço da dor feminina, da humilhação, da opressão, da manipulação que o homem faz para submeter sua parceira. Em “Nosso dia” (*TT*), a esposa romântica tem por resposta um arrote humilhante. “Por toda a vida” (*TT*) mostra a trajetória de um casamento: o início romântico, os inumeráveis re-inícios promissores, uma fase intermediária com algum desleixo e animosidade, no qual eventualmente há uma brasa sob as cinzas que se

amontoam, e o final, quando dois surdos, que se consideram cônjuges, digladiam-se. Em “Vazio” (*TT*), existe uma situação semelhante, embora não explicitada porque o diálogo que se estabelece se faz para não haver comunicação – e o final é trágico. Já em “Catástrofe” (*AC*), o homem é insensível à manifestação humanitária da parceira, que se compadece de uma amiga sem marido e com uma penca de filhos.

Outro tema marcante é a presença do catolicismo moldando, às vezes por oposição, as ações dos personagens. Nesse *topos*, temos diversos contos paradigmáticos, dois deles cruzando com a temática dos relacionamentos de casal: “Cadela”, no primeiro momento, e “Catástrofe”, no segundo momento. “Noite feliz”, por seu lado, faz uma síntese da visão do autor sobre religião, catolicismo e civilização ocidental, num conto em que uma sátira cruel temperada por certa impotente compaixão ajunta às fronteiras bíblicas os elementos constitutivos do riso literário.

Nesta secção, voltada para o estudo dos procedimentos textuais e mecanismos enunciativos nos contos de Luiz Vilela, nos detemos em duas constantes na obra do ficcionista: o amor, como *timia*, e a religião, como *foria*.

4.1 UMA *TIMIA*: NO AMOR, O CONFLITO NA ALCOVA

Um homem, uma mulher. Um casal. Próximos, estabelecem um relacionamento que pode transitar por todos os matizes dos sentimentos. A gradação das emoções, a gama entre a paixão e o desprezo, e o espaço e o tempo que medeiam do amor ao ódio podem ser revestidos por diversas situações, do esbarrão casual ao casamento que une ou desune um homem e uma mulher até à morte, iniludível. No seio do patêmico, no entanto, tais relacionamentos transitam da *foria* para a *timia*, sendo marcados pelo interesse egótico quando confrontado com a necessidade do cônjuge.

A complexidade dos relacionamentos de casal é temática importante em praticamente todos os escritores, e também o é em Luiz Vilela. Perto de vinte por cento de seus contos tem por mote questões oriundas do conflito homem-mulher, e em diversos contos cujo eixo central é outro, a questão dos relacionamentos de casal também aparece.

Comparamos os contos “Nosso dia”, do primeiro livro de Vilela, *Tremor de terra* (1967), com o conto “Catástrofe”, do livro *A cabeça* (2002). À primeira vista, “Nosso dia” e “Catástrofe” apresentam semelhanças estruturais: são contos curtos, com predomínio absoluto do diálogo, nos quais um homem e uma mulher, um casal, tratam de questões que interessam aos dois. No entanto, eles diferem em um aspecto

essencial: figurativizam momentos históricos diversos, mostrando um estágio diferente nas relações de casal, com mudanças no jogo milenar da subjugação.

Para subsidiar e referendar a nossa análise, faremos referências aos romances e às novelas de Vilela, assim como a outros de seus contos, em especial a “Por toda a vida” (*TT*), “Nosso fabuloso tio” (*NB*), “Ousadia” (*TN*), “Cadela” (*FT*), “Abismos” (*LP*) e “Suzy” (*AC*).

4.1.1 O AMOR, ENTRE O DETERMINISMO E A RESIGNAÇÃO

Em seus romances e em suas novelas, Luiz Vilela abordou, sob vários aspectos, o conflito homem-mulher que estamos analisando na sua contística. Os romances *O inferno é aqui mesmo* e *Graça* e a novela *Te amo sobre todas as coisas* têm nos relacionamentos de casal um de seus temas centrais. São histórias, todas, cujos fechos são melancólicos. Os romances *Os novos* e *Entre amigos* também apresentam facetas do tema, no palimpsesto de reescrituras que o escritor desenvolveu. Já a novela *O choro no travesseiro* tem na amizade de rapazes o seu eixo central, o amor e os relacionamentos de casal aparecendo somente em poucas e breves passagens.

Romance com lançamento anunciado para 2008, *Perdição*, segundo entrevistas que Vilela concedeu (em especial, Santos, 2002, e Macedo, 2002), tem forte presença do relacionamento de casal, num quadro de ressonâncias bíblicas: o cronotopos de *Perdição* ocupa um espaço urbano e um tempo marcado – ao menos, é o que se deduz das entrevistas – pelo messianismo, no fim do século XX.

Majadas (2000, p. 185) conclui sua dissertação anotando que, em Luiz Vilela, “os temas recorrentes estão impregnados de compaixão”, e que o artista apresenta “um grande amor por todos os seres, animados e inanimados, e esse amor é o coração de sua obra”. Um excerto de *O inferno é aqui mesmo* mostra o sentimento da compaixão discutido ao lado do tema das diferenças entre o homem e a mulher:

– As mulheres não sabem o que é compaixão, porque não vêem o outro; é por isso que elas são fortes. E é por isso que os homens são fracos; compaixão é coisa de homem.

Ela ficou me olhando. Eu continuei:

– As mulheres são cegas; cegas e surdas.

– Mudas é que elas não são... – Vanessa riu. (*IAM*, p. 178).

A reflexão indicia o que pode ser uma das causas dos conflitos de casal, e a

mulher, no diálogo, é ironizada também pela voz feminina. Vanessa, a voz feminina, tem com Edgar, o narrador autodiegético, um romance tumultuado: ela, uma mulher linda e cobiçada pelos homens, flerta e ama vários deles; ele, um jovem e talentoso jornalista, ama Vanessa e tem um caso com a mulher de Henrique, seu melhor amigo. Mergulha, ainda, numa noite de frustração, nos braços de uma prostituta (*IAM*, p. 95).

Heloísa, a mulher do amigo, infeliz com a distância crescente do marido, cada vez mais enfronhado no trabalho, primeiro “seduz” Edgar, depois mantém um caso com a doméstica (*IAM*, p. 188). É flagrada pelo marido, que a estapeia e abandona. Já Edgar e Vanessa, entre rompimentos e reconciliações sucessivas, nunca mais se vêem após uma tarde de amor idílico em espaço que, embora nos arredores da cidade de São Paulo, é descrito como edênico: a explosão sexual numa mata de eucaliptos enquanto a chuva escorre pelos corpos nus no entardecer quente do verão. Não mais se reencontram. Alguns dias depois, Edgar viaja, tendo por destino final o exterior. Por telefone, ainda no Brasil, recebe a notícia de que Vanessa “ficara irreconhecível” num acidente de carro no qual falecera.

Em *Os novos*, a trajetória do protagonista também é de muitos encontros, aproximações e rompimentos: Nei, no espaço de um ano, mantém dois relacionamentos – com Vera e com Elaine. As diferentes personalidades, as expectativas que não se harmonizam, a intrincada teia dos caracteres e dos humores: ao que parece, tudo e nada conspiram para que os casais não se estabilizem além da explosão do desejo.

“As pessoas são muito complexas, mesmo as pessoas que parecem simples”, afirma Nei no final de uma discussão, após a qual se encontra com Vera apenas uma vez mais, e somente para se despedirem como simples conhecidos (*ON*, p. 148-152 e p. 220-221). Com Elaine, o rompimento chega com um palavirão pouco civilizado (*ON*, p. 137-139). Os três personagens e o relacionamento que tentam construir como que ecoam um curto diálogo travado entre Nei e Vera (*ON*, p. 131-132). Ela chora, sem dizer por que sofre. Ele fala que ela não confia nele, e que sem confiança

não pode haver amor. Ela responde: “– Amor... Nem sei mais o que é isso... Quê que é amor?...” Os dois se calam. O narrador anota: “A manhã parecia ter parado sob o céu claro e limpo.”

A natureza como que ilumina a pergunta que as histórias de Luiz Vilela demonstram: nenhum personagem sabe viver o amor conjugal, parece que sequer o conhece. A pergunta de Vera, “Quê que é amor?”, retomada agora com um sabor retórico, nos remete, pelo contexto de nossa análise, às reflexões que consideram ser toda obra literária a resposta a uma pergunta.

Na ficção de Vilela, o ser humano parece fadado ao destino das seguidas decepções, parece inexoravelmente voltado para a solidão, vocacionado para a discórdia. Nei convida Vera para um café, ela não quer; para um refrigerante, ela não quer; ela não quer nada. Nada – essa é a resposta à pergunta sobre o que é o amor, resposta que os faz calados sob o céu “claro e limpo” (ON) daquela manhã.

Te amo sobre todas as coisas é uma novela construída com o último diálogo de um casal que se separa. Ele está no aeroporto, de partida; ela vai até ele. Conversam no tempo de atraso do voo, e nesse tempo inesperadamente ampliado eles relembram alguns fatos que viveram juntos. Lembranças boas, algumas, que no entanto não mudam a vontade de colocarem um ponto final no relacionamento.

O romance *Graça*, por sua vez, é o “romance” entre Epifânio – Epifânio “Reginaldo” Carvalho – e Graça, ele um quarentão, ela uma jovem mulher; ele, irônico, iluminista, cético; ela, sensual, linda, pouco afeita à leitura; ele, o narrador autodiagético; ela, a inspiração do livro que leva o seu nome. Mas o nome da obra tem outras conotações. O *Aurélio* registra 26 acepções para o verbete; pois praticamente todas têm validade quando confrontadas com o romance. Nascida sob o signo da adoração de Epifânio pelo pé da moça, a ligação entre os amantes é construída pelo exercício prazeroso da sexualidade, mas nem o prazer sensual vivido com intensidade, em inequívoca empatia carnal recíproca, faz com que permaneçam juntos, pois as idios-

sincrasias – passe a redundância: idiossincrasias de cada um – são cada vez mais fortes e determinantes.

As muitas perdas – iluminadas pelo desaparecimento, numa viagem de ônibus, de uma placa velha de madeira, de significado sentimental relacionado à adolescência do personagem, também autodiegético – parecem sintetizadas no fecho de *O choro no travesseiro* (p. 50): “Concluí que às vezes há um determinismo nas coisas, e, parece, até uma sabedoria. E então, filosoficamente, me resignei.” Essa resignação, que deixa a tragédia em suspenso como uma espada de Dâmocles, ameniza a dor das catástrofes iminentes.

Em “Cadela” (FT, p. 185-192),⁴⁰ a mulher, com seu gesto final, que mescla miserabilidade e altruísmo, aceita o destino bíblico e assim se sobreleva. Em “Vazio” (TT, p. 145-148), a morte do homem golpeado pela mulher se instaura no palimpsesto do “determinismo nas coisas”. No segundo momento de sua contística, no conto “Catástrofe” (AC, p. 85-92), surge um homem que anuncia um infanticídio. Suspenso o conto nesse momento do diálogo, resta a blague, o anti-clímax da carnificina que não passa de palavras ao vento.

No confronto com a lição dos romances e novelas, numa leitura dos inumeráveis conflitos de casal em sua obra – conforme mostramos nos próximos itens, em re-leitura, a contrapelo, dos contos em que abordamos o palimpsesto dos conflitos conjugais que permeiam os dois momentos da sua contística –, o espaço que medeia da “resignação” ao “determinismo [que há] nas coisas [acontecimentos]” é o *locus* no qual a vida se constrói nos contos de Luiz Vilela.

⁴⁰ O conto encontra-se reproduzido em Anexo, retirado do volume 69/2 *Contos Eróticos* (Claver, 2006, p. 53-57), com o texto revisto por Luiz Vilela com relação ao da 1. ed. de *O fim de tudo*.

4.1.2 O AMOR É ARMA DE SUBJUGAÇÃO

Observemos, em minúcias, a seguinte passagem do conto “Ousadia”, do livro *Tarde da noite*, lançado por Luiz Vilela em 1972:

Olhou para a mulher e ficou algum tempo observando-a, observando o seu corpo, cujas curvas o lençol branco e fino delineava. E então se ergueu para fazer algum gesto, mas um suspiro mais fundo da mulher o deteve a meio do caminho, ficando ele com a mão suspensa sobre os quadris dela; mas foi apenas o suspiro, ela não se mexeu. Assim mesmo ele voltou à sua posição. Ela então mexeu um pouco as pernas – mas não se virou como ele pensou, e pareceu temer, que ela fôsse fazer; seu rosto então se descontraiu, como se ele tivesse acabado de escapar a um perigo. (TN, p. 35).

Alguém olha detidamente para as curvas de uma mulher delineadas sob um lençol branco e fino. A descrição indicia um tempo estático, de êxtase, de um olhar que se demora sobre o objeto de adoração, uma demora que a repetição do verbo no durativo amplia; é olhar que percebe as curvas, que se extasia na sensualidade presentida daquele corpo que se esconde e, ao mesmo tempo, que se mostra sob o lençol. O olhar desse alguém que olha, “olhou”, carrega consigo o olhar do leitor, que, cúmplice, se integra à cena, deita-se na cama e compartilha do desejo lúbrico nascente. A caracterização do lençol contagia a mulher com o branco que o figurativiza, tematizando um corpo imaculado, um lençol a ser palmilhado, uma mulher a ser descoberta e devassada, ou devassada para ser descoberta; é olhar que faz da mulher uma devassa presumida, pois o lençol é fino, a barreira é tênue, o desejo que aflora está a um fio de se consumir. O desejo pede ação, que o leitor sabe que irá acontecer, pois está indiciada com o “ficou algum tempo”, frase que marca, no olhar que permanece, a sus-

pensão do ato que prenuncia. Tanto prenuncia que estamos quase que a levar a mão para as curvas que se delineiam sob o lençol, curvas tanto mais desejadas quanto mais imaginadas e menos entrevistadas sob o fio fino e alvo do lençol imaculado da imaginação desejante.

“E então”, nos diz o texto, então o gesto se concretiza. O alguém que olha se ergue para fazer o gesto, algum gesto. Compartilhamos com o sujeito de sua iniciativa, vemo-la nascer, tal iniciativa, incendiada pelo que o sujeito entrevê, e o narrador nos compartilha que o corpo do sujeito (por ora, um actante, sem nenhum elemento que o transforme em ator ou o caracterize como personagem) que se ergue, ergue-se para buscar o corpo de mulher que ali está como uma oferenda, é o que parece, ele vai fazer algum gesto, o gesto está presumido no ato de levantar-se, e esse gesto somente pode ser um gesto de um sujeito que busca a posse do seu objeto de desejo, objeto já tão longamente contemplado.

Mas sempre tem um “mas”, e um “mas” corta o gesto ainda antes dele se tornar gesto, interrompe-o ainda antes de ser intenção que o leitor compartilhe com o sujeito, ficando leitor e sujeito cúmplices na dor do “mas” que interrompe o fluxo do desejo. O corte, que é abrupto na expectativa da posse presumivelmente tão à mão, tão próxima, mostra que o mínimo acaso interrompe os sonhos mais acalantados: o que detém o sujeito a meio caminho, o que nos impede a posse do objeto de desejo, é tão só um suspiro da mulher. Um suspiro mais fundo, e a mulher suspira contrariada por ser devassada pelos olhares do sujeito, do narrador e do leitor, ou suspira desejosa e sôfrega pela entrega que nossos sonhos acalentam que ela nos concederá?

Aí, sem resposta, na audição do suspiro fundo que suspendeu o gesto que se erguia, fica o gesto paralisado, a mão suspensa sobre os quadris da mulher, aqueles quadris que se delineiam por sob o casto lençol alvo. E assim, o sujeito, um ele, pois é um ele – somente agora o texto nos diz que é um ele –, esse sujeito da narrativa que fica com a mão suspensa sobre a mulher é um homem, e com esse homem partilha-

mos o desejo e nos identificamos na dor do gesto suspenso, interrompido, mesmo que seja tão só por um suspiro, mas foi apenas um suspirar inconsciente, a mulher não se mexeu, ela continua ali, sob o nosso olhar, ao alcance do gesto a ser retomado, do gesto a ser empreendido.

Mas o homem volta à sua posição original. O suspiro, mesmo não sendo uma manifestação de contrariedade por parte da mulher, deflagra uma interrupção total do gesto e da intenção do gesto. O encanto parece rompido, o homem volta à sua posição original, como no início de tudo. Um quadro que se moveu, avançou até o limiar da esperança, e, de súbito, retrocedeu, retornou, fixa-se no seu ponto de partida, fecha-se em um ciclo de eterno retorno. O homem de volta à sua posição, o leitor na expectativa, agora sem a visão do corpo desejado, como se tendo entre si e a mulher curvilínea o homem deitado, na sua posição de sempre, expectante, mas já agora com algo de impotente, evidenciado com o seu quê de incapaz.

E se o homem, com quem nós leitores estamos compartilhando emoções, se queda imóvel, então a mulher se mexe. Sabemos que ela mexe um pouco as pernas, enquanto o homem retorna ao seu ponto zero, à sua posição de antes de todo o paraíso anunciado nos ter sido desvelado e ter sido suprimido, e é como se ficássemos sabendo que ela se mexeu não por a estarmos vendo, não por o narrador nos contar: é o próprio sujeito, inerte, que parece nos dizer que a mulher se mexeu assim que ele voltou à estaticidade de sempre, do antes, de um pretérito anterior ao olhar para o corpo cujas curvas estavam então evidenciadas pelo lençol.

E um outro “mas” nos confirma essa impressão. Porque a mulher mexe as pernas, tão somente as pernas, “mas” não se virou, não saiu da posição que nos concede a visão privilegiada do seu perfil, dos seus quadris, das suas curvas, não se virou como “ele pensou, e pareceu temer, que ela fosse fazer”. A mulher suspirou fundo e então mexeu as pernas, mexeu apenas um pouco as pernas, mas não se virou, o que o homem temeu que acontecesse, e nós compartilhamos com ele do desejo inicial e do

temor que agora o assalta, mas que já passou. Nada de fato aconteceu, absolutamente nada: o homem teve um gesto, voltou ao estágio original; a mulher suspirou, mexeu as pernas, mas não se virou. Nesse breve parágrafo, tudo aconteceu e nada aconteceu. Os enunciados de fazer foram enunciados para se configurarem como um estado, uma atmosfera inelutável, de expectativa que não se realiza, que não passa de sonho.

Então o narrador retoma a voz, nos distancia da cena, nos retira do leito conjugal que estávamos compartilhando, e nos informa que, passado o perigo de ver a mulher se virar, o que temeu que acontecesse, o rosto do homem “se descontraíu”. Na verdade, não sabíamos que o rosto dele havia se contraído, somente agora percebemos que isso ocorrera; realmente, o homem teve um espasmo de dor, de decepção, de angústia, de susto, de temor, nós o sabemos porque também tivemos as mesmas sensações no momento em que, nos contrariando em por fim à nossa visão idílica de seu corpo, nos contrariando em nosso desejo de apalpar aquelas curvas que se ofereciam, a mulher pareceu que ia se virar, pareceu que ia por fim à ousadia de vida, anunciada desde o título do conto e no final do parágrafo que antecede ao que estamos lendo, e que está claro que é uma ousadia carnal, uma ousadia sexual, uma ousadia que premia os desejos lúbricos que se acendem diante da visão daquele quadril exuberante – exuberante ao menos aos olhos do homem ao seu lado na cama e aos nossos olhos, cúpidos, cúmplices, também eles olhos carregados de ousada volúpia.

Então o rosto do homem se descontraí, “como se ele tivesse acabado de escapar a um perigo.” O perigo era perder a visão, perder a possibilidade de retomar o gesto que ficara suspenso, perder a chance de avançar nas carícias ousadas que a imaginação lhe acalentava. No entanto, “perigo”, seria realmente um “perigo” viver essas perdas apenas porque a mulher iria se virar na cama? E então percebemos, nós, leitores, afastados sutilmente da cena, quando ela ia se fechar, percebemos – pelo distanciamento que o narrador impõe à descrição do rosto que se descontraí e da notícia do perigo de que acabara de escapar – que o perigo era a mulher se virar, porque ao se

virar ela ficaria de frente para o homem, ela ficaria de frente e o homem, ao que parece, não é capaz de encará-la, de “enfrentá-la”, de confrontar-se com ela, olhos nos olhos.

O amor, em Luiz Vilela, mostra-se como um expediente de frustração diante de uma alteridade que subjuga: frustrar e subjugar são os dois verbos conjugados pelo amor, que os conjuga de modo simultâneo e complementar. Essa leitura é homologada com uma visão do tema ao longo de toda a sua contística. Senão, vejamos.

Do ponto de vista do palimpsesto da História, a relação homem-mulher que forma um casal, na obra de Luiz Vilela, começa por uma narrativa com aspectos atemporais, de espaço indeterminado, cronotopos arquetípico e aspectos de exemplaridade. Em “Cadela” (*FT*, p. 185-192), um homem e uma mulher têm um tenso diálogo, ela pede desculpas, ele a violenta e determina que ela vá embora. Mas ela volta e lhe beija os pés. Narrativa de ecos bíblicos, nesse conto a mulher humilha-se e se submete aos ditames do macho dominador.⁴¹

Desse tempo que se perde no atávico do ser humano, recuperemos, no palimpsesto das relações de casal na contística de Luiz Vilela, a próxima retomada na seqüência do fluxo cronológico da história.

No conto “Nosso fabuloso tio” (*NB*, p. 115-119) temos a narração, sob o ponto de vista de um sobrinho admirado, da história de um homem que “dava surras tremendas em Titia”. Esse tio bebia, farreava, aprontava. Mas manteve, na velhice, traços da beleza de moço. Já a tia, de tanto sofrer, perdeu até esses traços, ela que também fora bonita. O tio trazia os filhos no “corrião”. E dissipava todo o dinheiro. A tia adoeceu, esteve à morte, mas ele botou os médicos para correr. Ordenou à alquebrada velhinha que colocasse o seu vestido de festa (sem perceber que ela não tinha vestido de festa), passasse batom e se preparasse: iriam ao baile. Ela se arrumou co-

⁴¹ Analisamos o conto “Cadela” no capítulo 4.2 e seus subcapítulos.

mo pode, pediu batom emprestado à vizinha, que achou que ela tivesse esclerosado de vez. Foram ao baile, dançaram. Ela, num vestido modesto e chorando o tempo todo, e ele dizendo: “pelo menos um dia na vida ela vai saber o que é viver”. O sobrinho que narra a história, em forma de uma longa e ininterrupta explanação para alguém mais novo da família, comenta:

De fato, aquela noite ela soube o que é viver. Mas quando ele dizia aquilo, não estava de modo algum pensando que se ela não vivera mais não fora por culpa dela, mas por culpa dele. Não, isso ele nunca pensaria. Em matéria de compreender os outros ou de ser justo com as pessoas, não havia ninguém como ele: sua cegueira era exemplar. (*NB*, p. 119).

No conto “Por toda a vida” (*TT*, p. 31-38), dois jovens se conhecem, vivem o sonho do amor, casam-se, têm filhos. No final, enquanto ela se desespera para dar conta das peraltices do filho, o homem, bem-sucedido como gerente em seu emprego, assiste na televisão ao lançamento de uma nave espacial.

Em *TN* (p. 33-40), o conto “Ousadia”, do qual a análise de um parágrafo abre este capítulo, mostra o diálogo de um casal na penumbra da alcova. O narrador é onisciente, mas predomina no conto o ponto de vista do homem, que fala sem resposta, uma vez que a mulher está semi-adormecida. O homem insinua, deseja, defende diversificação sexual. Ela, cansada do dia de trabalho, não entende o que ele fala. Enquanto o homem perora por sair da rotina, aproveitar a juventude, experimentar “coisas exóticas”, a mulher se queixa: “meus olhos estão doendo de tanto que costurei...” Acaba adormecendo. O homem fica se lembrando de uma revista com “uma fotografia, uma loira de biquíni deitada de lado e de costas num sofá vermelho”.

O conto “Abismos” (*LP*, p. 7-14), mostra o diálogo de um casal em dois momentos seqüenciais: um pequeno preâmbulo, com o carro subindo por uma estrada até o alto de uma serra, de onde avistam, à beira de um abismo, as luzes de uma

cidade no vale. O homem sente uma súbita necessidade de ir embora. No carro, já no asfalto, ele conta que tivera vontade de arremessar a companheira no abismo, o que ela não compreende. Diante do desejo terrível que ele sentira e contava, ela quer descer imediatamente do carro. Ele pára no acostamento, tenta se explicar, diz que mudou “para uma coisa mais...” Faltam-lhe palavras, mas ela não quer saber: ao invés de descer do carro, agora ela quer é ir embora, sem perda de tempo, sem mais conversa. Chegando à cidade, o narrador, que focaliza a paisagem pelos olhos do casal, constata o surgimento das luzes, “aquelas mesmas luzes que haviam admirado lá do alto e que de perto nada mais tinham de extraordinário”.

“Abismos” tem ecos de Shakespeare – “Existem mais cousas entre o céu e a terra...” – e uma lembrança implícita de “A cartomante”, de Machado de Assis.⁴² Esse cruzamento intertextual indicia uma tragédia que se dissolve, irresolvida e suspensa, no retorno à cidade. É uma história que entremostra o amor intenso que toma conta do homem, amor cuja manifestação não é compreendida pela companheira. Ele excede verbalmente, e ela se retrai, magoada.

Por fim, nesse palimpsesto retomado pela cronologia do momento da História deduzido das narrativas, temos dois contos de *A cabeça*. Em “Catástrofe” (AC, p. 85-92), o casal discute a propósito da iminente chegada de uma amiga da mulher, que vem acompanhada de seus sete filhos. O homem lamenta por sua paz que será quebrada, pelo risco de tragédias com os bens da casa, pela devastação com a “horda” de infantes. A mulher deseja a visita da amiga e, ao final, dá a sentença: “Eles vêm.” (AC, p. 92). Em “Suzy” (AC, p. 65-84), uma mocinha, mal saída da infância, domina a cena na casa de um homem que está só, por volta de quarenta anos, e se oferece sexualmente, chantageando-o.

⁴² “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” – assim inicia o conto “A cartomante” (Machado, 1997, p. 175-182). Em Shakespeare (1976, p. 58), está na cena V do primeiro ato.

Verificamos, nos contos expostos, uma trajetória que vai da narrativa arquetípica de “Cadela” ao diálogo entre iguais de “Catástrofe”. Vimos, primeiro, o Adão bíblico que tem a posse da mulher, posse aparentemente ultrajada – e o homem violentamente castiga a mulher por sua falha. Depois, em um tempo histórico situado, provavelmente, nos anos 40 do século XX, vimos a história do tio fabuloso que faz o que bem quer, sem compartilhar a vida com a companheira do casamento. Na sequência, o tempo histórico chega aos anos 60. Esse índice é marcado, em “Por toda a vida”, pela televisão apresentando o lançamento de foguetes espaciais. O homem continua provedor e a mulher continua cuidando do lar. Já em “Ousadia”, de um livro de 1970, a mulher está cansada do tanto que trabalhou. Não é explicitado se a “costura” da mulher é meio de subsistência, mas a indicação é de que a mulher “trabalha”, expressão que não surge nos contos anteriores como referência a nenhuma atividade feminina.

Em “Abismos”, o casal está num impasse. A queixa da mulher causa impacto no companheiro, o que antes não ocorria. Estamos no final dos anos 70. Mas o homem continua dono da situação, ele está ao volante do carro; mas é ela que conhece o caminho até o alto do morro. Ele a ama profundamente e manifesta a “extrapolação” do seu sentimento, dizendo a ela que desejou, num surto de paixão, atirá-la do alto do abismo. Ela se irrita, ele argumenta para acalmá-la. O homem que quer “matar” e que se penitencia indicia, é o que nos parece, um homem em crise de identidade, cujo papel social estaria sendo usurpado pela mulher que se libera.

Assim evolui o relacionamento homem-mulher nesses contos da primeira fase de Luiz Vilela.

No livro de 2002, na segunda fase de sua contística, no conto “Catástrofe” surge um novo panorama no diálogo de um casal. Nele, homem e mulher conversam de modo que se percebe que ambos decidem. Há, ao que parece, igualdade no relacionamento. A mulher continua amorosa e solidária. O homem, egoísta e insensível.

Esse homem, que em um momento histórico anterior arrotava diante das queixas da companheira, que depois passa a ouvi-la, embora mantendo o comando da situação, agora se vê na contingência de se submeter a uma decisão que foi ela que tomou. E em “Suzy”, a mulher, personificada numa ninfeta, é a dona completa da situação.

Esse “diálogo constante entre os textos, uma *repetição interna*” (Majadas, 2000, p. 89, grifos da autora) faz Luiz Vilela – incensantemente, como já anotamos – retomar personagens, espaços, vozes, ideologias, problemas existenciais. Majadas afirma que o autor assim escreve não como redundância, mas promovendo uma

pluralização de sentido [em uma] rede dialógica interminável, [...] em que a página escrita é um ponto de intersecção de extratos provindos de múltiplos horizontes, registrados em todas as outras páginas do universo da obra já escrita. (Majadas, 2000, p. 89-90).

Do universo narrativo de Luiz Vilela, compusemos até agora uma leitura que, como seqüência de leitura, observou o tempo histórico. Assim, fizemos uma releitura, na visão do escritor, do papel do homem e da mulher conforme um interdiscurso bíblico; em seguida, passamos por um conto que mostra, em meados do século passado, a dissolução masculina na esbórnica e seu correlato, a submissão feminina; vimos o papel provedor do homem e servil da mulher na década de 60; percebemos a mulher chegando ao trabalho não-doméstico em conto de um livro de 1970; e compreendemos, inclusive pela integração do olhar do homem e da mulher com o olhar do narrador, a mulher se debatendo contra o homem, no final dos anos 70. Assim estabelecemos nossa trajetória na busca da figurativização do relacionamento homem-mulher na primeira fase da contística de Vilela.

Na segunda fase, cerca de um quarto de século depois, o conto “Catástrofe” mostra a mulher assumindo condição de igualdade no diálogo, e a queixa masculina diante disso cai no vazio. O homem perdeu o comando. O mundo masculino da Bíblia parece sucumbir diante do terceiro milênio. Apenas um outro conto de *A cabeça a-*

presenta, e num relance, um casal constituído. Em “Rua da amargura” (AC, p.109-122), o homem, fracassado com o seu negócio, continua o provedor, só que agora sem meios de prover, enquanto a mulher cuida do bebê faminto e se remete, submissa, ao marido. Ao que parece, a igualdade no diálogo não chegou para todos. Trata-se de uma questão de classe, de poder de compra.

Por outro lado, cabe perguntar se em algum conto do primeiro momento existe algum casal que dialoga e no qual a mulher tem igualdade com o homem. Estamos certos de que multiplicaríamos os exemplos, em graus variados, da mulher na posição subalterna, sem que haja momento em que ela se coloque no mesmo plano de diálogo e definição. Como a postura do narrador e o foco utilizado permitem inferências, verificamos que ao ver a natureza em volta com os olhos do casal, o conto “Abismos” (LP, p. 7-14) – cuja focalização final integradora de homem e mulher não tem paralelo em nenhum outro conto de Vilela com o tema do amor conjugal – ameniza, na forma, o avassalador predomínio masculino que vem expresso, por exemplo, na narrativa modelar, arquetípica, de “Cadela”. Por outro lado, o sobrinho que conta, admirado, a forma de agir do “fabuloso tio”, aparenta desejo de manter aquele modo de vida, ainda que modalizado por reflexões de piedade para com a tia.

Identificamos, como vimos, uma crise de identidade quanto ao papel social masculino no homem do conto “Abismos”. Em *A cabeça*, no conto “Suzy”, essa crise é levada ao paroxismo: nessa história – contada em primeira pessoa por um jornalista desempregado, em uma grande cidade –, o homem recebe a inesperada visita de uma criança, uma menina-moça, que o provoca sexualmente. Suzy realiza um striptease e o homem – ainda jovem em seus 39 anos, justo ele que faz sua noiva gemer além-paredes no ato sexual – queda-se imóvel, inerte, inerte, incapaz de agir diante da ousadia e da iniciativa da adolescente. A mulher-criança usurpa do homem, completamente, a ação; e ele assiste, passivo, o emergir de um novo tempo.

Como a obra de Vilela é uma obra em processo, podem surgir contos que modifiquem a leitura aqui realizada. Assim, o autor que parece “criador de um livro único, que se apresenta com múltiplas máscaras” (Majadas, 2000, p. 185), apresentaria uma máscara ainda não presente em seu longo palimpsesto. Isso apenas daria razão a Leonel (2000, p. 50), que, parafraseando Graciela Reis, já avisava: “Todo texto, pela aptidão para ser citado, está sujeito a uma perversão inesgotável”.

Dessa “perversão inesgotável” vimos o diálogo intertextual entretecido entre contos de Vilela, analisados principalmente no plano do conteúdo. No plano da expressão, eles apresentam algumas estratégias similares entre si, mas, também, apresentam diversidade quanto aos procedimentos narrativos. A propósito dos contos analisados, aprofundamos, no próximo capítulo, o estudo dos procedimentos narrativos além das observações iniciais que aqui fizemos.

O exame dos conflitos de casal na contística de Vilela, mediando o conceito de palimpsesto numa intersecção com os conceitos de memória e de História, nos propiciou a descoberta de uma trajetória que vai do arquetípico imemorial, modelar, cultural, para uma possibilidade, ao menos aparente, de diálogo entre iguais na relação homem-mulher. Evidentemente, o exame desse aspecto nos contos examinados não significa ser tal questão a de maior importância da narrativa sob estudo; significa, tão somente, que ali se manifestou, em um relance, veios que iluminam algo do tema que estamos rastreando.

Os sentidos construídos pela narrativa emergem para o leitor, considerado também como centro de discurso, como um desvendar dos procedimentos discursivos, literários e lingüísticos; ou seja, através das estratégias narrativas.

Retomemos o parágrafo de “Ousadia” que nos serviu de mote. O homem, ao final, tem um temor de que a mulher se vire, impossibilitando que ele desfrute, ao menos em imaginação, a possibilidade de ousar sexualmente sobre o decúbito da mulher, ela “de lado e de costas” como a gravura de uma loira na revista masculina. Na

verdade, as relações de casal se constroem todas, como vimos nos demais contos, sobre uma relação de poder: um dos parceiros pode algo que o companheiro não pode, com o que submete o outro. No jogo dos desejos entre o eu e a alteridade, a frustração do eu é a norma. Subjugar é o verbo que o amor conjuga.

Amar vira arma. Na troca de lugar de uma letra, a verdade dos relacionamentos de casal se amarra. Ara, o amor é amarra, é subjugação, é altar de sacrifício, é poder fluindo de um pólo ao outro do relacionamento, e seus liames estão cada vez mais fluidos, tênues, tanto no poder que se exerce quanto no amor que une e desune os parceiros. Essas, algumas das lições do estudo desse tema na obra de Luiz Vilela.

Tal consideração fica ainda mais evidente a seguir, com o estudo do enunciado dos contos no que se refere à quantidade de entrada de falas de cada um dos personagens e, posteriormente, com minuciosa análise de dois contos, um de cada momento da contística de Vilela.

4.1.3 AS MARCAS DO ENUNCIADO

Vimos nesta Secção, até aqui, de que forma o tema dos conflitos de casal é retomado incessantemente na obra de Luiz Vilela. Verificamos que a reescritura, do ponto de vista de um palimpsesto que ordena os contos considerando o tempo da cronologia histórica enunciada ou deduzida a partir do interior do discurso narrativo, entremostra momentos de um processo de transformação que faz do macho da espécie, inicialmente dominador e abrutalhado, um ser inquieto, incapaz de se contrapor à conquista de autonomia por parte das mulheres. Veremos agora se as marcas lingüísticas e as estratégias narrativas homologam essa interpretação, ou se se contrapõem a ela, produzindo leituras díspares.

O conto “Nosso dia” é praticamente todo ele dialogado, com parcimoniosas informações dadas pelo narrador. “Catástrofe” é tão só diálogo, sem nenhuma didascália. Essa radicalidade da opção narrativa do diálogo de frases curtas, sem que haja intervenção discursiva do narrador, não é novidade na produção de Luiz Vilela. O conto “Confissão” (*TT*), que abre o primeiro livro de Vilela, assim está escrito, e a ele também podemos juntar outros, como, por exemplo, “Freiras em férias” (*AC*) e “Meio-dia” (*NB*). Já contos à feição de “Nosso dia”, com parcimoniosas intervenções do narrador, contam-se às dezenas. Restringindo-nos apenas à coletânea da segunda fase da contística de Vilela, podemos enumerar as seguintes narrativas: “Mosca morta”, “Luxo”, “Calor”, “Más notícias” e “A cabeça”. Nos demais contos de *A cabeça*, o diálogo predomina, mas também são utilizados – minimamente, é bom que se ressalte – outros recursos narrativos.

Examinemos, à frente, os significados ideológicos da opção estética do diálogo; voltemo-nos, agora, para a utilização do diálogo como estratégia narrativa. Ele

surge ora com indicação gráfica de aspas, ora através de travessões. Em entrevista (Paniago, 2002), o autor comentou:

Nem sempre tenho uma resposta clara, sinto que tem mais a ver usar um ou outro. Há sutis, mas importantes diferenças entre eles. Tem que ter fluência no desenvolvimento da narrativa. É como se um, o travessão, fosse uma subida, degrau por degrau, e o outro, as aspas, é mais seguido, tem menos breque. Não sei. O que posso dizer com certeza é que não é aleatória a escolha de um ou de outro. (Paniago, 2002).

A percepção das “sutis, mas importantes diferenças” que emanam dos contos de Vilela no jogo tecido pelo discurso narrativo exige minudências na observação dos recursos e das estratégias lingüísticas e literárias. Verifiquemos, por exemplo, qual o significado, em um conto em que o diálogo predomina, de uma das partes envolvidas na conversação ter mais “entradas”, dispor de maior número de parágrafos com a sua voz.

No quadro a seguir indicamos essas “entradas”:

AS ENTRADAS DE DIÁLOGO NAS CONVERSÇÕES DE CASAL

	<i>Cadela</i>	<i>Nosso fabuloso tio</i>	<i>Nosso dia</i>	<i>Por toda a vida</i>	<i>Ousadia</i>	<i>Abismos</i>	<i>Catástrofe</i>	<i>Rua da amargura</i>	<i>Suzy</i>
Homem	21	Sem diálogo	23	16	21	54	53	4	124
Mulher	13		24	21	14	54	52	6	119
Pai	-	-	-	2	-	-	-	-	-
Mãe	-	-	-	10	-	-	-	-	-

Alguns comentários se impõem.

No conto “Cadela” (FT), a expressiva quantidade a mais de “falas” do homem em relação à mulher se dá por ele dominar a situação completamente, ordenan-

do as ações dela e a agredindo, com palavras e fisicamente. O conto é em terceira pessoa, com narrador onisciente.

“Nosso fabuloso tio” (*NB*) é monólogo de personagem não protagonista. “Nosso dia” (*TT*) tem narrador onisciente, que foca os pensamentos da mulher por três vezes, procedimento que não existe com relação ao homem.

Também com narrador onisciente, no conto “Por toda a vida” (*TT*) as poucas falas do pai são para amenizar o choque da sua filha, a mulher, e da sua esposa, a mãe, para com o comportamento do marido, o homem. As falas da mãe são, em sua maioria, de indignação com as ações do genro.

Em “Ousadia” (*TN*), temos quase um monólogo, no qual o narrador, em terceira pessoa, é observador, e mostra o homem, diante da mulher sonolenta, tentando seduzi-la, quase suplicando por “favores” e “fervores” sexuais “exóticos”.

“Rua da amargura” (*AC*) tem apenas pequeno trecho com um casal dialogando, no qual é mostrado que o homem não consegue prover o leite do filho, ainda bebê. O conto é em terceira pessoa, com narrador-observador. Dos demais contos, “Abismos” (*LP*) e “Catástrofe” (*AC*) são em terceira pessoa, o primeiro com narrador onisciente e o segundo com narrador observador implícito, que tendemos a nomear de narrador-ausente. Já “Suzy” (*AC*) é em primeira pessoa.

No quadro, verificamos que apenas um conto, “Abismos”, apresenta igualdade de “entradas” entre as partes do casal. É justamente o conto no qual, conforme vimos, a mulher luta para estar em equilíbrio com o homem, mostrando um início de crise do homem quanto ao papel masculino diante da ascensão feminina, e é a única das narrativas analisadas na qual o narrador, em determinado momento, “focaliza” a paisagem integrando o seu olhar com o olhar conjunto do homem com a mulher. No caso, emerge, do equilíbrio nas falas, uma sutil mensagem que parece homologar a leitura de que, àquele momento, o conflito homem-mulher havia encontrado um equilíbrio de relacionamento, precário equilíbrio no fio de uma navalha.

O conto no qual existe maior disparidade entre as entradas é “Cadela”, marcado pelo avassalador domínio masculino no relacionamento do casal. O homem impõe-se pela sucessão de epítetos que lança contra a mulher, pela virulência verbal, pela força física, pela submissão explícita da companheira. O homem controla a situação, mas determinado momento do diálogo indicia que uma atitude da mulher fez o homem perder a confiança que nela depositava; a mulher pede perdão: “– Todos nós erramos...”, ela diz. Antecedendo esse ponto, o narrador dividiu a fala do homem em três parágrafos entremeados por pequenas notações descritivas. Essa fala, dividida em parágrafos subsequentes, marca, graficamente, a importância individualizada das entradas sucessivas. Em outros momentos do conto o narrador utiliza essa estratégia, sempre para sublinhar a agressividade e o poder de mando do homem.

Já em “Ousadia”, a individualização das entradas masculinas não indicia a importância isolada da fala ali consignada, mas decorre da ausência de interlocução da mulher, que, sonolenta, não responde ao companheiro. Em “Suzy”, o perplexo narrador tem mais entradas do que a interlocutora pelo seu espanto diante, primeiro, da aparição da pré-adolescente e, depois, devido à ousadia que ela demonstra.

Nos contos “Nosso dia”, “Por toda a vida” e “Rua da amargura”, as mulheres têm mais entradas que os parceiros. Em “Nosso dia”, além das falas, podemos ainda somar às entradas da mulher os três parágrafos em que os pensamentos dela são focalizados, uma vez que o narrador não dá voz ao homem com essa estratégia, ampliando o volume de intervenções da mulher na narrativa. Ora, se os três contos colocam a mulher em posição subalterna diante do homem, como podemos entender essa supremacia no volume de entradas?

A resposta fácil, imediata, é de que o narrador de Vilela dá voz mais vezes aos que estão sendo sufocados, aos em desvantagem diante da alteridade com a qual se defrontam. Isso se reafirma, em “Catástrofe”, conto no qual o homem se vê na circunstância de aceitar o que não quer. No entanto, poderíamos pensar que a fala a mais

do homem, ao desequilibrar numericamente as entradas para o lado masculino, indicaria que o homem ainda detém a força e, com ela, o poder. O trocadilho com que o homem amplia a catástrofe anunciada para a dimensão de uma tragédia prometida, e que é esta entrada a mais, não passa, no entanto, de um chiste vácuo com o qual ele tenta compensar o seu poder esvaziado, submetido que está à decisão da mulher.

Resta-nos, então, um problema: se o maior número de entradas indicia os que estão em desvantagem diante do outro no jogo de poder interno do casal, o que se evidenciou nos contos “Nosso dia”, “Por toda a vida”, “Catástrofe”, “Rua da amargura” e “Suzy”, e patenteou-se ainda em “Abismos”, conto no qual a igualdade que aproxima os protagonistas-antagonistas é marcada pela simetria de entradas e pela focalização conjunta, como entender “Ousadia” e, em especial, “Cadela”?

O conto de 1970, cujo tempo histórico é assinalado pelo fato de a mulher trabalhar além dos serviços domésticos e por informar como objeto de desejo de consumo um carro Impala, esportivo luxuoso coqueluche do final dos anos sessenta,⁴³ mostra, na verdade, o homem almejando uma sedução que não consegue efetivar, mostra-o quase suplicante, apresenta-o indeciso. As entradas do homem correspondem a pedidos à mulher. Ela não o domina pela ação, mas a presença dela, um mexer-se no sono, já o faz “temer” (p. 35) a ela, conforme exposto em parágrafo que já analisamos. É o homem, portanto, que está em posição de inferioridade nesse quadro.

Já o conto “Cadela” nos surpreende com as entradas a mais do homem, pois rompe com o modelo proposto. Uma leitura cuidadosa, no entanto, nos mostra de como o homem é inferior à mulher no contexto do conto. Como o significado dessa mudança se interpõe a um interdiscurso bíblico, analisamos esse conto no capítulo sobre a questão religiosa em Luiz Vilela. Antecipemos que, em “Cadela” (FT), o homem está subjugado pela grandeza da mulher, mas, como em “Nosso dia”, é à mulher

⁴³ Recorde de vendas nos EUA em 1965, cf. a p. 5 do site < <http://ww2.uol.com.br/bestcars/cpassado/impala-1.htm> >, disponível desde 23 ago. 2003.

que o narrador adere, dela nos informando pensamento e sentimentos. Em “Nosso dia” o narrador-observador tem procedimentos similares aos do conto de *FT*. Já em “Suzy” (*AC*), o narrador em primeira pessoa – e que tem maior número de entradas, mostrando-o como subalterno com a alteridade com que se defronta – descreve a sua própria estupidificação diante da ação feminina.

Ao que parece, o narrador de Vilela que adere a um dos personagens, nos conflitos de casal, o faz como um sinal de opção pelo mais fraco. Em “Cadela”, o homem, embora domine fisicamente a situação, tem mais falas, o que indicia a sua posição subalterna. Já o temor do homem de “Ousadia” (*TN*) de que a mulher se vire para ele, pode ser entendido, diante da violência do conto de *FT*, como medo do homem em encarar as suas pulsões incontroláveis, as suas vinganças, a si mesmo e à sua mulher.

O enunciado, portanto, nos desvela o autor, nos mostra a sua opção por aquele que, no jogo de alteridades do relacionamento amoroso, está submetido aos ditames do outro. Luiz Vilela nos diz, pois, que o amor é arma de subjugação, e que, assim sendo, cabe ao artista denunciar a opressão e se compadecer dos fracos, dos humilhados e dos ofendidos.

4.1.4 A PALAVRA QUE VALE É A DO HOMEM

No palimpsesto das histórias de casal, vimos contos em que a única voz no relacionamento era a do homem. Examinemos detidamente “Nosso dia” (*TT*, p. 41-42), narrativa exemplar no que se refere ao poder masculino no âmbito conjugal.

“Nosso dia” é composto por cinquenta e seis parágrafos, dos quais quarenta e sete pertencem ao diálogo do casal e os nove restantes são do narrador. Desses, três constituem fluxo de consciência da mulher. As intervenções do narrador são econômicas, não existindo, por exemplo, nenhum verbo *dicendi*, a menos que se considere um solitário “estava pensando” nessa categoria. Vilela substitui os *dicendi* por dois pontos nos 1º, 3º e 25º parágrafos, abreviando, dessa forma, as frases.

O primeiro parágrafo parece rubrica de teatro e resume-se a um “A mulher:”, após o qual se abre novo parágrafo, com uma fala da mulher. O terceiro parágrafo, de apenas três linhas, mostra o homem à mesa, alimentando-se, e, após um travessão intermediário, descreve-o, em sua aparência física, enfatizando o grotesco da “barba crescida” e da “boca lambuzada de gordura”.

O quarto parágrafo também é do narrador: “Pegou a garrafa de cerveja e encheu o copo até a espuma crescer acima da borda. Olhou para a mulher, que estendera o copo:”. Em seguida, inicia-se o diálogo do casal. O homem repreende a mulher, que quer beber um pouco de cerveja, mas ela argumenta que não vai ter dor de cabeça e que a data merece a comemoração. O homem, a contragosto, a serve, atos e sentimentos indicados pelo diálogo, sem nenhuma notação do narrador.

No parágrafo nono, o narrador ressurgue numa lacônica descrição, que consegue o efeito, na construção do discurso narrativo, de ser uma descrição que enuncia uma ação: “A garrafa ficou no meio da mesa”.

Após uma repreensão do homem, uma defesa da mulher, e uma réplica do homem, o parágrafo treze muda o tom da intervenção do narrador. Se até então o narrador era econômico, pautando-se por informações lacônicas, quase rubricas cênicas, agora se torna onisciente e apresenta um pensamento da mulher: “Dez anos, a mulher estava pensando, dez anos”.

No parágrafo seguinte, volta o diálogo e a mulher transforma o seu pensamento sobre o tempo em que estão casados em uma fala dirigida ao marido. O marido, sem lhe dar ouvidos, pergunta pela pimenta, ela informa que lhe serviu três, ao que ele responde: “ – Três malaguetas; quê que é três malaguetas nessa comida toda?” Ela argumenta que vai fazer mal para a saúde, ele replica que pode fazer, ela diz que “Vai virar fogo”, ele retruca indagando se ela “vai ou não vai buscar”.

A mulher busca a pimenta, e o fogo que ela anunciou se espalha “vermelho pela comida”. É o 23º parágrafo, no qual, novamente em três linhas, o narrador expõe sinteticamente as ações acima descritas.

A mulher volta ao devaneio, enunciando lembranças do dia do casamento. O narrador descreve o homem acenando, com a cabeça, que se lembra, enquanto mantêm os olhos vigilantes “no prato de comida”. Trata-se de um animal selvagem em volta da caça, um porco no cocho, um cachorro bravo às voltas com um osso precioso.

Abre-se em seguida o 26º parágrafo: entre parênteses, a mulher se lembra do dia do casamento, do céu azul, da felicidade que sentia, da beleza que todos notavam em seu semblante. É um laivo de fluxo de consciência, um retalho, um flash, um instantâneo de duas linhas, três reticências, dois verbos, nenhum comentário do narrador.

A “memória” da mulher é bruscamente interrompida por uma fala grosseira do homem: “– Merda, esse osso não quebra!” Ele se refere ao frango que devora, do

qual pretende chupar até os ossinhos. A mulher parece não ouvi-lo, pergunta se ele se lembra de uma velhinha que os cumprimentou. Ele não se lembra.

O diálogo flui rápido, com frases curtas, ela acrescentando informações sobre a cerimônia do casamento e ele não se lembrando de nada, demonstrando mesmo não fazer questão de se lembrar de nada. Esse diálogo distribui-se entre os parágrafos 27º e 37º, com seis falas do homem e cinco da mulher.

O 38º parágrafo é novamente um flash da consciência da mulher, uma lembrança: com uma única frase o leitor a vê recordar-se da “igreja toda enfeitada de lírios”. Ela pergunta ao marido se ele viu os lírios; ele pergunta: “Lírios?”; ela informa que comprou, estão na sala; ele se irrita: “Comprou?”; ela se defende, explica que “não custaram tão caro assim”, que ele nem sabe quanto custaram; ele afirma que não quer saber, lhe estragaria a digestão; ela afirma que se fosse bebida, ele não se importaria; ele concorda; ela insinua: “– Mas lírios...”, e ele pergunta brutalmente o que pode fazer com lírios; ela afirma que ele não tem sensibilidade; ele responde: “– Ter sensibilidade com o dinheiro dos outros é fácil”; ela pondera que pensava “que o dinheiro fosse *nosso*” (grifo do autor), ao que ele argumenta que é, “mas não para gastar à toa”, e afirma que não tem graça ele dar “o murro lá na loja para você depois comprar lírios”.

O diálogo sobre os lírios desenvolveu-se do 39º parágrafo ao parágrafo 52º.

O 53º parágrafo é uma longa fala da mulher, um desabafo diante da insensibilidade do marido. Ocupa mais de quinze linhas. No final, a mulher enuncia a constatação de que ele nem se importaria se ela “não estivesse” ali.

Ele pergunta se ela tem algo mais a dizer, ela informa que já acabou, ele a pede para que ela o “deixe comer em paz”. E o narrador anota, concluindo: “o homem arrotou e continuou a comer”.

Constatamos que em “Nosso dia” o autor utilizou-se do diálogo, de fluxo de consciência e de asserções narrativas rápidas, quase rubricas cênicas, indicando ges-

tos. O narrador é onisciente, mas sua onisciência desvenda apenas alguns flashes do pensamento da mulher. O discurso expõe a história como uma cena, o leitor sendo um *voyeur* que assiste ao desenrolar dos fatos na privilegiada posição de convidado invisível do jantar.

As estratégias narrativas de Vilela – e não só neste conto – visam economia discursiva, eliminando intervenções do narrador que não sejam cinematográficas e indiquem tão só o que não se evidenciava pelas falas; assim, ficam restritas às que descrevam o imprescindível para a configuração do sentido que o ficcionista quer imprimir à narrativa.

“Nosso dia” é, portanto, um conto de pequena extensão, com predomínio absoluto do diálogo. O narrador, aparentemente, é neutro. Em determinados momentos, entretanto, torna-se onisciente, e volta o seu olhar para a interioridade da mulher. São fragmentos de um instante no fluxo de consciência, em uma estratégia narrativa que interrompe o diálogo por três vezes.

Eis o 13º parágrafo: “Dez anos, a mulher *estava pensando*, dez anos” (grifo nosso). O diálogo continua, e no 26º parágrafo surge, entre parênteses, outro momento do fluxo de consciência da mulher, técnica narrativa que se repete no 38º parágrafo.

Todo o diálogo é de frases curtas. O 53º parágrafo, no entanto, é uma longa fala da mulher, um discurso que se constitui quase em um monólogo. A fala longa perto do fim do diálogo é um procedimento de que Vilela se utiliza em outros contos – por exemplo, em “Para vocês mais um capítulo” (*LP*, p. 59-64). Com a fala longa vindo como argumentação intermediária e não numa finalização de narrativa, a estratégia aparece em contos como “Solidão” (*TT*, p. 74-81), “Escapando com a bola” (*LP*, p. 81-86) e “Esse amor besta de inicial maiúscula” (*TN*, p.163-168).

“Nosso dia” se mostra como uma peroração da mulher que quer sensibilizar o marido para comemorarem o aniversário de casamento. A partir do 38º parágrafo,

ela, com suas falas e diante da insensibilidade de seu companheiro, evoca lembranças do dia do casamento, num esforço para reconstituir, no jantar romântico que programou, a magia e o enlevo da cerimônia de dez anos antes. Como sua intenção se frustra, ela faz o seu longo desabafo, que é uma queixa para ouvidos surdos, distantes. A voz masculina que lhe é retribuída é a de um egoísta, que exige cerveja e pimenta, que repreende despesas.

Através das falas de cada um, os papéis sociais definem-se com clareza: o homem é o provedor, o administrador, o cabeça do casal; à mulher cabe o serviço doméstico, no qual deve se empenhar sem ser perdulária; ao homem, o comando para que lhe sirvam; à mulher, a obediência, pois lhe resta, unicamente, assujeitar-se com dedicação ao “seu” homem.

Interessante jogo cromático é estabelecido com as poucas, brevíssimas noções narrativas do conto. Retomemos a passagem. A mulher se lembra da igreja no casamento, toda decorada em tons de azul. O homem esmaga uma pimenta no prato, espalhando o vermelho-malagueta pelo que vai comer. Enquanto isso, os dois discorrem porque a mulher comprou lírios, que são brancos, para enfeitar a casa. Lírios ornamentaram a igreja, no casamento, e agora, nesse dia especial, a mulher quer reproduzir, para o jantar, o enlevo daquela ocasião.

Ora, o azul é uma cor de paz, é com essa cor que se veste Nossa Senhora, enquanto o vermelho simboliza animosidade e guerra. O azul vem na lembrança da mulher, o vermelho surge na ação do homem. O azul está no manto religioso, o vermelho na capa do toureiro. Os lírios representam o branco da paz suprema e da integração de todas as cores; para a mulher significam evocação; para o homem, esquecimento. E o homem encerra as lamúrias femininas arrotando na cara da mulher.

Do ponto de vista do enunciado, o conto é uma aula de precisão cirúrgica, de texto limpo, despido de qualquer signo que não contribua para o significado que o escritor almeje alcançar. O travessão após a fala já introduz a ação, e a ação é apre-

sentada numa estrutura frasal simples e objetiva: sujeito mais verbo; quando o verbo exige complemento, esse complemento é “substantivo”, circunscreve-se à essencialidade do gesto; não existe digressão, o discurso se refere ao agir, os eventos fluem sem serem mediados por subjetivismos, o discurso narrativo de Luiz Vilela atinge a secura imaculada de um osso nu: sua narração é despida de qualquer palavra que não seja carregada de força e importância, cada vírgula é efetiva, cada sinal gráfico mostra-se essencial.

A radicalidade narrativa do diálogo de frases curtas, sem que haja intervenção discursiva do narrador, no entanto, é uma constante na contística de Luiz Vilela. O primeiro conto de *TT*, “Confissão” assim é escrito.

Já contos à feição de “Nosso dia”, com poucas intervenções do narrador, conta-se às dezenas. Restrangendo-nos apenas à mais recente coletânea de Vilela, o livro *A cabeça*, podemos enumerar as seguintes narrativas: “Mosca morta”, “Luxo”, “Calor”, “Más notícias” e “A cabeça”. Nos demais contos de *AC*, o diálogo predomina, mas também são utilizados – minimamente, é bom que se ressalve – outros recursos narrativos.

Título irônico esse “Nosso dia”, com o casal que “comemora” o aniversário de casamento entre grosserias grotescas, no qual o pedido de atenção da mulher, que serve ao seu companheiro de forma amorosa e romântica, termina num arrote estúpido do marido. O macho da espécie surge dominador e brutalizado, incapaz de sonho, devaneio e cavalheirismo. A voz da mulher se perde no vazio, é heterônoma.

Essa constituição do casamento como o espaço da dor feminina, da humilhação, da opressão, da manipulação do homem para submeter a parceira aos seus ditames, surge em outros contos de Vilela. “Por toda a vida” (*TT*, p. 27-31) mostra a trajetória de um casamento: o início romântico, os inumeráveis re-inícios promissores, uma fase intermediária com algum desleixo e animosidade, na qual eventualmen-

te há um re-acender da paixão, e o final, quando dois surdos, que se consideram cônjuges, digladiam-se.

Na mesma coletânea, em “Vazio” (*TT*, p. 113-114), existe uma situação semelhante, embora não explicitada porque o diálogo que se estabelece se faz para não haver comunicação. A história, nesse conto, termina de forma trágica. Nos contos que mostram o período histórico de prevalência absoluta da vontade masculina a voz que vale é a do homem – e quando ele não se manifesta, a tragédia se instala. O casamento, tal como surge retratado nos contos que mostram esse tempo de nenhum diálogo no casal, parece estar fadado ao logro e caminha inexoravelmente para a incomunicabilidade real entre os cônjuges.

4.1.5 A PALAVRA ESTÁ COM A MULHER

Conto curto, até o momento das últimas reescrituras do tema de casal na obra de Vilela, “Catástrofe” é um diálogo de cento e cinco parágrafos, em que o narrador, sempre parcimonioso em Vilela, aqui parece ausente. O discurso se compõe de travessão e falas dos personagens. Nenhum verbo *dicendi*, nenhuma anotação de gesto, nenhuma indicação cênica, nenhuma rubrica quanto a espaço ou tempo – todas as informações de que o leitor dispõe surgem da fala dos personagens.

São cinquenta e três intervenções do homem, que tem três falas com mais de três linhas, e cinquenta e duas intervenções da mulher, cujas falas são mais sintéticas. De qualquer forma, oitenta e um parágrafos, ou falas, apresentam-se com apenas uma linha, enquanto outros quinze têm duas linhas. Apenas 8,5% das falas são de tamanho mediano, com três linhas ou pouco mais do que três linhas.

Em “Catástrofe” o diálogo do casal mostra que homem e mulher têm opiniões próprias, e divergentes, sobre o assunto de que tratam. A mulher continua amorosa e solidária. O homem, egoísta e insensível. Este homem, que em tempos imemoriais currava a mulher e em um momento posterior arrotava diante das queixas da companheira, agora se vê na contingência de se submeter a uma decisão que foi a esposa que tomou.

A narrativa encenada em “Catástrofe” como que desdobra a exemplaridade de ressonâncias bíblicas de “Cadela” e mostra o momento em que a mulher assume condição de, no diálogo, tomar uma decisão que contraria o homem.

O homem lamenta a situação a que se vê submetido pela a mulher e tenta demovê-la, mas não consegue. Ele anuncia um infanticídio, o que parece uma peta, uma pilhéria, uma balela inconseqüente, que demonstra o seu inconformismo, o seu

mal-estar com os eventos que estão por vir, mas que desvela a sua impotência por não ser mais a voz dominante no relacionamento.

No nível do enunciado do conto, o discurso direto sem nenhuma rubrica indicia que, nesse conto, o narrador permanece absolutamente neutro, pois homem e mulher dialogam em situação de igualdade. Ele fala mais – e, como vimos, é ele que, no confronto com a alteridade, está em desvantagem. E realmente ele se queda, submetido à decisão que a mulher tomou, uma vez que ela, encerrando a discussão, enunciou um enfático “Ela vem”, ou seja, decidiu em seu favor, de forma irretorquível, a querela que os dividia.

Conto ainda mais emblemático de assunção do poder no jogo de casal pelas mulheres é “Suzy”, também de *A cabeça*. Em “Suzy” o narrador em primeira pessoa descreve a sua própria estupidação diante da ação de uma ninfeta.

A enunciação de “Suzy” pelo narrador é posterior em alguns anos ao fato narrado. Mesmo anunciando tal distância na primeira frase do conto, o que é novamente indiciado no seu último parágrafo, o narrador engendra um clima de mistério nas primeiras páginas, insinuando até mesmo uma possível e obscura ligação do fato em que se envolveu com o Natal cristão.

O clima da angústia diante do que vai acontecer marca ainda o conto em uma passagem intermédia (“[a]lguna coisa vai acontecer aqui hoje”, pensa o narrador) e no final, com o personagem autodiegético temendo pela própria vida.

As marcações da distância de idade entre a jovem que invade o apartamento e o narrador são reiteradas em diversas passagens do diálogo que os dois personagens travam. Ele a chama de filha, ela o chama de velho; ele a chama de garotinha, ela insiste que não é criança. Em uma fala, ele argumenta que ela “está muito sabidinha para a sua idade”, e pensa: “Ou será que eu é que estava muito ignorante para a minha em relação a certas coisas que vinham acontecendo ultimamente?...” (AC, p. 80).

Essa a oposição básica sobre a qual a narrativa se ergue: conhecimento e ignorância, tendo por referência do saber o tempo, a idade cronológica dos atores. Os actantes, figurativizados como atores que simbolizam um homem maduro, de 32 anos, e uma jovem, de idade indeterminada, mas uma criança já em um corpo quase de mulher, opõem-se pela liberdade sensual que a move, provocante e insinuante, aos escrúpulos morais que o prendem, fazendo com que ele, diante do *strip-tease* e da oferta sexual dela, permaneça “pasmo, apalermado, estupidificado” (AC, p. 82), nas próprias palavras dele.

Na dimensão enunciativa, o conto instaura-se por movimento autodiegético que cede a voz, em turnos alternados por meio do discurso direto, a uma alteridade, o tu, que questiona o seu saber de um novo mundo que se ergue nas novas gerações, e à qual o “eu” narrativo estava alheio. Ao dar veracidade ao discurso, instaurando-o em primeira pessoa, o narrador cria empatia com o narratário, patemiza-o pela simpatia para com os seus escrúpulos, mas com isso denuncia que o leitor está imerso na mesma ignorância em que ele, emissor do discurso, se encontra. A ilusão referencial do narrador instaura um jogo que ludibria o narratário, fazendo-o cúmplice para, depois, mostrá-lo “apalermado” diante da realidade.

Abordemos dois outros momentos do conto. Em um deles, o fluir do diálogo que constitui a quase totalidade da narrativa é interrompido por um breve interlúdio, após uma fala de Suzy:

[...]

“Eu não; não sou sapatão.”

Eu ri.

Uma borboletinha branca, vinda não sei de onde, entrou pela janela, executou por alguns segundos seu gracioso bailado e saiu, ganhando de novo o espaço lá fora.

Nós olhamos, mas nenhum disse nada.

“Eu posso perguntar uma coisa?”, ela então falou, depois daquele instante de silêncio.

[...]

(AC, p. 78).

Essa, digamos, breve descrição inserida em uma pausa do diálogo, funciona como uma metáfora dos elementos envolvidos na narrativa: todos presos, prontos para ganhar o espaço, a jovem com a vida pela frente, ele primeiro temendo o próprio desejo diante dela, depois temendo por sua vida devido a alguma reação do pai dela – todos os temores consubstanciados no temor básico de transgredir sua formação moral. O Natal do conto significa o advento do novo, que ele não via e que, ao tê-lo em confronto consigo, não suporta, até porque este novo traz em si a liberdade, mas carrega vícios das ruínas do presente, pois se ergue pela chantagem e pela ameaça.

Em outro momento, Suzy anuncia que não tem nem pai nem mãe. O novo se anuncia sem passado. Mas o diálogo mostra que a jovem tem um pai, e que ele é capaz de dar um tiro em alguém que ela informe que a “estuprou”: a jovem conhece o código que norteia as relações pessoais na geração anterior, mas sua atitude de se oferecer ao narrador é balizada por outro desejo, ao qual ela não freia, e que constitui um novo padrão moral, erigido pela corrupção, pela chantagem e pelo prazer alcançado sem as considerações da antiga moral e de alguma ética humanista. Sob esse ângulo, o novo que emerge não é redenção, não pode ser esperança.

4.1.6 A TERRA TREME SOB A FORÇA DO AMOR

Vimos de que forma o tema dos conflitos de casal é retomado incessantemente na obra de Luiz Vilela. Verificamos que a reescritura, do ponto de vista de um palimpsesto que ordena os contos considerando o tempo da cronologia histórica enunciada, ou deduzida, a partir do interior do discurso narrativo, entremostra momentos de um processo de transformação que faz do macho da espécie, inicialmente dominador e brutalizado, um ser inquieto, incapaz de se contrapor à conquista de autonomia pelas mulheres.

Em “Nosso dia” o retrato de um momento que seria de comemoração, mas que se mostra trivial: uma mulher relembra o dia de seu casamento, enquanto o marido, mastigando grotescamente o jantar carinhosamente preparado por ela para a data especial, faz com que ela perceba que, para ele, “[n]ão teria importância nenhuma se eu não estivesse aqui” (*TT*, p. 55).

Egoístas em sua maioria, assim são os homens na obra de Vilela, principalmente quando confrontados com o interesse de suas companheiras. Desde o homem e a mulher no universo da exemplaridade bíblica, em que ele detém todo o poder, até o momento em que ela assume condição de tomar uma decisão que o contraria. Nesse momento, a queixa masculina diante da mulher que não permanece heterônoma é uma queixa vazia. O mundo masculino parece sucumbir diante do terceiro milênio.

No palimpsesto das reescrituras, pela ordem de publicação, “Nosso dia” (1967) está entre os primeiros trabalhos de Vilela, “Cadela” (1973) é conto intermédio e “Catástrofe” (2002) é das mais recentes histórias de casal do ficcionista. O narrador, parcimonioso no primeiro, em seguida parece se portar como mero observador e, no último, parece ausente: “Catástrofe” é um diálogo sem verbo *dicendi*, anotação

de gesto, indicação cênica, rubrica de espaço ou tempo. Já observamos que a opção narrativa do diálogo de frases curtas, sem intervenção do narrador, não é novidade na produção de Vilela, e que contos com parcimoniosas intervenções do narrador contam-se às dezenas. “Cadela” apresenta narração que descreve sucintamente os gestos que permeiam as falas, curtas, ofegantes como os personagens e o ritmo do conto. Há mais “falas” do homem do que da mulher; ele domina a situação, ordenando as ações dela e a agredindo de modo contínuo. Aparentemente, o conto é marcado pelo avassalador domínio masculino no relacionamento do casal. O homem impõe-se pela sucessão de epítetos que lança contra a mulher, pela virulência verbal, pela força física, pela submissão explícita da companheira.

Se em “Catástrofe” o diálogo é encenado sem nenhuma indicação discursiva do narrador, em “Abismos” o narrador se porta como observador e nos propicia a focalização que une homem e mulher na visão final da medíocre vida citadina. Nesse conto, as entradas discursivas do casal apresentam-se em igualdade e equilíbrio.

Verificamos que nos contos de casal de Luiz Vilela, a voz com mais entradas é a dos que estão sufocados, aqueles em desvantagem diante da alteridade com a qual se defrontam. Verificamos que o maior número de entradas indicia os que estão em desvantagem no jogo de poder interno do casal. Tal situação se verifica em “Nosso dia”, “Por toda a vida”, “Rua da amargura” (AC) e “Suzy” (AC). Em “Abismos” (LP), a igualdade que aproxima homem e mulher é marcada discursivamente pelo mesmo número de entradas e, narrativamente, pela focalização conjunta. Nesse quadro, as falas a mais do homem, em relação às da mulher, no conto “Cadela”, parecem nos exigir uma leitura a contrapelo, o que fazemos no capítulo 4.3.

Considerando os contos analisados, vimos que o narrador de Vilela dá a voz mais vezes ao que está inferiorizado e, em outro diapasão, adere ao que é mais fraco, sendo que, normalmente, as duas condições se reúnem na figura feminina. É o que

ocorre em “Nosso dia”: a mulher, mais fraca e inferiorizada (o seu lamento é constatação verbal, sem efeito prático), tem mais falas e conta com a adesão do narrador.

No conto “Nosso dia”, cujo título parece ecoar a mais célebre passagem – “o pão nosso de cada dia” – da oração mais conhecida do cristianismo, chega ao fim com um arroteio que encerra o jantar “romântico”; “Vazio” se encerra, também com um corte abrupto: a tragédia involuntária em que a mulher, acidentalmente, mata o homem; em “Abismos”, “Ousadia” e “Suzy”, temos final em anticlímax; já uma promessa do infanticídio em massa marca o fecho de “Catástrofe”; em “Cadela”, vimos o sacrifício e humilhação, impostas pelo homem à mulher, e a humilhação que a mulher se auto-impõe.

O homem de “Abismos” está em crise pois, após ser conduzido pela mulher para o alto da montanha, se mostra inseguro, incapaz de se expressar e de se contrapor à reação dela. Ainda assim, é ele quem dirige o carro. Homem e mulher em crise, inseguros. Ele, porque ela ganha uma voz que antes não tinha; ela, por se fazer ouvida, mas sem assumir nenhuma direção ou comando. Na segunda fase, em “Catástrofe”, a mulher ganha voz e autonomia, relegando o homem à heteronomia. A análise discursiva das entradas de voz, até mesmo por não haver apagamento da outra voz, ganha valor exegético no cruzamento com as outras variáveis que analisamos.

“Tremor de terra” é um conto em que, também, o amor entre o homem e a mulher é o tema. Trata-se da história de um jovem de quase vinte anos que se apaixona por uma professora casada e vive solitariamente a intensidade do seu amor não correspondido, jamais sequer enunciado para quem o despertou. Toda a sua existência o jovem passa a viver em decorrência desse amor e para usufruir, dentro de si mesmo, as sensações que sua paixão lhe causa. No dia em que a conheceu, o narrador, autodiegético, relata:

Essa noite eu não dormi, é óbvio. Fiquei pensando nela o tempo todo, se bem que “pensando” é um modo de dizer, porque a coisa era muito mais vasta, muito mais profunda: era como uma dança louca de todas as células

do meu corpo. [...] Eu não sabia o que fazer para esperar passar um dia inteiro, pois a próxima aula dela só seria na noite do dia seguinte, e só então eu a veria de novo. Nessa espera, eu não pensei, não analisei, não refleti sobre o que estava acontecendo, não fiz nada. Só podia mesmo esperar, e isso já não era fácil. (*TT*, p. 150-151).

Assim é o amor em Luiz Vilela: total, avassalador, profundo, tomando todo o ser que o sente – o seu corpo, a sua alma, os seus pensamentos, as suas horas, minutos e segundos, instaurando na vida um “tremor de terra”:

um momento só, mas um momento no qual entraria tudo o que eu pensara, sentira, imaginara, desejara, lembrara, esquecera, sonhara, sofrera, tudo. Um momento tão forte, tão profundo, tão vasto, tão absoluto, que depois dele só poderia haver o suicídio ou a resignação total. Seria algo maravilhoso e terrível – como um tremor de terra. (*TT*, p. 154).

A vida, sem esse tremor que abale e sacuda tudo e que conduza à felicidade de passear abraçado com o seu amor, “uma cena comum mas tão maravilhosa” (*TT*, p. 156), torna-se morte, e as suas manifestações, “os gritos da minha agonia.” (*TT*, p. 157). Subjaz, no conto sobre o amor, um outro entrecho, da construção de um modo de ver o mundo: do nascimento à morte, um elo liga cada homem a todos os homens, o sol que nos ilumina brilhou sobre os homens de todos os tempos, e continuará a brilhar sobre os que virão. A paixão – “tremor de terra”, inânia de tudo o mais que é a vida humana – é a única coisa que dá sentido à existência.

Com outros aspectos, nuançado pela sátira (p.e., “A cabeça” – *AC*, p. 123-132), impactado pelos costumes e pela moral (p.e., “Calor” e “Suzy” – *AC*, p. 23-36 e p. 65-84) e, modalizado pela filosofia ou amesquinhado pela religião (p.e. “No bar” – *NB*, p. 150-157), o amor, sendo “o que existe de mais solitário no homem” (*NB*, p. 155), é a realização da sua liberdade, tratando-se de um sentimento que estabelece a

solidariedade e a compaixão entre todos os seres humanos. O seu fim representa uma mudança – “muitas coisas em mim estão ficando para trás e [...] outras estão vindo: uma nova maneira de viver, mais fria, mais dura, mais contida.” (*NB*, p. 156). Sem viver permanentemente em “tremor de terra”, que, paradoxalmente, é um momento único, o homem enregela-se, empedra-se. Portanto, o nosso estado usual, conforme se depreende dos contos de Luiz Vilela, é de dureza, de falta de compaixão, de ausência de solidariedade.

Tanto nos contos do primeiro momento quanto nos contos do segundo, Luiz Vilela clama por uma impossibilidade, aspira ao irrealizável; mas se os seus actantes, antes de serem figurativizados, têm em seu íntimo essa possibilidade de revestimento, o autor ainda percebe alguma esperança – e é esse constructo ideológico que procuramos, mergulhando nos diálogos de seus personagens para, daí, extrair o sentido da sua ficção, o que fazemos na próxima secção desta tese.

Das narrativas que acabamos de analisar e que, por meio da trama ficcional, da construção discursiva e da construção fabular, recriam o relacionamento homem-mulher, num palimpsesto que remonta a um tempo mítico, passa por várias fases da história humana e deságua no final do século XX, notamos em Luiz Vilela uma outra permanência, uma invariante estilística: os seus finais são sempre fortes, inesperados, até mesmo chocantes em sua crueza. A lição para essa estratégia está em Isaac Babel (1969, p. 170-278), que, no conto “Guy de Maupassant”, nos mostra um talentoso tradutor tentando ministrar, a uma ricaça, os rudimentos da arte de escrever. A certa altura, ele a ensina que, em um conto, o ponto final deve descer como uma punhalada no coração do leitor. O sacrifício final da mulher em “Cadela”, a morte do homem em “Vazio”, o anticlímax em “Abismos”, “Ousadia” e “Suzy”, a promessa do infanticídio em massa de “Catástrofe”, o arroto que encerra o jantar “romântico” de “Nosso dia” – muito embora esteja claro que a vida seguirá o seu ramerão, o ponto final, em Vilela, desce sempre, sobre o coração do leitor, como uma punhalada fatal.

AS FRONTEIRAS DO AMOR EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Discursivo		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOSSO DIA”	“SUZY”
Revestimento figurativo	Homem, mulher, jantar. Comemora-se o aniversário de casamento.	Homem, uma adolescente, apartamento desarrumado.
Isotopia temática	A incomunicabilidade entre cônjuges, que aspiram sonhos diversos.	A incomunicabilidade entre recém-conhecidos, que nutrem expectativas não-correspondidas.

AS FRONTEIRAS DO AMOR EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Narrativo		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOSSO DIA”	“SUZY”
Sintaxes semionarrativas	O poder do homem: sanção disfórica à manipulação empreendida pela mulher.	O poder da mulher, figurada adolescente: patemiza o homem, que não é competente; o final é disfórico.

AS FRONTEIRAS DO AMOR EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Fundamental		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOSSO DIA”	“SUZY”
Timia ou Foria	Atores agem sob o signo da <i>foria</i> .	Ator-enunciador age pela <i>timia</i> . Oponente argumenta com ambas e age com <i>foria</i> sobre <i>timia</i> do outro.
Oposição fundamental	Amor <i>versus</i> Ódio, traduzido em Respeito <i>versus</i> Indiferença, Idealismo <i>versus</i> Racionalismo.	Moralidade <i>versus</i> Amoralidade; em um quadro sem pré-julgamento, Cultura <i>versus</i> Desejo.

AS FRONTEIRAS DO AMOR EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Interpretação		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“NOSSO DIA”	“SUZY”
Patemia do enunciatário	Identificação com a carência e os sonhos femininos, diante da indiferença e descaso masculino. Solidariedade, no enunciatário; amor ou compaixão, no sujeito feminino da narrativa; egoísmo no sujeito masculino da narrativa.	O leitor, destinatário último da narrativa, o que o enunciador expressa em seu discurso, transforma-se em brinquedo emocional, pendendo ora para o Desejo, que se mostra Amoral e corruptor, além de chantagista, ora para os pruridos da Moral, do bom-senso e do cavalheirismo.
Significação constituída	Rejeição ao descaso nas relações humanas.	A sensação de vazio que patemiza o narratário questiona a fé em ensinamentos morais que contrariam o desejo natural, induzindo o leitor a buscar um novo código para nortear a sua conduta e a vida social.
Comentários gerais	O narrador que adere ao feminino endossa o discurso por solidariedade entre os homens.	O narrador autodiegético solicita uma simpatia que recebe, mas à qual o leitor não adere, por ele solicitar uma postura que parece desconectada com o novo que emerge na atorialização da figura feminina.

4.2 UMA *FORIA*: NO CONFLITO RELIGIOSO, UMA RELIGIÃO ARQUETÍPICA

Uma constante nos contos, romances e novelas de Vilela é a presença discursiva do universo religioso. É esse, portanto, um estudo que se impõe. Dada a profusão de narrativas curtas que poderiam integrar o *corpus*, nosso objetivo, aqui, se restringe ao estudo de dois dos aspectos centrais que o diálogo da obra de Vilela entabula com a religiosidade, e para tanto elegemos dois contos, um do primeiro momento, “Cadela”, e outro do segundo momento, “Catástrofe”. Os dois aspectos que destacamos são: 1º) a defesa do autor de uma religiosidade que seja anterior à Igreja e que esteja isenta da institucionalização do religioso; e 2º) a defesa visceral, elaborada pela voz do autor imersa no texto, de uma ética humanista, a partir da constatação de que existe um paganismo hodierno que combate a diluída moral religiosa de nossos dias.

No *continuum timia-foria* da tensividade de base, a patemia dos contos que abordam o religioso tende, em Luiz Vilela, para a *foria*: entre o cognitivo da filosofia e o irracional da crença, o transcendente encontra em uma ética arquetípica, recuperada, a utopia para que o homem volte a crer no futuro.

A afirmação de que são vários os contos de Vilela que abordam aspectos ligados à religião talvez possa parecer exagerada, mas vejamos: “Espetáculo de fé” e

“Deus sabe o que faz”, de *Tremor de terra*, “Meus oito anos”, “Meio-dia” e “Lava-pés”, de *No bar*, “Os tempos mudaram”, de *Lindas pernas*, e “Freiras em férias”, de *A cabeça* – numa relação que inclui somente os contos em que a questão religiosa é flagrante e evidente, pois se incluirmos aqueles em que existem menções ou em que o diálogo fica implícito, teríamos quase que toda a obra.

Para citar apenas mais alguns exemplos: em *No bar*, os contos “Inferno” e “Filosofia”; em *Tarde da noite*, “Os mortos que não morreram”; em *O fim de tudo*, “Meus anjos”; e em *A cabeça*, “Rua da amargura”. Note-se, aliás, que o primeiro conto do primeiro livro de Vilela é “Confissão” (*TT*): em um confessionário, ocorre o diálogo de um padre com um adolescente – entre indagações dúbias e respostas inconclusas, em meio a expressões que são murmúrios eivados de subentendidos, em que o silêncio da fala e o silêncio do implícito na fala têm mais sentido e significado do que o que é dito.

Muitos títulos – e os títulos têm sabor irônico e as narrativas são iconoclastas, demolidoras – já indiciam um interdiscurso com a fonte bíblica: *Te amo sobre todas as coisas*, *Graça e Perdição*, para nos referirmos às novelas e romances, do mesmo modo que, como já vimos, ecoa uma oração do rito católico no título “Nosso dia”, conto analisado na invariante da relação homem-mulher na obra de Vilela.

Na mesma vertente dos conflitos de casal temos também “Cadela” (*FT*), que é, por outro aspecto, narrativa paradigmática de intertextualidade com as fronteiras bíblicas. “Cadela” é um conto de entrecho atemporal, sem espaço geográfico determinado, que se insere num cronotopos arquetípico, o que realça e reforça o seu caráter de exemplaridade, de verdade à qual não cabe contestação. “Catástrofe” (*AC*) também se insere na invariante dos conflitos de casal. Nesse conto, temos um homem insensível à manifestação humanitária da parceira. A mulher se compadece da amiga abandonada com os filhos. Mas, para o homem, os filhos são “sete pragas”, expressão

que o homem apresenta de forma apocalíptica e que remete ao episódio bíblico (cf. Bíblia, *Êxodo*, 7-11).

Esses contos mostram, ainda, outra constante na obra de Vilela: o diálogo com a filosofia e com a história da literatura. Para demonstrarmos o interdiscurso com a tradição filosófica, apresentamos o conceito de estado de natureza de Rousseau e a constituição da sociedade humana, na visão de Hobbes; quanto ao diálogo com o literário, discorreremos sobre aspectos românticos que, ao lado de estratégias inseridas em um quadro do chamado pós-modernismo, nos parecem retomados pelo escritor. Essas retomadas terminam por configurar uma visão muito particular do religioso na obra de Vilela.

4.2.1 UM CÓDIGO IDEOLÓGICO ROMÂNTICO QUE PERSISTE

Entendemos que persiste na obra de Luiz Vilela, subjacente, porém intenso, um código ideológico e estético, propositor de utopia redentora, cuja matriz se assenta em um dos veios centrais do romantismo. Esse aspecto é característica central na *ars poetica* de Vilela, constituindo uma de suas grandezas como pensamento e como realização artística.

Entretanto, José Guilherme Merquior (1980, p. 54) entende que a herança romântica, “onde e quando realmente sobreviveu, [...] converteu-se num formalismo esterilizante, na crítica e na criação”, uma vez que “[o] romantismo como cultura, rico e fecundo em sua época, pertence ao passado irreversível.” Tal concepção pretende questionar a tese de Otávio Paz de que o romantismo se caracterizou por uma “tradição de ruptura” retomada e presente na obra das vanguardas do século XX (cf. Paz, 1984, em especial p. 15-35 e p. 131-204). A proposição de Merquior está embasada no entendimento de que existem diversas diferenças entre o estilo romântico e o estilo pós-romântico: “[o] abandono da poética psicofânica e da mímese transfiguratória, o repúdio do idealismo e da idealização” e “o princípio da alegoria” benjaminiano,⁴⁴ que “estabelece uma poderosa cunha entre o estilo romântico e o bloco inteiro dos pós-romântismos” (Merquior, 1980, p. 52-54).

As proposições de Otávio Paz, no entanto, mesmo que por motivos diversos dos apresentados pelo poeta mexicano, parecem encontrar mais adeptos. Jorge Coli (2005), por exemplo, invocando outros aspectos, argumenta: “Romantismo não se refere a uma forma determinada nem a um gênero artístico específico, mas a uma

⁴⁴ Para Benjamin, segundo Merquior (1980, p. 53, grifos do autor), “alegórica é a significação obscura porque inconsciente, e *inconsciente porque reprimida*.”

sensibilidade, a uma disposição do espírito. Sabemos quando nasce; é mais difícil dizer quando morre, se é que morreu.”

E esse espírito, delineado a seguir, parece estar presente na obra de Luiz Vilela, até mesmo porque não houve somente um romantismo: “resta para muitos apenas a imagem de um romantismo exaustivamente lacrimoso e sentimental, além de adverso à realidade e à Razão”, mas, “ao contrário, [...] não há um *romantismo por excelência*, mas variáveis *possibilidades* de romantismo.” (Volobuef, 1999, p. 16, grifos da autora).

Essas possibilidades múltiplas que perfazem o romantismo conformam uma diversidade que, para constituir um estilo classificável, os manuais de literatura terminam por escamotear, eliminando do cânone tudo aquilo que não se conforma ao padrão pré-determinado.

Karin Volobuef, aliás, adverte, que a literatura “ao longo do tempo *sempre*” reaproveita “elementos estéticos já utilizados anteriormente”, e que as vanguardas do século XX, mesmo procurando “negar o romantismo”, “na verdade [...] representaram o prolongamento do viés crítico e renovador do romantismo” (Volobuef, 1999, p. 432-433, grifo da autora).

O que temos de considerar é que o “Romantismo” desenvolveu, no campo estético, um sistema de normas em que são flagrantes as antinomias, contradições e controvérsias, em que vigora, sempre, o primado da busca da originalidade. A auto-reflexão estética, metalingüística, traz para as artes o debate da ação pragmática do autor. Para intervir na sociedade e ser cúmplice de seus contemporâneos, o romântico muitas vezes se volta para o que está distante, resgata a história e as origens de sua sociedade, constrói romances e poemas “fundadores” da nacionalidade.

Contraditório e vivendo intensamente os confrontos ideológicos de sua época, o romântico quase sempre revê suas próprias teses, as contesta, as amplia, as re-

formula. O signo de certa provisoriidade no campo das idéias domina todo o romantismo, até mesmo devido à força do individualismo e do subjetivismo.

Parece estarmos em um período “autoconsciente”, “metalingüístico”, “dentro e fora”, “cúmplice e distante”, que registra e contesta “suas próprias formulações provisórias”, conforme definição de Linda Hutcheon (1991, p. 41), com a ressalva de que a descrição se refere ao período Pós-Moderno. Entre o “Romantismo” e o “Pós-Modernismo” existe, nos termos apresentados, certa proximidade. O que os difere é, tão só, a intensidade de cada elemento.⁴⁵ Nas duas épocas, a literatura apresenta – como decorrente do individualismo e da incomunicabilidade – o retrato de um homem em crise. Sendo evidente a presença de inquietações comuns, é preciso considerar que as duas épocas não são símiles: na verdade, são até muito diferentes entre si, em especial no sistema de normas e na superfície expressiva do fenômeno estético. Mas algo muito profundo, o código ideológico, une visceralmente os dois períodos. E é tão só sob esse aspecto que examinaremos, aqui, a obra de Luiz Vilela.

Vejamos um exemplo. No romance *Entre amigos*, lançado em 1983, Vilela (EA, p. 79) apresenta a certa altura o seguinte diálogo entre dois personagens:

- [...] Todo mundo tem ambições e todo mundo tem uma ambição que é a maior: é essa que eu quero saber. Qual é a sua?
- Eu queria ser um monge budista numa aldeiazinha do Tibete. Ou então um velho pastor de ovelhas nos Alpes.
- Só na outra encarnação.
- Eu queria ser a sombra de um gato que passa.
- Eu quero uma ambição realizável.
- Eu só tenho ambições irrealizáveis.

(EA, p. 79).

⁴⁵ A proximidade entre a poética Pós-Moderna e o Modernismo é abordada à exaustão por Hutcheon (1991, p. 60-83) no capítulo “Limitando o pós-moderno: os frutos paradoxais do modernismo”. Por outro lado, ela considera que o pós-modernismo “não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois.” (Hutcheon, 1991, p. 36) Convém nos lembrarmos ainda de que o Modernismo, em muitas de suas características, retoma *topos* do Romantismo.

Romance com mais de cem páginas – cuja definição de gênero não é unânime para a crítica, tendo quem o tenha como novela (Lucas, 1986) e quem o tenha como conto –,⁴⁶ cinco personagens travam um longo diálogo. O narrador faz poucas intervenções, reduzindo-se a alguns verbos *dicendi* e a raríssimas anotações de algum gesto de algum personagem. Não se trata de teatro nem de diálogo filosófico, à maneira de um Platão ou um Diderot. É uma narrativa ficcional, um romance.

Depois de muito questionado por Leila sobre qual seria a sua maior ambição, Marcos apresenta um roteiro irrealizável de fuga, um sonho que é uma aventura. Imerso em vida prosaica, rotineira, previsível, aspira ao impossível – na verdade, o possível, enquanto virtualidade, o irrealizável, na prática dos compromissos cotidianos. Neste mundo que o aliena de seus desejos mais mezinhos, manifesta-se como um “eu” que quer evadir-se. Esse é o homem do final do século XX; esse era o homem “romântico” do final do século XVIII e, no Brasil, até meados do século XIX.

É o homem da viagem, do devaneio e do detalhe realista; é o homem que preza a natureza, mas vê em minúcias a sociedade e a urbe. Vestido à européia, é o homem que mira a opulência tropical. Se o sistema de normas faz uma estética diversa, o código ideológico dos dois momentos é o mesmo; se não é inconseqüente, pois não faz de seu subjetivismo alienação; se a ironia romântica é um sintagma narrativo da metaficção historiográfica; se o que chamamos de “Pós-Moderno”, para não se referir também ao que chamamos de “Modernismo”, é quase tão “romântico” quanto o era o primeiro dos românticos; se no Romantismo “até mesmo os versos mais autobiográfica e intimamente amorosos estão penetrados daquela consciência de pertencer a uma humanidade dolorosamente coral” (Picchio, p. 217, referindo-se a Castro Alves), o que faz alguns autores daquele tempo expressarem as “vozes de cultura”

⁴⁶ “[A]presentada, embora, como romance, a narrativa de Luiz Vilela será antes um conto, malgrado a sua extraordinária extensão.” (MARTINS, Wilson. O conto literário. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995. v. 11, p. 317; artigo originalmente publicado em fevereiro de 1984).

como “vozes de barbárie”, como se diz hoje de Rubem Fonseca (Schnaiderman, p. 773-777); se as permanências e continuidades entre o oitocentos e este Terceiro Milênio se mostram tão vigorosas, com a mesma dominância quanto ao código ideológico – não há de se estranhar localizarmos hoje, em uma chave diversa, sob a égide da contestação absoluta aos valores que norteiam nossa civilização ocidental cristã, os mesmos temas, *topos*, inquietações e motivos que animaram aquela época.

Daí se conclui que o humano, no homem, nunca muda – e, para utilizarmos uma metáfora, a ficção de Luiz Vilela é, antes de tudo, uma arqueologia antropológica da alma humana.

Assim sendo, das expressões artísticas que se desenvolveram no período romântico – e que contemplam e informam as artes e a literatura até aos nossos dias – vamos encontrar ecos na ficção de Vilela, como mostram os contos aqui enfocados.

4.2.2 DA FILOSOFIA É RETOMADO O CONCEITO DE ESTADO DE NATUREZA

Entendemos que os contos de Luiz Vilela dialogam com certa tradição filosófica dos séculos XVII e XVIII que retoma o homem no momento de constituição da sociedade, no instante da definição dos papéis sociais, na transição da queda do Paraíso edênico à configuração do primeiro contrato das relações humanas no mundo terreno. Alguns filósofos, entre eles Rousseau e Hobbes, trabalharam com o conceito de “estado de natureza do homem”, dele extraindo diferentes considerações.

Parece fácil aproximar da crueza hobbesiana uma narrativa literária do final do século XX, quando os mecanismos de controle da sociedade e dos meios produtivos alcançam o auge de racionalização, ao passo que em Rousseau, do qual derivam muitas das linhas de força do romantismo, em especial as de certa subjetividade irracionalista, o mesmo exercício pode passar por absolutamente incongruente.

No entanto, o homem originalmente bom rousseauísta é uma utopia que permanece no imaginário. Rousseau, no “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, obra de 1754, vê no estado de natureza o homem ainda não corrompido pela instauração da propriedade privada (Rousseau, 1978, p. 259). Eis como Rolando Roque da Silva (1975, p. 16) comenta a questão:

A teoria do “bom selvagem”, conquanto não fosse de exclusiva procedência rousseauiana, graças a ele ganharia impulso e influenciaria toda uma corrente literária, com ramificações em quase todos os países. [...] Rousseau já não fazia aí a apologia daquela ignorância representada pelos rústicos guerreiros espartanos ou pelos romanos primitivos, mas realizava o panegírico do estado natural que teria existido anteriormente a qualquer espécie de civilização e no qual o homem, nascido bom, não fora ainda estragado pela sociedade. O ideal consistiria, pois, em retroceder a esse regime de plena liberdade individual e de inocência, em que homens e animais, de certa

forma irmanados, viviam sem outros problemas que não os da alimentação e reprodução, desconhecendo, para ventura sua, leis expressas ou escritas e, conseqüentemente, qualquer espécie de tirania. (Silva, 1975, p. 16).

Por seu lado, em 1651, Hobbes, no *Leviatã*, desenvolveu as conseqüências da sua argumentação – apresentada na obra *Sobre o Cidadão* (cf. “Os pensadores”, 1974, capítulo 21, p. 276) como máximas proverbiais que sintetizam e fundamentam todo o raciocínio do filósofo – de que “o homem é o lobo do homem” e de que o homem vive num estado de “guerra de todos contra todos”. Esse é o “*estado natural* em que vivem os homens”, o modo em que efetivamente se encontram, enquanto “[o] estado de natureza é o modo de ser que caracterizaria o homem antes de seu ingresso no *estado social*.” (“Os Pensadores”, 1974, capítulo 21, p. 276)

Em Hobbes, portanto, no estado de natureza não temos um selvagem bom, mas antes o predomínio do instinto de conservação da vida, que é uma “abertura para a violência que o reitera” (“Os Pensadores”, 1974, capítulo 21, p. 277) O estado da natureza hobbesiano é, pois, o espaço da injustiça, que só pode ser eliminado pelo pacto constitutivo do Estado (cf. Hobbes, 1974, p. 90). Bertrand Russell (1977, p. 73) explica que o pacto que dá origem à sociedade não deve “ser considerado como um acontecimento histórico definido”, sendo antes “um mito explicativo”, mito que é “empregado para explicar porque os homens se submetem, e devem submeter-se, às limitações de sua liberdade pessoal, acarretadas pela submissão à autoridade.”

As obras de Hobbes e de Rousseau, assim como outras obras do pensamento escritas no período que tem início com as revoluções burguesas na Inglaterra, justificavam a consolidação do poder político central, eram favoráveis à consolidação do capitalismo e embasavam a instauração do poder burguês. São reflexões contemporâneas ao nascimento do Romantismo, cujos primeiros vagidos foram em solo alemão, e precedem à Revolução Francesa. O capitalismo burguês, que então emergia dos es-

combros feudais e que é prevalecente até os dias de hoje, continha o código ideológico de uma nova Era, de um novo modo de produção, e determinava novos meios expressivos no campo estético. O cerne do pensamento de Hobbes e de Rousseau, no que foi exposto, é implicitamente retomado por Luiz Vilela e está presente na discussão religiosa empreendida nos contos “Cadela” e “Catástrofe”. Vejamos de que modo isso se processa.⁴⁷

⁴⁷ Nosso recorte de trabalho aqui é, utilizemos uma metáfora, “microscópico”. O estudo da retomada interdiscursiva dos grandes filósofos na obra de Vilela ainda está por ser feito.

4.2.3 A DEFESA DE UMA ÉTICA DO CRISTIANISMO PRIMITIVO

O conto “Cadela”, do primeiro momento da contística de Luiz Vilela, instaura a discussão religiosa em um momento de exemplaridade, fora do cronotopos histórico, como se fora um mito explicativo. É uma narrativa modelar, arquetípica, que re-constitui, renovada, diante do mundo implacavelmente selvagem da sociedade humana hodierna, após confrontá-lo com o momento em que a subjugação é implantada a *manu militari* no bom mundo edênico, a ética cristã original. Essa, a fronteira bíblica que permeia a ideologia do autor iconoclasta, mesmo quando o texto insinua, por sua violenta crueza, que nenhuma esperança era mais possível ao homem que se preparava para ingressar no terceiro milênio.

Vejamos os passos que configuram, no discurso enunciado, essa interpretação.

4.2.3.1 A REDENÇÃO PELO LIVRE-ARBÍTRIO

“Tam subindo devagar a encosta do morro, o homem na frente e a mulher atrás”, diz o início do conto “Cadeira” (FT, p. 187). O casal tem um diálogo tenso, cheio de subentendidos. Estão em região erma, na qual os únicos sinais da presença humana são um telhado ao longe e a cerca de arame farpado (FT, p. 187-188). A mulher pede desculpas, “– Todos nós erramos...”, o homem a ofende, “– Cadeira”, e avança, ameaçador. Ela recua até o tronco de uma árvore, ele arranca a blusa dela e acaricia os seios “grandes e de tetas largas” (FT, p. 189). Ela geme e o abraça. Ele a empurra e ordena que tire a roupa. Ela se joga nua sobre o capim, “a cabeça tombada para trás, as pernas abertas, o sexo erguido para o céu, latejante e úmido” (FT, p. 190).

Enquanto ela se oferece mostrando todo o seu desejo, ele a pisa na barriga. Ela tenta acariciar-lhe o sexo, ele a estapeia. Ordena que ela se vire, ela protesta pelo inusitado, mas ele a sodomiza impiedosamente. Em seguida, determina que ela se levante e se vista.

– Agora vá – disse ele.

Ela voltou-se: fitou-o com um olhar calmo e distante, como se não o tivesse entendido.

– Eu disse: agora vá.

– Embora?

– É, embora.

A mulher começou a andar, a descer a encosta. Ia lentamente. Então parou; virou-se e veio andando de volta.

Parou em frente ao homem: abaixou-se, ajoelhou e beijou-lhe os pés.
(FT, p. 192).⁴⁸

Podemos ver, no palimpsesto arquetípico dessa narrativa, ecos do Antigo testamento, desde o entrecruzar com a mulher que sai da costela do homem, que o conduz ao pecado sob influência da serpente, que é condenada a servir ao homem até

⁴⁸⁴⁸ Texto cf. Claver (2006, p. 57).

o fim dos tempos e que gerará seus filhos na dor, até na submissão cristã da mulher ao seu homem. A maldição do Deus que é “imagem do homem”, e homem, está se vendo, é gênero, não é metonímia de humanidade, patenteia-se neste conto. A mulher, que permanece inominada, serve ao seu homem, humilha-se por ele, apanha dele, é estuprada – e volta como um cordeiro subserviente ao seu Adão, nome, aliás, do personagem masculino no conto.

Por seu lado, o diálogo do casal, em “Catástrofe”, mostra um homem que vê crianças como pragas do final dos tempos. As menções escatológicas à morte lembram a última das pragas, a morte dos primogênitos (cf. *Êxodo*, 11); já o homem e a mulher, vivendo com todos os confortos modernos, seculares, e estabelecendo um diálogo que os mostra “ilustrados”, portadores de alto padrão cultural, fazem uma negação civilizatória do instinto da perpetuação da espécie, o que parece equivaler a um mergulho racionalista no obscurantismo, símile das trevas profetizadas como a penúltima praga a castigar o Egito.

Verifiquemos se as marcas lingüísticas e as estratégias narrativas homologam as interpretações expostas, ou se contrapõem a elas, produzindo outras leituras.

No palimpsesto das reescrituras, vimos diversos contos que abordam histórias de casal na contística de Vilela, como “Nosso dia”, “Cadela” e “Catástrofe”. Em “Cadela”, à primeira vista, o incontrastável poder do homem, a passiva entrega da mulher ao próprio calvário, a exemplaridade bíblica da qual a situação emerge, fazendo a história tomar foros de modelar, indiciam – quase diria: figurativizam – que a relação homem-mulher pauta-se pela soberania dele e a submissão dela. Mas a sutileza discursiva das muitas falas a mais do homem, quando nos demais contos de Luiz Vilela que tratam de relações de casal o volume superior de entradas indicia subalteridade,⁴⁹ nos impõe a necessidade de vasculhar nesse conto de *O fim de tudo* sinais

⁴⁹ Cf. expomos no subcapítulo 4.1.3.

lingüísticos, de conteúdo e de estratégias literárias que confirmem a leitura inicial ou que propiciem uma reavaliação interpretativa.

Vejamos a descrição física dos personagens. O homem surge corpulento e cansado: devido à caminhada, “arfava pesado – o bigode grosso, a barba lhe cobrindo quase toda a cara. Sua camisa, nas costas, estava molhada de suor” (*FT*, p. 187). A mulher é descrita uma única vez, e o é pelo olhar do homem: “– você era como uma princesa para mim” (*FT*, p. 188). A comparação parece indicar uma superioridade da mulher. Ainda mais que ela, nem em palavras nem em pensamentos, não nos mostra como vê o homem nenhuma vez em todo o discurso. O narrador é onisciente e permanece observador da cena. Seus sumários são descritivos: ora voltam-se para a paisagem, ora descrevem o rosto ou o gesto de um dos personagens. O cenário parece homologar a situação tensa do casal: o calor opressivo, a quase ausência de sinal humano, o arame farpado, o tronco grosso da árvore, o pássaro que “chamava outro na distância, num piar espaçado e desolado” (*FT*, 188).

Se as notações do narrador como que homologam o conflito existente entre o homem e a mulher, constatamos, saindo da exterioridade descritiva para a exposição discursiva da interioridade dos personagens, que a onisciência do narrador em nenhum momento focaliza o homem, mas em dois momentos mostra os sentimentos e as sensações da mulher.

O homem é descrito “olhando para longe, o rosto ainda mais contraído, o suor escorrendo, o tórax se dilatando com a respiração opressa”; a mulher assim é vista: “Também no rosto da mulher gotas de suor iam deslizando” (*FT*, p. 189). Ora, nele, o suor “escorre”; nela, “desliza”. Deslizar, segundo o *Aurélio* (1998),⁵⁰ é “escorregar brandamente”, enquanto escorrer é “fazer correr ou esgotar”. Parece evidente

⁵⁰ Na versão impressa: FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; uma edição revista e ampliada, em 37. impressão, foi lançada em 1997.

que a expressão utilizada para com a mulher contém simpatia pelo personagem, enquanto a que se refere ao homem, se não chega a ser pejorativa, é mais rude.

Em seguida, no mesmo parágrafo, o narrador volta os olhos para a natureza, enfatiza a sua posição de observador. Entretanto, se “traí”: introduz um elemento de proximidade tátil para com a mulher, e a flagra em um “sentir” internalizado: “Os ramos do capim *roçavam-lhe* as pernas. Ela *sentia* uma vaga tontura.” (FT, p. 189, grifos nossos). A adesão do narrador ao feminino evidencia-se com toda a força quando o homem estupra a mulher, a sodomiza, esmaga-a contra o capim, e o narrador como que também sente a penetração do falo, a dor que o pênis rascante provoca, a alucinação que o sexo induz, as “ondas de luz e de escuro”, o desfalecimento final da mulher (FT, p. 191). O narrador é solidário à mulher, comovido com o ultraje que a vítima. Claro está, não é julgamento moral da sexualidade, mas contraponto ético ao ato sem consentimento, à imposição pela violência.

Em “Cadela”, o narrador descreve as sensações da mulher durante o ato sexual, sensações apresentadas, no discurso, com a palavra “ondas”, vocábulo também utilizado em outra passagem do conto: “Do chão parecia às vezes subir ondas de calor” (FT, p. 188). Ondas de luz ou de calor, umas sobem do chão, as outras surgem no momento em que a mulher está esmagada pelo peso do homem sobre si. A mulher experimenta “ondas de luz e de escuro” (FT, p. 191), encosta-se a uma árvore, deita-se – de costas e de bruços – no capim.

Já o homem, além de arrancar a blusa dela (o verbo está no coloquial, “rancar”, ampliando a rude e áspera estupidez do gesto, que mostra o homem como um ser tosco, grosseiro, primitivo) e estapeá-la, é observado apenas com “a mão direita segurando o arame farpado” (FT, p. 187). Tudo que o homem toca é objeto cultural, com exceção da mulher. Segundo a lição de Simone de Beauvoir (1970, v. 1, p. 9-12), a mulher é, também, uma construção cultural, erigida como “o Outro”, pólo negativo do homem, que é “a um tempo o positivo e o neutro”; o homem é essencial, a

mulher “o inessencial, o objeto”. No conto de Vilela, o homem está imerso no cultural, no civilizatório, no interdito cuja transgressão é a vitória do civilizado – na verdade, um bruto – sobre a natureza intocada, a mulher; já a mulher é roçada pelo vento, pelo capim, pela terra, pelo céu – céu para o qual o seu sexo se ergue, “latejante e úmido” (FT, p. 190); se o homem figurativiza o ser embrutecido pela ideologia civilizatória e pelos códigos morais, a mulher, ao contrário, integra-se à natureza telúrica e, ao final, emerge, como decorrência de seu martírio, em uma aura de santidade.

Percebemos que os índices da natureza observados pelo narrador corroboram o conflito homem-mulher. O piado da ave, “espaçado e desolado” – e a rima amplia o tempo de leitura e como que a dor do canto lamentoso –, é um chamado conjugal, um grito de angústia do ser que deseja romper sua própria solidão no encontro com outro ser. Esse grito atravessa toda a narrativa: quando o homem manda a mulher embora e ela começa “a descer a encosta”, o pássaro como que canta na alma feminina e a mulher retorna. Retorna para o homem que a humilhou e, humilhando-se ainda mais num pedido de perdão que é também um perdão às agressões que sofreu, lhe beija “os pés” (FT, p. 192).

A mulher, ao desobedecer a ordem de ir embora, escolhe a liberdade como atributo humano inalienável: “cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, [...] escolhe todos os homens”, diz Sartre (1978, p. 219). A Bíblia, no *Eclesiástico* (15, 17) preceitua: “diante de ti a água e o fogo; lança a tua mão ao que quiseses”. O respeito ao livre-arbítrio surge, paradoxalmente, no momento em que a mulher e o homem são expulsos do Paraíso por comerem o fruto proibido: Deus os castiga, mas os agasalha para, cobertos com peles, enfrentarem as intempéries terrenas. Livre e magnânima, a mulher rejeitada escolhe, ao retornar, o homem que deseja construir para si.

Em última análise, a volta da mulher após o seu calvário – e o perdão que ela concede ao homem que não a perdoou –, coloca-a num palimpsesto bíblico de

ressonâncias profundas: é o próprio Cristo se dirigindo a Deus: “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem” (Bíblia, *Lucas*, 23, 34). E o homem, marcado pelos índices civilizatórios, o animal macho que se defrontou com a mulher, mulher exemplarmente calcada no telúrico e no ideário cristão, este homem, é o que nos parece dizer a narrativa, precisa se reconstruir como humano, precisa entender a redenção possibilitada pelo livre-arbítrio, como Deus o fez quando a mulher foi seduzida pela serpente. Se a mulher é a parte fraca e conta com a simpatia do narrador, o homem de “Cadela” é um ser inferior diante da grandeza de sua mulher.

4.2.3.2 O “SELVAGEM” E O LEVIATÃ

“Cadela” é narrativa que surpreende e choca o leitor. Deve-se em especial ao modo como o conto termina a impressão de que o personagem frágil é a mulher, por quem o narrador se compadece e a quem adere, mas o fecho da narrativa evidencia que o homem, por sua mesquinharia e estupidez diante da grandeza da mulher, mesmo se ela, antes, houver “pecado”, é o personagem que resta inferiorizado.

Explicitemos nossa proposição. Vimos que em “Cadela”, as estratégias narrativas e discursivas estabelecem uma rede de significados que remete ao casal adâmico no Paraíso, à mulher com seu anátema de servilidade perpétua e às lições de perdão do Cristo martirizado. Constatamos, nesse passo, que nossa leitura exigia um refinamento interpretativo, pois parecia indicar duas possibilidades de análise contraditórias. Procuramos em outros contos de Vilela índices que pudessem ampliar o esforço interpretativo. Rastreamos, naqueles que abordam os relacionamentos de casal, que, em Vilela, o discurso indicia, através de uma maior inserção de entradas no diálogo, que os personagens que não merecem simpatia do narrador tem menor número de falas, enquanto aqueles ao qual o narrador adere com sua simpatia, por estarem subjugados ao outro, dispõem de mais falas para apresentarem a sua dor.

Já em “Cadela”, a simpatia do narrador, conforme mostramos, é pela mulher. No entanto, o homem tem mais falas. Ou seja, temos uma clara empatia, de um lado, com marcas discursivas de subjugação que contrariam a solidariedade explicitada. Daí, conclui-se, pelos índices do conto, que, nessa narrativa, há uma contraposição entre adesão e estar subjugado que diverge dos demais contos com relacionamento de casal, em que o maior número de entradas é sempre do personagem que está submetido.

A descoberta, que de início surpreende, nos exige dar mais uma volta no parafuso, aprofundar a nossa análise.⁵¹ Devemos eliminar, em um novo nível interpretativo, a aparente contradição quanto a uma constante discursiva de Vilela ao mesmo tempo em que resolvemos a aparente inverossimilhança da mulher frágil, submissa, que se mostra forte para retornar com o ósculo do perdão.

Tendo em mente que o “étimo de um sentido primitivo permanece sempre, ainda que coberto, assinalável” (Derrida, 1991, p. 251), repassemos, no conto “Cadel-la”, os elementos figurativizados e a tematização que as figuras indiciam; ei-los: a mulher, o homem, o pássaro que pia; a pureza original maculada pela bruteza, as marcas de civilização em oposição ao telúrico, a solidão angustiada que busca amparo; o pressuposto pecado da traição transformado pela dor em santidade manifesta, o homem adâmico tornado em homem re-construído pela civilização, o chamado conjugal – da dor, do lamento e da angústia – erigido em epifania que anuncia o reencontro e que constrói um novo significado na história, não dos casais, mas do gênero *homo*.

São, portanto, muitas as vozes que se manifestam na narrativa, e que o fazem de forma interdiscursiva. Do entrecruzar dessas vozes da narrativa com o intertexto do mito bíblico o autor tece, no entanto, surpreendente conclusão: do confronto das alteridades – entre culpa, castigo e perdão que redime a quem perdoa, – o leitor, narratário em transe diante da violência e do que parece ser politicamente incorreto, vê emergir uma utopia redentora: a grandeza está no perdão à ofensa, é construída pela face intacta que se oferece ao agressor da face ofendida.

O homem, não o indivíduo gramatical masculino, ou o macho da biologia transformado no sexo másculo, viril, que surge do processo civilizatório, mas o homem que advém do humano e que é identificado pelo gênero *homo*, deve ser, é o que

⁵¹ A proposição de que em qualquer circunstância sempre é possível dar mais uma volta no parafuso, descobrir nuances ainda não percebidas, está em James (1971, p. 11-12). Ver ainda Renaux (1992).

nos diz a voz autoral que detectamos no conto de Vilela, o “bom selvagem” de Rousseau, muito embora viva e sobreviva, como o demonstra a narrativa “Cadela”, em um mundo hobbesiano, no qual o homem – e aqui está englobado o gênero, o biológico, o civilizado e a sua figurativização gramatical – é o lobo do homem. Conforme expusimos, é possível aproximar a leitura fundadora da sociedade, delineada por Luiz Vilela em “Cadela” a partir de um estágio em que o homem decai do Éden, e ver ecos de Hobbes e de Rousseau na configuração que surge, opondo um ideal, quiçá romântico, o da mulher, a uma práxis, de Leviatã, do homem.

Repassemos todo o raciocínio desse interdiscurso que retoma o bíblico e filósofos que discutiram suas teses a partir de idealizar um “estado de natureza” que precedeu a atual organização da sociedade.

Ao percorrermos o veio da intertextualidade bíblica em contos de Vilela, transitamos pelo conteúdo temático no palimpsesto das relações de casal, narrativas essas nas quais já havíamos observado algumas opções narrativas e discursivas, e desse modo chegamos, pois, quanto ao conto “Cadela”, a conclusões antitéticas. A trajetória de “Cadela” mostra, em um primeiro momento, o sacrifício e vilipêndio impostos pelo homem à mulher, e, depois, a humilhação que a mulher se auto-impõe, em um tempo mítico, reconstruído por múltiplas evocações intertextuais ou interdiscursivas, que, como estamos vendo, constroem um conto emblemático no diálogo da obra de Vilela com o discurso bíblico.

Também mostram esse embate entre o “bom selvagem” e o leviatã personificado em um agente, um ator, o conto “Rua da amargura” (AC, p. 109-122), que, também, empreende uma discussão de haver aderido à exploração capitalista uma certa a-religiosidade, talvez até um neopaganismo; entretando, nem a a-religiosidade

nem o neopaganismo levam a melhor diante de um ideal religioso, mesmo que enfraquecido.⁵²

Em “Rua da amargura”, o caráter espoliador do homem é representado por dois homens que, assoberbados por dívidas, pretendem tirar os dentes de ouro do próprio pai, que jaz doente em uma cama. O pai é defendido por uma filha, que simboliza o “bom selvagem”. Depois do bate-boca, vencidos, os irmãos se retiram. O homem que é lobo do homem não logra sucesso diante de certa religiosidade, mesmo que empalidecida pelas circunstâncias.

Esses contos – de maneira mais evidente em “Cadela” – dialogam com a tradição filosófica rousseauiana e hobbesiana dos séculos XVII e XVIII, que retomava o homem na constituição da sociedade, na definição dos papéis sociais, ao sair do Paraíso edênico para configurar o contrato das relações humanas no mundo terreno, e com a tradição literária, em especial a oriunda do romantismo. Retoma a proposição de um estado da natureza a partir do qual se define o estatuto das relações humanas, e dessa estrutura arquetípica propõe uma utopia social.

No conto “Cadela”, a inação e a atitude posterior da mulher – a princípio submetida e frágil, e, depois, com o seu gesto final, que mescla miserabilidade, altruísmo e como que aceitação do seu destino bíblico, através do qual se sobreleva – lembram um dos ensinamentos do “Sermão da Montanha”: “se alguém te ferir na tua face direita, apresenta-lhe também a outra” (Bíblia, *Mateus*, 5, 39). Essa a ética cristã original, que a Igreja Católica Romana, posteriormente, assim traduziu: “Nestas palavras Jesus dá um conselho, e não um preceito” (Bíblia, p. 1183, nota de rodapé nº 39).

A institucionalização do credo, é o que podemos deduzir da lição interpretativa das palavras do Mestre, abastarda e relativiza a ética à conveniência do fiel. Em “Cadela”, Luiz Vilela defende a ética do próprio Cristo.

⁵² No próximo item da tese continuamos a tratar desse aspecto da ficção de Luiz Vilela.

4.2.4 O PAGANISMO CONTEMPORÂNEO DEFRONTA-SE COM ESMAECIDOS ECOS DE RELIGIOSIDADE

E, no terceiro milênio, pensemos o *topos* bíblico em “Catástrofe”.

Trata-se de uma menção interdiscursiva que retoma a interpretação do sonho do Faraó por José (cf. Bíblia, *Gênesis*, 37-50) e o episódio das pragas que açoitaram o Egito. O Faraó sonha com sete vacas gordas e sete magras, as crianças que visitarão o casal também são sete: portanto, as sete crianças, símbolo inicial de alegria, tornar-se-ão, como as vacas dos tempos de fartura que se transmudaram em sete vacas magérrimas, signo do infortúnio, das pragas que irão se abater sobre o casal. E a invocação da palavra “praga”, pelo personagem de Vilela, remete imediatamente à missão de Moisés de salvar os hebreus do cativeiro, quando “o Senhor Deus” (Bíblia, *Êxodo*, 7, 16) interveio, fazendo com que uma sucessão de infortúnios, as dez pragas, castigassem duramente os egípcios.

“Catástrofe” é construído, pois, tendo essas menções bíblicas por substrato, informando o conteúdo semântico sobre o qual os dois personagens edificam os seus respectivos programas narrativos: ele, pretendendo evitar que se consume o infortúnio da invasão das pragas, dos tempos de infelicidade indiciados pelo número sete; ela, vendo na visita menos um problema e mais uma satisfação à melhor amiga da adolescência, abandonada para criar os sete rebentos. Já o título do conto tem, em sua sinonímia, entre outras, as palavras “flagelo”, “praga” e “tragédia” (cf. Houaiss, 2001).

Se flagelo é algo que martiriza, que pune e que angustia, a palavra praga traz consigo certa carga de maldição, do funesto predizível, de desejo de que a calamidade e as chagas atinjam ao outro. Esses sentidos, impostos desde o título e reforçados já na primeira intervenção do diálogo (“– Vai ser uma catástrofe!”, anuncia

uma voz, que depois vamos descobrir que é masculina), ampliam-se por ser a palavra indicativa do desenlace sinistro e lutuoso na catástase das tragédias, consumando a fatalidade anunciada e, em especial, por simbolizar a própria tragédia. E, aqui, devemos lembrar que o conto é construído discursivamente apenas pelas falas dos personagens, sem didascália, sem rubrica ou verbo *dicendi*; temos um drama exposto pelas vozes que se entrecrocavam, e o drama em forma teatral haverá de desembocar, pelo campo semântico do léxico cuidadosamente selecionado, ao qual soma-se o interdiscurso bíblico de castigos apocalípticos, em pura tragédia.

As implicações do cataclismo anunciado opõem a vida citadina da mãe e suas crianças à vida no interior, que concilia as conquistas do bem-estar e das comodidades modernas à quietude quase campesina, que a mãe pretende fazer com que os filhos vivenciem, mas aos quais o presumido anfitrião pretende oferecer “um banho de sangue”, sacrificando as crianças no altar da sua própria tranquilidade.

“– São só seis dias” (*AC*, p. 88), argumenta a mulher com o marido. Seis dias: o tempo de criação do mundo, pois “Deus acabou no sétimo dia a obra que tinha feito; e descansou no sétimo dia de toda a obra” (Bíblia, *Gênesis*, 2, 2). Mas, para o marido enfurecido, ao sétimo dia não haverá descanso, e sim o caos, o próprio troar das trombetas do final dos tempos, pois as crianças – “não é uma família: é uma horda” –, como se pragas realmente fossem, “vão acabar com tudo!” (*AC*, p. 90)

Esse apocalipse, dramatizado pelas expressões do homem, defrontam-se com uma “horda” que tem um quê de hilário: as crianças atendem por “Dagoberto, Delmiro, Dilermando, Donato, Durango, Dorval e Durval”, e a mãe é Dininha. Ora, o nome é a primeira definição de sentido que um criador impõe ao seu texto. Segundo Carrero (2005, p. 189), a nomeação do personagem pode atuar como metáfora, “[o] nome do personagem pode orientar o enredo”, e “[a] investigação do personagem é básica através do seu nome.”

Chama a atenção todos os nomes iniciarem pela letra “d”, consoante oclusiva que transita entre o palatoalveolar e o dental-alveolar, eventualmente fricativo – um som com certa dureza, no caso com um impacto reiterado de um tacão. Além disso, mostra, do primeiro até o quinto, uma seqüência de ordenação das vogais, do “a” para o “u”, como se o quinto marcasse o término natural da ordem. Entretanto, vieram mais dois filhos, “gêmeos”, informa a mulher, ao que o marido rebate, chistoso: “– Bem feito. Deus castiga.” (AC, p. 89). Os dois últimos retomam as duas últimas vogais [“o” e “u”], para reiterar a finalização da série, que deveria ter finalizado com o menino de nome “Durango”, nome que, aliás, indicia, popularmente, o estado de quem está “duro”, isto é, sem dinheiro. E a letra “D”, na estratificação social, indica exatamente uma classe senão na penúria, a um passo da miséria.

Quanto ao nome da mãe, “Dininha” parece ser um diminutivo de dinheiro, indicia pauperismo, da mesma forma que a palavra “dina” é uma unidade de medida de força equivalente a 10^{-5} , o que corresponde a um valor infinitesimal. Já os nomes dos filhos transitam da grandiloqüência para o vazio: Dagoberto é palavra teutônica que significa “brilhante como o dia”, Delmiro, da mesma origem, é corruptela de Adelmiro, “nobre, ilustre”; Donato, do latim, é “dado, presenteado”. O *Dicionário Prático de Nomes* ([19-]) de que nos valem não traz acepções para Dilermando, Durango, Dorval e Durval, sendo que Durango tem acepção popular de “sem dinheiro. Para “Diná”, muito a propósito no significado do conto, o *Dicionário Prático de Nomes* ([19-]) informa que vem do hebraico “Dinah”, que significa “julgada”.

Estamos, pois, diante de uma demanda de um grupo de crianças e sua mãe, uma espécie de mãe-coragem, por um mínimo de lazer e conhecimento (figurativizado no conto pelo fato das crianças nunca terem visto uma galinha viva com seus pintinhos ciscando no terreiro, imagem de acalanto materno que reverbera a de Dininha e amplifica negativamente a opção de não ter filhos do casal anfitrião), e do desejo do personagem homem de que esta demanda não seja atendida com o sacrifício de seu

bem-estar. Ao expressar a defesa de sua opção de vida, hedonista e de apego aos bens materiais, Artur, o homem do conto, distancia-se do caráter caridoso de Mimi, sua mulher.

Mimi, nome de gata mansa, dócil, velha e pesada. Nome de madame, normalmente impotente, mas que aqui faz valer sua opinião, de inspiração cristã, até porque Artur é nome pagão que deriva (cf. *KLS*, 1982, p. 988) do lendário rei de Gales do qual originou o ciclo da Távola Redonda. Se Jesus disse “Deixai vir a mim os meninos, e não os embaraceis, porque destes tais é o reino de Deus” (Bíblia, *Marcos*, 10, 14), o homem de “Catástrofe” é o seu antípoda. O narrador, ausente, parece não deixar nenhum traço de adesão a algum personagem, embora pareça indicar, ainda que bem de leve, que o homem termina inferiorizado por ele ter uma fala a mais no conto, e por sua blague final de ameaça de infanticídio parecer absolutamente inverossímil quanto à sua efetivação.

Em “Catástrofe”, pois, a tragédia é somente anunciada. Trata-se de um conto que se apresenta com estrutura dramática: não há nenhuma indicação de gesto, de entonação ou de movimentação, não há nenhuma rubrica cênica. Puro diálogo, pouco mais de cinquenta intervenções do homem, uma a menos para a mulher, uma vez que ele abre o conto anunciando “– Vai ser uma catástrofe”, e o encerra informando: “– Balas de revólver, my dear”.

O homem reclama com a mulher, porque ela vai receber a visita de uma amiga. Essa amiga virá visitá-los, trazendo os seus sete filhos. O homem é irônico com a quantidade de filhos e com a insensatez que é, em sua opinião, ter filhos. Critica a companheira por ela haver concordado em receber a amiga, e deixa subentendido que ele espera que a mulher reconsidere o convite e peça à amiga para não vir. O homem se apegua à paz de seu recanto, que será quebrada, se é que os meninos não vão quebrar a casa também. A mulher argumenta que já falaram muito e convida o homem a

encerrarem o assunto. Ele concorda, ela informa: “Eu não vou fazer nada”, ou seja, não vai desmarcar a visita.

Esse homem se parece com muitos outros homens na obra de Vilela, principalmente quando eles são confrontados com os interesses de suas companheiras. Também egoísta é o protagonista de “Meu fabuloso tio” (*NB*, p. 115-119). O homem de “Catástrofe” é irônico e age à semelhança do guia satírico de “Para vocês mais um capítulo” (*LP*, p. 59-64), que impressiona a mulher falando do entrecho de telenovelas a que jamais assiste. Artur é insensível aos argumentos e à manifestação amorosa da parceira que intercede pela amiga sem marido e mãe de uma penca de filhos. Para o homem, os filhos são “sete pragas”. Ele deplora – “[T]er filhos é um ato de insanidade mental. [...] agora, ter sete, sete filhos: isso é a própria loucura”. Argumenta de várias formas para evitar a visita, mas não consegue persuadir sua esposa.

Menciona-se a morte, em um contexto que remete às pragas que assolaram o Egito bíblico. Estamos diante da concretização iminente de uma tragédia, anunciada por meio de uma expressão cujo caráter profético-escatológico remete imediatamente à catástrofe que se abateu sobre o Egito, como um índice de que a profecia se efetivará. Então, o homem anuncia um infanticídio. Suspenso o conto neste momento do diálogo, resta a blague, o anticlímax da carnificina que não passa de palavras ao vento. O que vemos em “Catástrofe” é que a ficção de Luiz Vilela nos deixa um gosto amargo diante da incomunicabilidade que marca o desentendimento entre os Adões e as Evas que, expulsos do Paraíso, superpovoam a terra. É um mundo em que a violência masculina está sancionada socialmente. É violência que nasce, revela e alimenta a desumanização crescente, exposta, quase sempre, nas narrativas de nosso *corpus*, através de diálogos, nos quais reponta um humor cada vez mais irascível e corrosivo.

4.2.5 SEM RELIGIÃO, UM HUMANISMO VISCERAL

Nos contos de Vilela, o diálogo com questões oriundas do religioso é não só muito presente, mas aspecto fundamental para o estabelecimento da ideologia do escritor. Nas novelas e romances o intertexto e o interdiscurso com o universo religioso e com as fronteiras bíblicas é, também, uma constante. *Graça* é todo construído sobre a dessacralização do religioso em meio a outra constante de Vilela, o conflito de casal. Em *O choro no travesseiro* há padres e sacristias, e há uma beata que até mesmo apela ao Papa para salvar a alma do sobrinho adolescente que comete o pecado de freqüentar um salão de sinuca. *Te amo sobre todas as coisas* tem já no título uma invocação irônica do sagrado, por ser uma promessa que não se realiza. Contentemo-nos, aqui, no entanto, em buscar um sentido para as fronteiras bíblicas em Luiz Vilela perscrutando somente a sua contística; para tanto, repassemos alguns dos contos em que o escritor entabula diálogo com o religioso.

Em “Nosso dia” (*TT*, p. 53-55), o trecho mostra um homem egoísta, “realista”, o que no senso comum se opõe a “romântico”, bruto e grosseiro diante do espírito sonhador da mulher. O “pão nosso de cada dia” é, pois, a indiferença, a dor, a ausência de diálogo e compreensão, a falta de sentimento diante da alteridade.

Em “Espetáculo de fé” (*TT*, p. 71-77), a preparação para um evento com a imagem de Nossa Senhora Aparecida se mistura a comparações da dançarina de *strip-tease* que desaparece “demasiado rápido [...] por trás da cortina do palco” após despir “a última peça”, com o frenesi do serviço de limpeza, a multidão em volta do pipoqueiro, e a duas angústias do Padre Dimas: o padre, após celebrar o início da cerimônia, recolheu-se, cansado, aos seus aposentos, lembrando-se das recomendações médicas para evitar enfarte, à qual contrapõe a sua decisão em não esmorecer no traba-

lho, porque “um minuto de descanso era um minuto perdido para fazer o bem e um minuto ganho talvez pelas forças do mal”; mas a tentação ronda, na nudez entrevista da empregada que lhe serve o chá, enquanto o arcebispo canta a missa, momento em que o Padre Dimas morre.

Sua morte é registrada pelos jornais – a repercussão dos fatos nos jornais, ou especular como isso se daria, é uma constante na obra de Vilela – junto com roubos, desaparecimento de pessoas e tentativas de estupro. Enfim, a fé, com seu espetáculo, transcorre em um mundo humano, demasiado humano (não fosse Nietzsche também um dos filósofos da predileção de Vilela – cf. Vilela, 1975, in Zamboni, [n.p.]), com seus pequenos desejos, seus crimes, e a mídia vampirizando tudo. Noticiar a morte junto a roubos, crimes, é, com ironia, uma forma de nivelá-la ao sórdido; a fé do padre é, assim, satiricamente rebaixada. O registro, pelo ficcionista, da sociedade que capitaliza até a morte, não retira de sua obra, no entanto, a compaixão que sente pelos homens, inclusive pelo padre decaído que morre.

Já “Deus sabe o que faz” (*TT*, p. 95-96) é um conto cuja histórica trágica está a um passo do cômico (alguns classificariam de humor negro), o que o torna uma sátira niilista do deísmo, com o personagem principal transformado em brinquedo nas mãos de um Deus que não sabe o que faz (cf. Rauer, 2004).⁵³

Por sua vez, o conto “Os tempos mudaram” (*LP*, p. 51-58) parece ecoar a mesma inquieta voz protagonista do conto “Meio-dia” (*NB*, p. 102-110), e este, por sua vez, tem um padre que a certa altura afirma: “Deus sabe o que faz, e não cabe a nós discutir os seus santos desígnios.” (*NB*, p. 110). Em “Meio-dia”, o jovem já não mais crê na Igreja, e em “Os tempos mudaram” o protagonista, embora afastado e não praticante, sente uma nostalgia pelo “mundo da minha infância, e eu percebia agora

⁵³ O artigo citado inclui resenhas de Carla Renata Segatelli, Bianca de Campos, Cristiane Fontes de Oliveira, Vanessa Vieira dos Santos e Cristal Rechia, cujas interpretações são apresentadas nesta síntese, que contempla a minha visão do conto e é de minha inteira responsabilidade.

como ele estava ligado àquela igreja.” (*LP*, p. 51). O personagem estranha a pintura nova da igreja e outras mudanças que vai descobrindo, ao que o padre explica: “A Igreja vem passando por uma série de transformações [...] tem se atualizado”, uma vez que “[é] preciso atender as exigências do tempo presente.” (*LP*, p. 53).

Diante do que vê e da argumentação que ouve, o protagonista rebate: “a Igreja hoje tem hora que me lembra uma mulher que com medo de perder seu homem usa de todos os meios para segurá-lo.” (*LP*, p. 53). O protagonista considera o esforço da Igreja como uma forma de “dourar a pílula”, algo que “tem barateado o cristianismo, tem reduzido-o a uma coisa pequena e fácil: como ser cristão sem fazer força”, uma vez que “[a] religião, como queria Cristo, sempre me pareceu ser algo muito difícil de viver, algo duro e em essência trágico.” (*LP*, p. 54).

Nesses dois contos, portanto, o protagonista dialoga com um padre. No conto dos anos sessenta, de narrador heterodiegético, um jovem visita um antigo professor, um padre já de idade, enquanto no conto do final dos anos setenta um narrador autodiegético, de idade indefinida, mas presumivelmente não tão jovem quanto o do conto anterior, troca impressões sobre os rumos da Igreja com um padre jovem e moderno, trajando roupas sociais e, pelo que se pode deduzir, bebericando cerveja com garotas que exibem “suas maravilhas generosamente por um decote”. (*LP*, p. 54). O narrador parece assumir a voz dos rigorosos padres de antigamente, que colocavam xales na entrada igreja, “para que se cobrissem as senhoras e senhoritas que estivessem ‘vestidas indecorosamente’” (*LP*, p. 55).

Nos contos desse primeiro momento da contística de Vilela aparecem alguns padres (se não como personagens, como personalidades invocadas), o que não se verifica nos contos do segundo momento. Em compensação, as freiras pouco ou nada comparecem no primeiro momento, e no diálogo hilariante de “Freiras em férias” (*AC*, p. 53-64) elas surgem – e são três, e estão de férias em um clube ou balneário, rodeadas pelas tentações da carne, as mesmas que angustiavam Padre Dimas, de

“Espetáculo de fé” (*TT*, p. 71-77), e que terminaram por levá-lo à morte. Para essas freiras, viver o religioso parece ser igual a viver em férias: hedonismo, lubricidade, consumo – o pecado, ele existe, mas é algo distante, que não as atingirá.

Tal modo de vida, ainda que pareça restrito a um período de férias, não se coaduna com a visão de mundo do personagem principal de “Os tempos mudaram”, protagonista autodiegético que não deixa dúvida de que existe uma ética religiosa que vem de Cristo: uma ética dura, difícil, e trágica. Ainda assim, parece ser a única forma de vivenciar o religioso, o que homologa a opção de auto-suplício que a mulher de “Cadela” (*FT*, p. 185-192) se impõe – e parece ser uma condenação permanente ao homem de “Catástrofe” (*AC*, p. 85-92) e sua escolha isolacionista, de preservar bens materiais na tranquilidade do seu egoísmo.

Esse homem duro, hobbesiano, está em guerra permanente contra todos, mesmo se para tanto engendre “o caminho da destruição universal”, conforme Bertrand Russell (1977, p. 80) afirma a propósito de Hobbes. O homem de Vilela parece ecoar essas considerações, conforme mostra o excerto:

- Filhos...
- O quê?
- Para que filhos?...
- Para quê?...
- Será que não vão um dia parar com essa bobagem?
- Se parar, a humanidade acaba.
- Alguma objeção?
- Se não fossem os filhos, uma hora dessas nós dois não estaríamos aqui.
- Nem estaria essa debilóide nos ameaçando com essas sete pragas, com essa catástrofe.

(*AC*, p. 92).

O contraponto, em antítese à insensibilidade do homem de “Catástrofe”, é o “bom selvagem” de Rousseau. Entretanto, se para Rousseau, nas palavras de Olgária Matos (1978, p. 112), “a condição do selvagem não pode mais ser reconquistada e a

do civilizado é inaceitável”, em Vilela, como vimos em “Cadela”, parece ser possível uma conciliação do civilizado com o bom selvagem, na utopia cristã reconstruída.

Tal utopia, entretanto, haveria de ser construída numa sociedade em que o religioso institucionalizado como igreja chegou à falência, perdeu todo e qualquer significado diante das verdadeiras e genuínas propostas do cristianismo primitivo.

Uma síntese de como em Vilela o religioso está atrelado ao sofrimento, à morte e, em especial, à destruição de tudo que o rodeia, encontramos no conto “Noite feliz”.⁵⁴ O conto é a voz única de Lina, mulher de idade que, na noite de Natal, recebe os parentes: o Pai, a Mãe, os tios, a Vó, diversas pessoas – Rosa, Joaquim –, algumas que há tempo não via e que reuniu para “uma noite linda”, “uma noite única”, a “noite feliz” em que se comemora o nascimento do Senhor, o “Deus do amor”.

Enquanto os sinos tocam anunciando a chegada da meia noite, pelo discurso ininterrupto que é o fluxo dos pensamentos da protagonista, sabe-se que Lina passou em diversos postos, enchendo garrafas, que ela se sente muito só, que a casa em que recebe os seus convidados vai brilhar nesta noite mais que todas as luzes de todas as ruas de sua cidade.

Chega a meia-noite dessa noite feliz e Lina, “[u]ma garrafa aqui; assim. Outra aqui... Agora essa... Mais essa... E essa...”, sente o cheiro forte que exala do líquido das garrafas, lembra-se do “cheiro de jasmim que antigamente, nas noites de verão, entrava pela janela aberta e inundava esta sala onde todos nos reuníamos e conversávamos e éramos felizes...” É meia-noite, Lina pega a caixa, tira um fósforo, risca – “Eis! O fogo!”

O fogo que consome Lina em sua existência é o fogo da felicidade perdida, da solidão de seus dias, da incomunicabilidade com os seus, da noite feliz do nascimento do Senhor, que é amor, mas que não a salva de suas angústias e de seu deses-

⁵⁴ Inédito em livro, “Noite feliz” foi publicado pela primeira vez em dezembro de 2002, cf. cópia nos anexos.

pero. Lina, o apelido de Aristotelina, planejou por meses o desfecho em chamas para si e para toda a sua família.

Aristotelina é o feminino de Aristóteles: assim, seu nome remete-nos ao pai da lógica, o pilar em que se assenta a racionalidade da cultura ocidental, a primeira matriz filosófica que serviu de alicerce, por meio do tomismo, para a Igreja consolidar os seus esteios conceituais.

A razão e a fé, irmanadas na personagem, é a debacle, a derrocada, a ruína e a catástrofe total do mundo que, juntas, edificaram. Tal derrisão, completa, faz de “Noite feliz” um conto também paradigmático dos efeitos de sentido que Luiz Vilela obtém pela semiose do riso literário.

Entretanto, em Vilela, como anunciamos, em que pese toda a desesperança – “Nosso mundo está perdido”, conclui um personagem na última frase de “Tarde da noite” (*TN*, p. 197) –, a utopia move o escritor. Vilela parece ter dentro de si o mesmo ímpeto do personagem de “Tremor de terra” (*TT*, p. 149-157), que sentia uma volúpia por integrar-se ao cosmos e ter em si todos os tempos e todas as pessoas, uma ânsia de ser todos os personagens e comunicar-se com todos os homens de todos os séculos, com o coração que bate, o peito que respira, as veias que pulsam, tudo de si integrado em sentir, querer, viver, na plenitude de sua carne e de seus ossos; e isso todos os dias e sempre até morrer, morte que o igualará em pó a todos os seres, que o dissolverá em “um punhado de terra, [...] átomos, prótons e elétrons”, integrado finalmente ao todo para todo o sempre (cf. *TT*, p. 154-155).

No dizer de Majadas (2004, p. 194), ao ler Vilela é preciso “saber escutar o silêncio para ouvir os seus textos”, uma vez que “[o] silêncio que se escuta é o da compaixão pelo ser humano, pelos seres animados e inanimados.”

Trata-se de um “silêncio *fundante*, que possivelmente seja anterior à palavra.” (Majadas, 2004, p. 197). Embora “o olhar do criador [Vilela], voltado para suas criaturas, seja indisfarçavelmente impiedoso”, anima o escritor uma compaixão “pela

infelicidade do outro”, com um “movimento brusco de revolta, diante da permanência dessa dor”, o que o leitor deve perceber mais “nas dobras do silêncio, do que nas palavras”; o leitor, ao ler, deve “procurar caminhos para escutar este silêncio.” (Majadas, 2004, p. 199).

O ponto de partida para buscar o *fiat* ontológico da criação de Luiz Vilela, aponta Majadas (2004), foi encontrada em passagem discursivizada na novela *O choro no travesseiro*: “Não sei; não sei definir compaixão; mas eu sei o que ela é: quando a gente chega a sentir compaixão até por uma barata, até por uma folha de árvore, até mesmo por um botão de camisa...” (CT, p. 27).⁵⁵

Temos, pois, uma vontade panteísta do escritor que deseja englobar em si todas as coisas e todos os homens de todos os tempos, sentimento motivado por uma compaixão até mesmo pelo mais ínfimo, abjeto e asqueroso elemento existente (figurativizado pela barata); tal vontade deve ser buscada na profundidade dos silêncios de sua criação ficcional, na estrutura fundamental do quadrado semiótico greimasiano.

A proposição que emerge da contradição fundamental é de que o religioso, falido, deve ser substituído por outro valor. Na ficção de Vilela esse valor surge representado por um humanismo de crença no homem. E aqui, melhor é dizer que ao invés de panteísmo há, no escritor, um pancosmismo imanente com a realidade externa às subjetividades, sem nenhum auxílio possível de inexistente transcendência.

Em entrevista a Sônia Coutinho (1983), Vilela ponderou sobre o peso do silêncio em sua ficção – “Muita coisa dita pelos personagens é justamente para esconder aquilo que não foi dito” – e desabafou: “O racional é muito pobre para explicar o que a pessoa cria não apenas com a cabeça, mas com o coração e com as tripas.” Te-

⁵⁵ A pesquisadora, cuja tese de doutorado ora citamos, já havia debatido esse tema, e feito a citação, no seu trabalho de mestrado, defendido em 1992 na Universidade Federal de Goiás e, posteriormente, revisto e reformulado, transformado no livro *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela* (Majadas, 2000).

mos aqui, bem explicitado, um *continuum* da *timia* para a *foria*, e, entre o ponto de domínio do racional e o de prevalência da emoção, o escritor inclina-se pela *foria*.

Ao considerarmos a conclusão de que a obra de Vilela substitui a religião pelo humanismo, cotejando-a com as palavras do ficcionista, podemos dizer que o autor, em sua obra, defende um humanismo visceral como a utopia capaz de salvar o humano, se alguma salvação das chamas do inferno ou das chamas de Aristotelina ainda for possível. Assim, a utopia – e o utópico aqui é uma permanência do código romântico em seu embate com as filosofias fundadoras da sociedade – deixa o campo da religião e é edificada em outro princípio ordenador da sociedade.

Homologadas pelas demais narrativas de Vilela que invocam o *topos* religioso, os contos “Cadela” e “Catástrofe”, por meio da trama ficcional, da construção discursiva e fabular, dialogam, em suas múltiplas evocações intertextuais ou interdiscursivas, com a tradição bíblica da igreja romana, num palimpsesto que remonta a um tempo mítico, passa por várias fases da história humana (em especial ao representar as várias fases dos relacionamentos de casal), e deságua, no final do século XX, em uma narrativa em que o homem hobbesiano parece vencido por certo esmaecido cristianismo, que surge com um quê do “bom selvagem” rousseauista. Os contos, novelas e romances de Luiz Vilela, que tratam do religioso, recriam um universo cujo significado estético é o de propugnar um humanismo visceral em que o homem tenha valor por sua própria existência, não justificando sua ética pela transcendência religiosa.

Assim explicados, os contos parecem constituir um universo planejado com mão demiúrgica, em uma leitura que parece tão completa e coesa que apaga outras possibilidades interpretativas. Não é assim que percebemos, e vemos outras linhas, inclusive contraditórias, como viáveis, diante do discurso polifônico que emerge da ficção de Vilela. Um exemplo alternativo: a mulher de “Cadela”, ao invés de sofrimento e humilhação, sente prazer na violência (e o discurso pode referendar essa hipótese), como se o fato fosse um jogo teatral entre cônjuges, um fetiche. Nesse jogo

de forças animalizadas entre macho e fêmea, retrato de uma disputa imemorial e para sempre irresolvida, a leitura religiosa que propusemos se esvai.

No quadro comparativo sintético do percurso gerativo de sentido, que retomamos em uma próxima secção para as considerações comparativas com os contos analisados nos capítulos anteriores, temos, a partir da exegese que empreendemos, a seguinte grade esquemática:

AS FRONTEIRAS BÍBLICAS EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Discursivo		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“CADELA”	“CATÁSTROFE”
Revesti- mento figurativo	Homem, mulher, pássaro, espaço campestre, arame farpado, capim; tempo arquetípico, imemorial	Homem, mulher, casa urbana de alto padrão social, nos nossos dias.
Isotopia temática	Re-constituição da ética cristã primitiva.	Explicitação de uma ética da falta de solidariedade.

AS FRONTEIRAS BÍBLICAS EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Narrativo		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“CADELA”	“CATÁSTROFE”
Sintaxes semionar- rativas	Actante dotado de poder físico submete actante de menor força a constrangimento moral, que reverte a situação em ato, simbólico, de oferecer a outra face.	Actantes defrontam certo querer oposto, sendo aparentemente iguais em dever, em saber e em poder fazer.

AS FRONTEIRAS BÍBLICAS EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Nível Fundamental		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“CADELA”	“CATÁSTROFE”
Timia ou Foria	Atores agem sob o signo da <i>foria</i> .	Atores argumentam com a <i>timia</i> , mas agem tomados pela <i>foria</i> .
Oposição fundamental	Ética cristã primitiva <i>versus</i> ética civilizatória.	Amor <i>versus</i> egoísmo.

AS FRONTEIRAS BÍBLICAS EM LUIZ VILELA		
PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO		
Interpretação		
	Primeiro momento:	Segundo momento:
	“CADELA”	“CATÁSTROFE”
Patemia do enunciatário	Enunciatário impactado pela violência sexual e pela atitude de retorno submisso da mulher que beija os pés do homem que a violentou.	Enunciatário se assusta com a insensibilidade do homem e sorri, encaulado, sem saber se o chiste final expressa uma atitude que se realizará ou se é uma blague.
Significação constituída	Ódio à violência e à exploração, quaisquer que sejam, com simpatia para o espírito de solidariedade e para a solução de conflitos por meios não-violentos.	Aversão à falta de solidariedade, ao desamor e à desumanidade.
Comentários gerais	Das notações do narrador às atitudes dos personagens, o conjunto narrativo e discursivo do conto evidencia, à sorrelfa, a voz do autor, suas opções, sua adesão e sua repulsa. A retomada intertextual bíblica propõe diálogo com a tradição cultural do Ocidente.	Conto dialogado, sem rubrica; entre as vozes em oposição, nenhum indício evidencia a voz do autor; ou haveria simpatia pela ironia, crítica à humanidade e defesa do epicurismo? As vozes retomam interdiscursos clássicos, mas os deixam sem solução.

V
NARRADOR-AUSENTE E VOZ DO
AUTOR EM LUIZ VILELA

O movimento teórico que constitui o narrador apaga rastros enunciativos extradiegéticos, e o autor, embora pressuposto, queda intangível. Compreende-se que assim seja: do narrador, a enunciação é explícita; do autor, se algo resta, parece constituir marca do narrador. Nem se fale aqui em autor empírico, o ser de carne e osso que adquire na papelaria da esquina a caneta com a qual escreve: a operacionalização das análises parece se mostrar reticente até mesmo ao tratar do autor implícito, ser de papel que articula o conjunto de diversos e diferentes narradores e vozes que compõem uma obra.

Em Luiz Vilela, alguns contos apresentam-se discursivamente com uma peculiar estratégia narrativa: as marcas da enunciação são todas apagadas – o conto encena um diálogo em que as partes, os actantes da enunciação enunciada, cada uma a seu turno, se manifestam, contraditam, conflitam... sem que haja narrador, sem que “alguém” lhes delegue voz. O conto como que se narra a si mesmo: as vozes se alternam no discurso sem rubrica cênica, nenhuma didascália, nenhuma marca do enunciadador, absolutamente nenhuma marca da enunciação narrativa;⁵⁶ fica, para o leitor, o

⁵⁶ “Na perspectiva do discurso em ato, a enunciação tem a primazia e seu sujeito define-se, de maneira indissociável, como sujeito sensível da percepção e sujeito discursivo da predicação”, nos diz Bertrand (2003, p. 419).

discurso citado, sem que haja quem o torne “citado”: o diálogo sem intermediários, o discurso direto – se assim podemos nos expressar – na sua expressão mais lídima e verdadeira.

Não se trata de texto teatral, com as indicações da fala: o que existe é somente o travessão convencional, indicador da fala de um personagem, o discurso da fala, o ponto final da fala; então, novo parágrafo, travessão, a fala, etc., até que ao final de uma fala, o ponto que a encerra também termina o conto. Não há um sumário inicial; não surge nenhuma informação que não seja a das falas dos personagens. O narrador, se há, foi subsumido pelo diálogo.

Ao interpretar, nos contos em que não existem marcas de narrador, o sensível que se manifesta no quadrado semiótico, sentimos que da estrutura profunda da narrativa emerge uma pulsação que parece não pertencer à trama textual, parece não estar discursivizada, parece transcender à gramática do conto; ou seja, vislumbramos uma espécie de voz – um indício de manifestação além daquelas dos personagens.

Notamos essa presença nos contos em que desaparece o arquinarrador (“arquinarrador” conforme Cintra, 1978, p. 55-57; Maingueneau, 1989, no livro *Novas tendências em análise do discurso*, utiliza o mesmo vocábulo e desenvolve idéia aproximada), ou “autor implícito”, segundo a terminologia de Booth (1980, p. 85-94, p. 167, p. 172-175 e p. 227-231), ou “autor implicado”, conforme prefere Genette ([19-], p. 183-196, p. 226-230 e p. 258-260).⁵⁷

Ao nos concentrarmos nas narrativas de Vilela em que estão ausentes não só o enunciador-narrador, mas até mesmo qualquer instância de narrador-enunciador-figurativizado ou de narrador-enunciador-onisciente, parece soar – como pulsação que não pertence à trama – uma voz não discursivizada, que emula uma voz extradiegética. Mesmo considerando que autor não é o mesmo que “o” escritor, nós indaga-

⁵⁷ Sobre esse debate conceitual, ver Reis & Lopes (1988, p. 17-19).

mos: seria essa voz como que um relampejar, no texto, de alguma espécie de função-autor mais “real” que o autor implícito?

A emersão desse ator inesperado – essa marca de autoria a que chamamos autor-explicito e que não é o autor empírico – desestabiliza o universo ficcional, ainda mais que essa voz, embora subliminar, parece entabular diálogo com o narratário ou o enunciatário verdadeiro, o leitor do texto. Tal diálogo, claro está, fica subentendido, dedutível por inferência, pois se explicitado reintroduziria a instância do narrador como enunciador-figurativizado. Esse o jogo proposto por Luiz Vilela, a armadilha de sua ficção, da qual precisamos deslindar os mecanismos. Até porque sobejam dúvidas: mas existe narrativa sem narrador?; como?; se não existe sequer narrador, como é possível existir, na narrativa, uma voz do autor?

Evidentemente, o diálogo autor-leitor em uma obra ficcional, ao considerarmos os paradoxos das questões postas, implica em narrativa que não se circunscreve à sua imanência, constitui elemento de perplexidade e exige – nos termos do conceito de fratura como o momento em que o texto desestabiliza a normalidade textual (cf. Greimas, 2002, *passim*) – análise de como é configurado e os efeitos de sentido que gera. Sobre as vozes ficcionais à qual é entramada uma voz autoral, essa coalescência entre “discurso de representação” e “discurso ideológico [...] social e político”, Bertrand (2003, p. 147-148) comenta:

O significado do discurso concreto articula categorias e relações que operam como significantes para produzir o discurso abstrato. Por meio dessa ligação particular tecida na escrita se delineia ao mesmo tempo uma certa concepção do saber verdadeiro e se representa a “epistemologia” particular de um sujeito do saber, a do enunciador verdadeiro. Na verdade, este não é outro senão o próprio autor. (Bertrand, 2003, p. 147-148).

Com essas noções por referência, perscrutamos, dos contos de Luiz Vilela, os que se enquadram em três grandes grupos: (1º) os formulados ao modo de “câmera” (Friedman, 2002, p. 179); (2º) os construídos ao “modo dramático” (conforme conceito de Friedman, 2002, p. 178-179); (3º) as narrativas inteiramente dialogadas e nas quais não existe uma única palavra com a função de didascália, os contos nos quais não se vislumbra nenhum traço de enunciador, sequer de enunciador-não-figurativizado. Nossa hipótese é de que no alicerce da significação, na base do quadrado semiótico em que o percurso configurador do par opositivo da patemia é construído, emerge certa voz enunciatória que explicita o autor, traço da concretude da natureza na trama ficcional, e que tal voz instaura a fratura que, nos contos de Vilela, sensibiliza, norteia, condiciona e determina o constructo semionarrativo e as opções discursivas.

Nesta Secção, em síntese, pretendemos mostrar que certa voz do autor se faz presente na trama ficcional dos contos de Luiz Vilela, de que forma tal voz se apresenta entremeada ao discurso dos contos, e o significado dessa opção estética, em particular nos contos de enunciador não figurativizado, a que nomeamos “narrador-ausente”; entendemos que a fratura que presentifica, no discurso, o que parece ser uma voz extradiegética, emula a voz do autor real da narrativa, e que esse movimento constrói a literariedade e o sentido ideológico da ficção de Luiz Vilela.

5.1 NARRADOR E AUTOR: VISÃO GERAL

O narrador surge por uma operação enunciativa que instaura uma voz delegada, ficcional, elocutora da história como avatar de um enunciador verdadeiro, o autor. Os mecanismos que medeiam a criação ficcional entre o cérebro do escritor e a obra efetivamente narrada compõem uma formosa galeria, um rol vistoso, vasto e extenso. Eis alguns: autor; autor implícito; arquinarrador; narrador; narrador extradieético, autodieético, homodieético e heterodieético; narrador representado; metanarrador; narrador implícito, arquiautor; autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, etc. Além das muitas instâncias intermédias, cada uma delas conhece diversas gradações – e, por outro lado, diversas denominações, muitas para nomear fenômenos bastante próximos.

Tese das mais difundidas apregoa que o autor morreu, expressão célebre proposta por Roland Barthes (1987, p. 49-53). A esse propósito, Maria Célia Leonel comenta:

[...] O texto é o ponto de encontro de várias escrituras, provenientes de diferentes culturas que dialogam entre si. O espaço em que essa multiplicidade se agrupa é o leitor, lugar onde se inscrevem, sem nenhuma per-

da, todas as citações de uma escritura. A unidade do texto está no seu destino, que não é pessoal. (Leonel, 2000, p. 73).

[...] Metaforicamente, dizemos que, mais do que ver, é preciso ouvir o texto, apurar o ouvido para as suas vozes, os seus sujeitos: à polifonia essencial do texto literário deve corresponder, simetricamente, como diz Graciela Reyes (1984, p. 40),⁵⁸ uma “poliaudição”. (Leonel, 2000, p. 75).

O autor implícito é também leitor-ouvinte do seu narrador: ele o lê e o ouve. O narrador, por sua vez, lê as personagens, também ouvidas pelo autor implícito. O leitor tem, portanto, leitores anteriores, que, de algum modo, dirigem o seu ouvido. (Leonel, 2000, p. 75).

Verificamos, pelas citações, que o movimento teórico de negação do autor implica em um desdobrar de instâncias intermédias, que exigem uma polipercepção por parte do leitor; na última citação, o leitor é o “autor implícito”, mas na primeira, mais do que um narratário – ou, melhor, um enunciatário –, parece ser um leitor empírico, também ele um centro de discurso como todas as vozes que, em polifonia, se apresentam constituindo qualquer escritura. Ainda que o movimento da análise seja imanente, e que todas as considerações se dêem no interior do discurso dado, nele temos um movimento, bakhtiniano, de configuração de vozes dialógicas que imprimem ao texto, qualquer texto, uma multiplicidade simultânea de pontos de vista: a emissão visa sempre persuadir, a persuasão pressupõe um questionamento ao qual responde – a alteridade se faz presente no “eu” que se manifesta, e a seqüência argumentativa dialoga com vários “outros” a que nega, para estabelecer a sua verdade.

Para Chartier, o enfraquecimento do autor é uma característica “dos tempos da hegemonia semiótica.” (Chartier, 1999, p. 34). Há que se considerar, no entanto, que existem diversas semióticas, e que a greimasiana sempre se apresenta como uma teoria em *pro-jecto*, qual seja, na raiz etimológica do termo, como um fazer e refazer

⁵⁸ REYES, G. *Polifonia textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984. (Biblioteca Románica Hispánica – II. Estudios Y ensayos, 340).

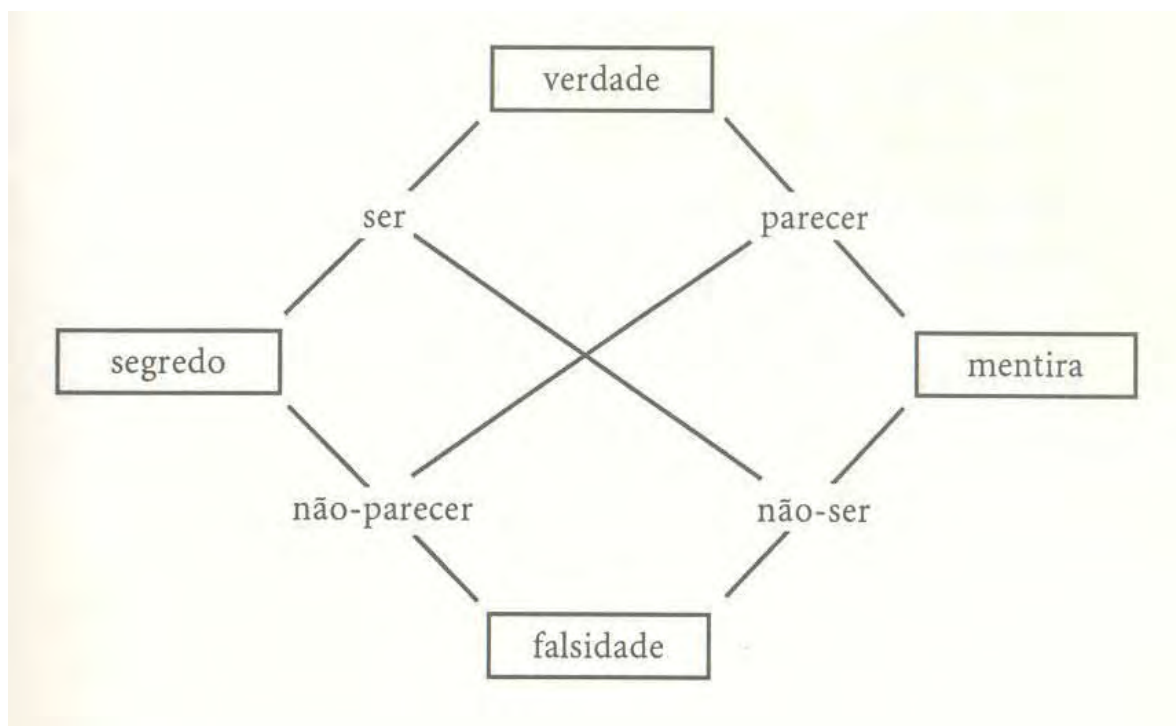
constante de seus pressupostos, a partir de conquistas, modalizações e empreendimentos novos que a tenham por referencial. Nesse sentido, considerar o autor como morto significa tão só chamar a atenção da primazia do texto, como constructo passível de análise minuciosa, diante de esforços assistemáticos, impressionistas e pseudopsicanalíticos.

Tatit (2001, p. 18), ao observar a constituição do tensivo no imo do discurso, afirma admitir que “o processo de enunciação abrange toda a extensão desse percurso [das estruturas semântica e sintática elementares do quadrado semiótico para a camada discursiva], de modo que, já no nível profundo, iniciam-se as escolhas dos valores pelo enunciador, mesmo que estes se resumam às noções de continuidade e descontinuidade.” O enunciador é, nesse quadro, um árbitro que atua “como o sujeito das seleções de valores praticadas em todos os estratos gerativos, das estruturas profundas às de superfície” (Tatit, 2001, p. 19).

Temos aqui, pois, o quadro de um selecionador de elementos, elementos que vão da tensividade *timia-foria* às escolhas lexicais do discurso, passando pela definição dos papéis actanciais, pela figurativização dos elementos de composição da cena e pelas estratégias semio-narrativas que constituirão a trama ficcional. Esse enunciador, interno, que atua nos quadros da enunciação enunciada, é o narrador. O narrador pode delegar a observação e a explicitação de elementos que compõem a narrativa para algum ator, que se torna então o focalizador. O texto pressupõe, no entanto, no mundo da natureza, concreto e empírico, um enunciador real: o escritor, tornado autor.

Ao fazer as escolhas para o texto, determinadas por motivações intangíveis para o leitor, o autor repassa para instâncias mediadoras o papel da seleção. Das escolhas que faz, fica prisioneiro, pois a elas não pode transgredir: a mimese, mais do que relação com o mundo natural, exige coerência interna – o pacto de fidência com o narratário é, em única e definitiva instância, um acordo do autor com a verdade exigida

pelos pressupostos colocados por ele no próprio texto. As modalidades veridictórias da sanção do par opositivo ser-parecer podem ilustrar o jogo que se estabelece entre autor e narrador:



O quadro (reproduzido de Tatit, 2001, p. 81) refere-se ao jogo que entre si estabelecem o *ser* e o *parecer*, oposição a partir da qual surgem os conceitos de *verdade*, *mentira*, *segredo* e *falsidade*. A *verdade* é definida pela conjunção entre o *ser* e o *parecer*, enquanto a *falsidade* o é pela união do *não-parecer* com o *não-ser*. O *segredo* surge do que é, mas não parece, enquanto a *mentira* se estabelece com o *parecer*, que não é. Esse quadrado mostra a modalidade veridictória no instante da sanção, no momento em que o ator é destinatário do resultado de sua performance e verifica se a sua competência lhe propicia o seu objeto-desejo ou se o seu Programa Narrativo re-

sultou em fracasso, seja por falta de aptidão, seja por não utilizar os meios adequados para o sucesso.

O enunciador (narrador ou autor) está diante do mesmo dilema: sua verdade tem que ser e parecer, as outras instâncias somente podendo ser contempladas como estratégias discursivas que em algum momento do texto se esclarece, para que a verossimilhança interna prevaleça. A arte do autor é estabelecer um jogo em que a verdade, o segredo, a mentira e a falsidade funcionem ficcionalmente para iludir o leitor, e de fato o iluda, mas os artifícios possam ser revelados por análise detalhada dos procedimentos utilizados.

A enunciação é constructo que media emissor e receptor. O enunciado compõe um discurso e pressupõe um enunciador, um sujeito da enunciação. Esse sujeito é “instância em construção, sempre parcial, incompleto e transformável, que apreendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado.” (Bertrand, 2003, p. 83). Trata-se, o eu enunciador, de instância “inacessível”, que “só se manifesta pelos simulacros lingüísticos” que o identificam no interior do discurso, ficando o sujeito “real” da enunciação, o “autor ou locutor”, “relegado a uma posição implícita” (Bertrand, 2001, p. 83).

Trata-se, pois, de um sujeito de papel, o enunciador “real”, tanto quanto o é o narrador, e que cumpre assegurar a lógica semiótica de que, se existe enunciado, houve um enunciador. Como é construído a partir do texto mesmo, o discurso em si, esse enunciador, a princípio, parece o actante diante do ator: um enunciador vazio de atributos à espera de elementos que o figurativizem. Ora, figurativizá-lo, a ele que é um ser real e definitivamente figurado no mundo concreto, é devolver ao texto a ontologia que o pressuposto analítico escamoteou.

Esse o impasse, esta a questão: é possível dos “fragmentos do discurso realizado” figurar o autor do discurso além de um sujeito de papel, senão o próprio “escritor” representado no discurso, ao menos como um sujeito próximo ao sujeito real,

concreto, que engendrou o sujeito narrativo? É possível pensar esse sujeito, o autor natural, como uma voz, uma voz no discurso, emergindo de um fragmento que o revela, que o desvela, como transcendente centro de valores, no interior opaco do texto, sendo percebido por meio de uma voz não-imanente ao ficcional que ali se manifesta? Como o leitor, patemizado pelo texto, envolvido pelo jogo ficcional, iludido pelos artifícios encenados, pode perceber essa voz no momento em que atualiza o texto?

5.2 A VOZ DO AUTOR: UMA SEMIOSE

Fiorin (2001, p. 16) nos informa que “o estruturalismo buscou definir objetos autônomos e discretos, reconhecer e construir formas e representações estáveis. A estabilidade é, então, erigida em princípio de cientificidade.” Entretanto, já alertara que “o discurso, embora obedeça às coerções da estrutura, é da ordem do acontecimento, isto é, da História”, e que, portanto, “o discurso é o lugar da instabilidade das estruturas, é onde se criam efeitos de sentido com a infringência ordenada às leis do sistema” (Fiorin, 2001, p. 15).

Temos a Teoria do Discurso, pois, como um esforço científico para ordenar e estruturar o sistema discursivo em um quadro que é histórico, enquanto o discurso, sendo construção de sentido, move-se na instabilidade que é inerente ao próprio discurso, por ser enunciado que se relaciona ao tempo, ao espaço e à pessoa que o enuncia.

Entretanto, como a ciência da significação busca o significado no texto como um objeto de análise de *per si*, o esforço teórico estabeleceu parâmetros de análise que se circunscrevem à imanência discursiva, afastando a transcendência histórica, autoral ou contextual – numa palavra, na tríade significante-significado-referente, o referente não integra o conjunto programático da semiótica.

Tal “incognoscibilidade do referente” (Blikstein, 2003, p. 44) no seio do estudo semiótico decorre da dificuldade de estruturar a *percepção* como elemento discursivo e implica em afastar a realidade do conjunto operacional das análises que utilizam o aparato teórico greimasiano (cf. Blikstein, p. 48-49). Na verdade, é o que se pode deduzir de Blikstein (2002, p. 79-82), temos uma circularidade tautológica: o referente somente se dá a conhecer pela linguagem, e a linguagem é o único elemento que constrói a existência do referente.

Categoria extradiscursiva, estamos examinando – no quadro teórico decorrente dos estudos greimasianos – algumas formas de apreensão da voz do autor verdadeiro a partir do texto ficcional, tendo em vista proceder ao rastreamento dessa voz no discurso narrativo. Explicitemos mais profundamente, a partir de considerações do próprio Greimas, essa possibilidade.

5.2.1. A VOZ DO AUTOR COMO FRATURA E IMPERFEIÇÃO

Greimas dedica às seis páginas do conto “Dois amigos”, de Maupassant, as duzentos e vinte e oito páginas de análise do livro *Guy de Maupassant – a semiótica do texto: exercícios práticos*. Pretende ser uma exploração e descrição das organizações narrativas e discursivas do conto baseadas no brocardo “quem muito abarca, pouco aperta” (Greimas, 1993, p. 8). Rejeita, em nome do rigor científico da interpretação, “conciliar a investigação semiótica com as exigências do século” (Greimas, 1993, p. 8). Reconhece certa falibilidade no método, mas argumenta que “esta inadequação entre os meios e as necessidades não permite incriminar o instrumento, nem discriminar textos que seriam provavelmente refratários à análise”, e considera que “nossa incapacidade [do analista] em reconhecer a coerência sintagmática de certos textos, ou o caráter sistemático do universo semântico que lhes está subentendido, não devem ser precipitadamente confundidos com a ausência desta coerência ou desta sistematicidade.” (Greimas, 1993, p. 9).

O conto de Maupassant é dividido, para efeito de análise, em doze macroseqüências, que são compulsadas ao microscópio semiótico. Intenta Greimas expor a gramática textual baseado no “esquema proppiano” que “é suscetível de ser considerado, após certas conciliações necessárias, um modelo hipotético, mas universal, da organização dos discursos narrativos e figurativos.” (Greimas, 1993, p. 10).

Nas “Considerações finais”, Greimas (1993, p. 243, grifos do autor) observa que seguiu uma “abordagem [...] *auto-didática*”, e que o “*modelo metodológico*” que prescreve “consiste em construir” a cada análise um modelo “mais geral do que o fato examinado o exija, a fim de que o fenômeno observado se inscreva nele como uma de suas variáveis”, as “considerações teóricas” transformadas em “conceitos operatórios

e em parâmetros metodológicos, sujeitos posteriormente, é evidente, a eventuais confirmações ou anulações.”

A sistemática greimasiana é de absoluto rigor, prendendo-se *ipsis literis* aos mecanismos discursivos, às operações enunciativas e às manifestações semionarrativas desdobradas da interface textual. Aqui e ali, no entanto, reponta a isotopia “Maupassant” como categoria de um conjunto das características dos diversos textos do contista. Verificamos isso às páginas 10, 11, 148, 202, 222 e 223.

Na página 148, por exemplo, Greimas (1993) anota: “conhecemos o gosto de Maupassant pelo cliché” [sic]; à página 233, comenta: “O enunciado da enunciação introduzida por ‘O oficial, sempre sereno, diz em meia-voz...’ deve ser lido, por conseguinte, no registro antifrástico, procedimento muito freqüente em Maupassant.” (Greimas, 1993, p. 233).

Quanto ao contexto histórico, anotamos ao menos uma referência: “Parece-nos ser preciso ligar a escritura ‘simbolista’ de Maupassant a essa tradição ‘mítica’ do século XIX, solidamente estabelecida.” (Greimas, 1993, p. 222). Já invocações ao enunciador, são numerosas. Eis dois exemplos: 1) “seu discurso [do oficial prussiano] está cortado em segmentos interrompidos por *pausas* marcadas pelas anotações do enunciador” (Greimas, 1993, p. 196); 2) “A leitura proposta pelo enunciador é, portanto, profundamente cristã e sacrílega ao mesmo tempo.” (Greimas, 1993, p. 241).

E fica nos parecendo, a partir das menções à isotopia “Maupassant” por Greimas, que ao menos algumas das invocações do enunciador narrativo do conto, em uma retroleitura, devem ser considerados como o próprio autor. Tal impressão fica ainda mais forte, por oposição, quando “Maupassant” é considerado apenas como o autor textual do conto “Dois amigos”, como na seguinte passagem: “Somente dois modos de produção de unidades discursivas – pelo menos tais como os vimos empregados no texto de Maupassant – puderam ser determinados no momento” (Greimas, 1993, p. 246).

Consideramos que se tratam, esses exemplos, de meras alusões ao extrínseco. No subcapítulo “A isotopia patriótica”, porém, temos – *en passant* – um segmento frásico de peso e densidade diferenciado. Ei-lo: “Este fato [...] mostraria o caráter de patriota fanático na atitude de Maupassant” (Greimas, 1993, p. 202).

Trata-se, capturada pelo rastreamento analítico greimasiano, de uma irrupção referencial, claramente biográfica, no discurso do conto. Greimas (1993, p. 202) nomeia tal fato como “perturbador”, “embaraçoso”, porque decorreria de simplismo axiológico de Maupassant, traria problemas à “coerência” do texto, e significaria “contradição com a interpretação global” da narrativa. Claro, o referente histórico da “isotopia patriótica”, para Greimas (1993, p. 203), “não é senão uma manifestação *hipotáxica* da isotopia fundamental” – a “exigência universal de liberdade.”

“Dois amigos” é, portanto, um conto sobre a liberdade, e os Programas Narrativos (PNs) que o animam enfatizam variadas formas de se ser livre. Segundo Greimas (1993, p. 202-203), a isotopia patriótica, perturbadora e embaraçosa, configurada pelo “aparecimento inesperado” de denominações nacionais aos atores na cena narrativa, é “subproduto” que discursiviza a atitude de “patriota fanático” do autor Guy de Maupassant.

Temos, portanto, um discurso do autor real que emerge no discurso da narrativa: certa ideologia – “não estamos aqui para julgar a ideologia do autor”, diz Greimas (1993, p. 202) – é discursivizada, entremeio ao discurso da narrativa, pelo enunciador real do conto, o escritor Maupassant.

Tal exposição sobre o patriotismo de Maupassant surge quase que como entre parênteses no discurso greimasiano, margeada pelo vocábulo “sólida” (Greimas, 1993, p. 202 e p. 203), presente tanto no final do subcapítulo anterior quanto no início do subcapítulo posterior. Greimas não aprofunda sua explanação quanto a esse fato “perturbador” da manifestação patriótica; até mesmo o considera subordinado e dependente de outra isotopia, considerada maior, universal e não-contingente. Os estu-

dos da patemia, quando dessa análise (a primeira edição francesa do livro é de 1976), ainda não haviam se desenvolvido na semiótica, e a estrutura fundamental era campo a ser explorado.

A questão da análise imanente e estrutural dos discursos deixou para a semiótica um legado de dificuldade, quando não de recusa, no trato com o referente, o transcendente, o biográfico. Em célebre fórmula, na obra *O rumor da língua*, Barthes (1988, p. 65-70) postulou a morte do autor. Mas desde a década de 60, no seu livro *Recherches pour une sémanalyse*, Julia Kristeva alertava para “um duplo jogo” existente entre real e textual: “o texto se *instala* no real que o engendra”, estando, pois, “duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa) e para o processo social do qual participa enquanto discurso.” (Kristeva, 1974, p. 11 e p. 12, grifo da autora).

Já apresentamos o modo pelo qual Bertrand (2003, p. 147-148) vê a porosidade entre os discursos “de representação” e “ideológico [...] social e político”, ou, em outras palavras, entre a ficção e o real, tornando explícito que o discurso delinea um sujeito, o “enunciador verdadeiro”, que “não é outro senão o próprio autor”. Desse modo, o abstrato e simbólico ficcional tornado discurso se fez a partir de um centro discursivo autoral por trás do qual surge, ao que parece, o próprio autor empírico.

Repassemos o raciocínio, para não incorrer em erro.

Bertrand se refere a “enunciador verdadeiro” e ao “próprio autor”: estaria ele pensando aqui na função-autor, em um centro de discurso como instância de papel de presença textual, ou está próximo ao ser empírico, o escritor que se torna autor da obra que o analista tem em mãos?

Greimas, em passagem já citada, prescrevia para a semiótica certo incessante repensar os seus pressupostos e a sua metodologia, atitude que, aliás, o próprio Greimas demonstrou, com a trajetória crescente de seus livros, de *Semântica estrutural*, de 1966, a *Semiótica das paixões*, de 1991. Sua perplexidade no estudo de Mau-

passant, de 1976, pareceu desconsiderar uma observação de 1972: “É perfeitamente normal que o sujeito da enunciação poética esteja presente, de uma maneira ou de outra, no processo de produção do objeto poético, e nesse próprio objeto” (Greimas, 1976, p. 26).

O receio de Greimas (1976, p. 27) é de que a presença do enunciador na obra enunciada, possível de ser apreendida e estudada “através da totalidade de suas [do autor] determinações textuais”, faça a semiótica literária “cair na ontologia do sujeito”, da qual “a tão duras penas se libertou”.

Maria Célia Leonel (2000), ao discutir a proposição barthesiana da morte do autor, parece ecoar a preocupação de Greimas: “A linguagem possui um sujeito, não uma pessoa.” (Leonel, 2000, p. 72). No entanto, o sujeito da linguagem parece modelizado pela pessoa autoral: “Na obra ‘pronta’, ficam os traços da mão que a compôs, ficam os resultados do desejo, da memória pessoal e cultural do autor. Seja na poesia seja na prosa, a presença simultânea dessas e de outras vozes tem como resultado aquilo que, a partir de Bakhtin, convencionou-se chamar, de modo amplo, de *polifonia*.” (Leonel, 2000, p. 74)

Recuperar a pessoa no sujeito, conforme a terminologia de Maria Célia Leonel, não precisa ser, necessariamente, uma rendição à ontologia do sujeito, aqui conforme as palavras de Greimas; ou seja, desvelar no discurso ficcional o autor real não significa abdicar da descrição da gramática narrativa nem olvidar a interpretação dos possíveis textuais presentificados no enunciado para além da intenção autoral.⁵⁹

Não se trata de optar por uma episteme como a que norteia os estudos de Roberto Schwarz. Para o crítico de *Ao vencedor as batatas*, “[n]ão é outro, afinal de contas, o problema de qualquer romance: um princípio formal, capaz de acolher a

⁵⁹ Discutir a intencionalidade, seja a do autor Vilela seja a possibilidade teórica de se chegar a tal intencionalidade em qualquer texto ficcional, não é aqui o nosso objetivo. Para esse propósito, Compagnon (2003) apresenta uma boa discussão teórica.

empíria.” (Schwarz, 2000, p. 94). Não se trata de fazer sincretismo entre estudo estrutural semiótico e biografismo, ou de aplicar metodologia apropriada a estudos de ficção e história. Trata-se de verificar, pela semiose, a voz do autor em um texto no qual, formal e aparentemente, o autor não deveria se fazer presente pela lógica intrínseca da linguagem adotada pelo enunciador. Essa voz deve surgir, pois, como fratura, como *imperfeição*, como imposição ideológica.

5.2.2. APORIAS: IMANÊNCIA E INTENCIONALIDADE

Seria possível especular teoricamente sobre a presença, no texto ficcional, de uma manifestação do autor? Como revelar esse discurso escamoteado? Em havendo tal possibilidade, poder-se-ia estabelecer e precisar os seus limites? De que modo o autor presentifica-se sem romper o pacto ficcional? Como definir a motivação autoral para determinado texto de ficção? Como distinguir intenção de presunção interpretativa? Como saber o que propriamente é do narrador e o que surge no discurso como voz do autor? Como ter claro que se trata de uma voz mais próxima do autor concreto do que do autor implícito?

A discussão que busca diferenciar o poético do histórico tem um longo trajeto, de Aristóteles aos nossos dias, a diferença entre o que poderia ter acontecido (o poético) e o que de fato aconteceu (o histórico) sendo a base para todo o desenvolvimento posterior do problema. Ao ficcional, narrativa imaginada, o estatuto do poético confere foros de possibilidade inventada, não de descrição de ocorrência registrada no mundo concreto. Esse autor, “tal como ele faz a sua reaparição na história e na teoria literária, é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido.” (Chartier, 1999, p. 35).

É dependente por sua recuperação, após ter a sua morte decretada, necessitar de um esforço teórico que faça a “evidência empírica” (Chartier, 1999, p. 36) resurgir como instância a ser considerada na análise literária; reprimido, pois sua retomada se dá por movimentos sempre temerosos da ontologia, do biografismo, da univocidade. Chartier exemplifica o retorno reprimido na proposição foucaultiana da “função-autor” (Chartier, 1999, p. 36-38). Essa função fica circunscrita ao “universo dos discursos”, em um quadro jurídico e institucional da emergência do Estado moderno. Em síntese, configura-se um sujeito autoral para ter-se um réu penal em caso

de escritos que contrariem o poder. A contrapartida é a remuneração pela autoria, por meio do *copyright* (Chartier, 1999, p. 39).

O movimento duplo de penalização e remuneração implica em desenvolvimento conceitual que “associa a unidade da forma [ao] gênio próprio do autor” (Chartier, 1999, p. 41), uma vez que “o texto adquire uma identidade imediatamente atribuída à subjetividade de seu autor” (Chartier, 1999, p. 42). No instante em que se configura a função-autor, temos um primado do “indivíduo real, cuja vida pode ser contada” (Chartier, 1999, p. 45), que afirma a sua “paternidade literária” (Chartier, 1999, p. 48) sobre as obras que assina, garantindo a elas “a unicidade e a coerência do discurso” (Chartier, 1999, p. 48), pois constitui “a escrita como expressão de uma individualidade que fundamenta a autenticidade da obra.” (Chartier, 1999, p. 53).

Assim posta a questão, é possível buscar a “presença do autor no livro” (Chartier, 1999, p. 53), como “uma das maiores expressões da função-autor: a possibilidade de decifrar nas formas do livro a intenção que criou o texto.” (Chartier, 1999, p. 55). A função-autor produz a “identidade do livro”, conferindo à obra, por um “princípio de designação e de eleição”, certa “*auctoritas*” (Chartier, 1999, p. 57).

Embora autoridade que identifica e mesmo qualifica, com o seu nome, uma obra, e estando “no centro de todos os questionamentos que ligam o estudo da produção de textos ao de suas formas e seus leitores”, a função-autor não pode ser reduzida a “formulações por demais simples ou unívocas [...] como critério maior de atribuição de textos.” (Chartier, 1999, p. 58). Chartier (1999, p. 59, citando S. Greenblatt)⁶⁰ acompanha o raciocínio de que “[a] obra de arte é o produto de uma negociação entre um criador ou uma classe de criadores, e as instituições e práticas da sociedade.”

O aviso, a ressalva e a complementação indicam, a nosso ver, que Chartier postula, para o estudo do autor literário, um raciocínio não dogmático: ao autor não se

⁶⁰ GREENBLATT, S. Towards a poetics of culture. In: VEESER, Aram (ed).. *The new historicism*. Nova York e Londres: Routledge, 1989. p. 1-14. (A citação é da página 12).

pode negar a existência, mas a ele não se pode dar a primazia interpretativa da própria escritura. Resultado do embate de forças da sociedade e da cultura que lhe são contemporâneas, o autor as reflete, reproduzindo as condições dadas, e as reflete, sobre elas (as forças em choque, a sociedade e a cultura) raciocinando e questionando. Ao pensar a função-autor para verificar – no curso da história – em que grau as suas fundações se sustentam, Chartier nos leva diretamente ao exercício cético diante de todas as teorias empreendido por Compagnon (2003), no seu *O demônio da teoria: literatura e senso comum*.

Essa obra, no seu mais longo capítulo, trata do “autor” (Compagnon, 2003, p. 47-96), sua discussão sendo construída em torno da questão da intencionalidade autoral, do desejo do autor quanto ao que quer exprimir no seu texto. De início, ao tratar dos “formalistas e seus descendentes” (Compagnon, 2003, p. 48), já avisa que “a importância atribuída às qualidades especiais do texto literário (a literariedade) é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor.”

Em apoio à tese, vê a proposição proustiana de que a obra literária “é o produto de um outro eu que não o eu social, de um eu profundo irredutível a uma intenção consciente.” (Compagnon, 2003, p. 48). No momento em que reconhece que a função-autor surge como “construção histórica e ideológica”, aduz que “a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida” (Compagnon, 2003, p. 52).

O debate sobre a intencionalidade autoral tem seus primeiros vagidos em Platão e Aristóteles, sendo retomado na Roma clássica e pela escolástica medieval. Compagnon (2003, p. 60) informa que Friedrich Schleiermacher (1768-1834) “lançou as bases da hermenêutica filológica”, para a qual “a significação de uma obra [se dá] pelas condições às quais ela respondeu em sua origem, e sua compreensão pela reconstrução de sua produção original”, completando: “a história pode, e deve, re-

constituir o contexto original; a reconstrução da intenção do autor é a condição necessária e suficiente da determinação do sentido da obra.” (Compagnon, 2003, p. 60).

Na continuidade do rastreamento do debate teórico da função-autor, Compagnon (2003, p. 62-64) passa pela fenomenologia husserliana, pelas proposições de Gadamer e pela desconstrução derridiana. Assim, insere-se o *cogito*, a consciência, a presença do *Dasein* (o Ser) heideggeriano, o *horizonte de expectativas* da recepção e a história da leitura crítica do texto como elementos que compõem, com os anteriores – ou parte deles – a possibilidade de re-construir as intenções do autor e a significação, sempre fugidia e incompleta, do literário.

“Assim, a questão da relação entre o texto e seu autor não se reduz em absoluto à biografia, ao seu papel sem dúvida excessivo na história literária tradicional”, assevera Compagnon (2003, p. 65), para completar:

A tese da morte do autor, como função histórica e ideológica, camufla um problema mais agudo e essencial: o da intenção do autor, para o qual a intenção importa muito mais que o autor, como critério da interpretação literária. Pode-se separar o autor biográfico de sua concepção de literatura, sem recolocar a questão do preconceito corrente, entretanto não necessariamente falso, que faz da intenção o pressuposto inevitável de toda interpretação. (Compagnon, 2003, p. 65).

A empatia e identificação, por parte do crítico e analista com relação à obra e a seu autor, como que exige do estudioso “ir ao encontro do outro, do autor, através de sua obra, como consciência profunda.” (Compagnon, 2003, p. 65). Encontrar e reproduzir “o movimento da inspiração, de reviver o projeto criador”, é, para Compagnon (2003, p. 65), semelhante a encontrar o que Sartre⁶¹ nomeou de “projeto ori-

⁶¹ Compagnon (2003, p. 65) remete a *L'Être et le Néant*, obra de Sartre publicada em 1943, com a França ocupada pelos exércitos nazistas; na edição brasileira, *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*, trad. Paulo Perdigão, teve sua 4. ed. lançada em 1997 pela Editora Vozes.

ginal”: isso equivale fazer “de cada vida um todo, um conjunto coerente e orientado” (Compagnon, 2003, p. 65). Tendo em vista essas assertivas, o crítico pondera:

Ora, do ponto de vista da apreensão do ato de consciência que representa a escritura como expressão de um querer-dizer, qualquer documento – uma carta, uma nota – pode ser tão importante quanto um poema ou um romance. Certamente o contexto histórico é geralmente ignorado por esse tipo de crítica, em proveito de uma leitura imanente, vendo no texto uma atualização da consciência do autor, e esta consciência não tem muito a ver com uma biografia nem com uma intenção reflexiva ou premeditada, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si, ou ainda a uma intenção em ato. (Compagnon, 2003, p. 65).

Compagnon prossegue seu inventário tratando do “método das passagens paralelas”, definido como o procedimento analítico de comparar uma passagem obscura de um autor com passagem que a possa iluminar, homologação que tem três instâncias, em ordem de prioridade (Compagnon, 2003, p. 71-72): (1ª) esclarecer o opaco com outro trecho da mesma obra; (2ª) utilizar trecho de outra obra do mesmo autor; (3ª) buscar referência em obra de outro autor, preferencialmente de contemporâneo e conterrâneo do autor do texto do qual se empreende a interpretação. Privilegia-se, pois, a “hipótese de coerência mínima dos textos de um autor ao longo do tempo”, uma vez que “o testemunho mais próximo, logo o mais confiável, do autor não é outro que o próprio autor.” (Compagnon, 2003, p. 74).

No entender de Compagnon (2003, p. 68, grifos do autor), até mesmo “os partidários da [tese] da morte do autor jamais renunciaram a falar, por exemplo, de *ironia* ou de *sátira*, embora essas categorias não tenham sentido senão com referência à intenção de dizer uma coisa para fazer compreender outra”. Desse modo, “o método das passagens paralelas apela, pois, para a intenção do autor, se não como projeto, premeditação ou intenção prévia, pelo menos como estrutura, sistema e intenção em ato.” (Compagnon, 2003, p. 72).

Entretanto, Compagnon aponta as críticas que se levantam quando se discute a intenção autoral e o recurso analítico por estudo de passagens paralelas: “Sem coerência pressuposta no texto, isto é, sem intenção, um paralelismo é um índice frágil demais, uma coincidência aleatória: não podemos nos fundamentar na probabilidade de uma palavra ter o mesmo sentido em duas ocorrências diferentes.” (Compagnon, 2003, p. 75). Em outras palavras, o texto

é considerado um *enunciado* e não uma *enunciação*: fora do contexto, nada permite esclarecer as ambigüidades dos enunciados; as enunciações, os atos de linguagem são, pois, assimilados a enunciados-padrões, abstração feita de seus usos particulares. Como língua, o texto não é mais a palavra de alguém. (Compagnon, 2003, p. 82, grifos do autor).

Para clarificar o seu pensamento, Compagnon (2003, p. 79) apresenta as “posições polêmicas extremas” de cada campo do debate, desenvolvendo as consequências teóricas e operacionais delas decorrentes, rejeitando tais desdobramentos, por inaplicáveis. Afirma, por exemplo, que

- “a significação de uma obra, [...] não se esgota e nem é equivalente à sua intenção.” (Compagnon, 2003, p. 82);
- “As obras de arte transcendem a intenção primeira de seus autores e querem dizer algo de novo a cada época.” (Compagnon, 2003, p. 85);
- A significação de uma obra não poderia ser determinada nem controlada pela intenção do autor, ou pelo con-

texto de origem (histórico, social, cultural)” (Compagnon, 2003, p. 85);

- “Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério desse sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento.” (Compagnon, 2003, p. 88);
- “Como toda oposição binária, a distinção entre sentido e significação é, entretanto, elementar demais e tem algo do sofisma.” (Compagnon, 2003, p. 90);
- “ninguém (ou quase ninguém) nega a existência de um sentido original, por mais difícil que seja reconhecê-lo, e a vantagem de mostrar que o argumento do futuro da obra não elimina a intenção do autor como critério de interpretação, pois ele não concerne ao sentido original, mas a outra coisa, que podemos chamar, se quisermos, de significação, aplicação, avaliação ou pertinência (*relevance*, em inglês); em todo caso, uma outra intenção.” (Compagnon, 2003, p. 90, grifo do autor);
- “Entretanto, não é porque o autor não pensou nisso que isso não seja o que ele queria dizer (o que ele tinha, longinquamente, em pensamento). A significação rea-

lizada é, apesar disso, intencional em sua inteireza, uma vez que ela acompanha um ato ilocutório que é intencional.” (Compagnon, 2003, p. 91);

- “A intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza” (Compagnon, 2003, p. 91);
- “A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção.” (Compagnon, 2003, p. 92).

O desenvolvimento dessa sequência de assertivas mostra, em ação, *o demônio da teoria*, suas (da teoria) verdades transitórias, suas contradições e contraditoriedades, seu horizonte cultural e ideológico, sua resposta a questões de cada tempo – e, em especial, demonstra a necessidade de questionamento incessante de todos os pressupostos quando de uma análise literária, em especial quando o referencial defronta-se com um *corpus* que traz em si o gérmen do novo, do especulativo, da inquietação em busca de uma nova forma de exprimir os anseios humanos.

Entre os extremos que apresenta, Compagnon busca assentar princípios válidos para a consideração do autor empírico nos estudos literários. Para ele, “[o] fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc). constituem um todo pressupõe que o texto represente uma ação intencional. Interpretar uma obra

pressupõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana.” (Compagnon, 2003, p. 95). Desse modo, para Compagnon (2003, p. 95),

a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os anti-intencionalistas mais extremados, mas a tese anti-intencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da contextualização [...] A responsabilidade crítica, frente ao sentido do autor, principalmente se esse sentido não é aquele diante do qual nos inclinamos, depende de um princípio ético de respeito ao outro. (Compagnon, 2003, p. 95).

Compagnon inclina-se, pois, para uma tendência teórica de superação do pressuposto barthesiano de “enfraquecimento do autor, característico dos tempos da hegemonia semiótica” (Chartier, 1999, p. 34), com o que recupera e revalida uma instância funcional estética para o autor além do imanente textual. A última advertência de Compagnon (2003), com a qual encerra o capítulo, nos alerta, todavia, para a necessidade de sermos cuidadosos diante do referencial, para não absolutizar nenhuma metodologia:

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. *Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.* (Compagnon, 2003, p. 95-96, grifos nossos).

Vimos, pois, sobre a presença do autor nos estudos literários, que duas posições contrárias se apresentam. Tal oposição, no raciocínio de Compagnon (2003), se define pela análise da intenção autoral, ou pelo rechaço dessa possibilidade. Esse percurso teórico visa a discutir uma voz de autor que percebemos na estrutura funda-

mental do quadrado semiótico, no percurso configurador do par opositivo da patemia, em contos de Luiz Vilela. Essa voz concreta no discurso ficcional, instaura, nos contos de Vilela, nos termos greimasianos, uma fratura que determina a construção semi-onarrativa e as opções discursivas, com o personagem falando pelo autor, que se revela por uma inflexão verbal ou marcas do enunciado.

A proposição teórica configurada no raciocínio de Compagnon encontra um correspondente poético, sintético, que amalgama o autor, o leitor e a polissemia interpretativa, nas páginas pré-textuais do romance *Pântanos* (*Paludes*), de André Gide:

Antes de explicar aos outros o meu livro, espero que os outros mo expliquem. Querer explicar antes é restringir imediatamente o sentido; visto que, se sabemos o que desejávamos dizer, não sabemos, por outro lado, se apenas dissemos isso. – Sempre dizemos mais do que ISSO. – E o que me interessa mais é aquilo que pus no livro sem saber, – aquela parte de inconsciente a que eu desejaria chamar a parte de Deus. – Um livro é sempre uma colaboração e, quanto mais o livro valer, menor é a parte do escriba e maior será o acolhimento de Deus. – Aguardemos, de todos os lugares, a revelação das coisas; do público, a revelação das nossas obras. (Gide, 1972, p. xi, destaques do autor).

Temos portanto o narrador como projeção do enunciador, um enunciador textual e um concreto, perfazendo as categorias de autor, de enunciador e de narrador como muito próximas, parecendo coalescentes em suas fronteiras, mas não devemos nem misturá-las nem intercambiá-las. O “sujeito” que diz, que se manifesta no texto, não é o autor biográfico, é o sujeito-autor, a função-autor, que em Vilela constitui mesmo um autor-explicito, pois textualizado de modo simultâneo como enunciador e enunciatário, invocando para o conjunto ficcional o extradiegético que amplifica o sentido proposto pela diegese, construindo camadas de significação que se sobrepõem – e que buscam do leitor uma voz crítica para um diálogo polifônico permanente.

5.3 A FUNÇÃO IDEOLÓGICA DO DIÁLOGO

Em sua maior parte, os contos de Luiz Vilela são encenados pelo diálogo, qualquer que seja o tipo de narrador que desenvolva a escritura. Nessa construção dramática, parece existir um narrador que escuta e registra uma conversa. Quase se pode dizer que não existe esse narrador: somos nós mesmos que, ocasionalmente, por trás de um tapume ou ao lado do confessionário, escutamos o diálogo.

Freitas (2002) observa que na literatura contemporânea poucos autores logram o domínio técnico do diálogo como Vilela, e que quase nenhum autor é capaz de colocar pessoas comuns, em diálogos triviais e simples, encarnando histórias cotidianas, manifestando-se por si mesmas em textos ficcionais. Essas muitas e anônimas vozes, silenciadas por só encontrarem ouvidos surdos, têm, nas narrativas de Luiz Vilela, o seu murmúrio tornado audível, amplificado – e tudo isso percebemos de onde, incógnitos, ouvimos os diálogos dos personagens – pela compaixão que Majadas (2000) entreviu como uma das constantes da ficção do escritor.

Estratégia narrativa na qual Vilela foi reconhecido como mestre desde o seu primeiro livro, o diálogo é, nesse caso, uma opção estética de profundo significado ideológico, por dar voz a estratos sociais historicamente à margem. O diálogo surge ora indicado por aspas, ora por meio de travessões. Em entrevista (Paniago, 2002),

Vilela comentou sobre diferenças de sentido, sutis mas determinantes do efeito que busca, tão só modificando, em um diálogo, a apresentação gráfica, se com aspas ou se com travessão.

A percepção das “sutis, mas importantes diferenças” que emanam dos contos de Vilela no jogo tecido pelo discurso narrativo exige minudência na observação dos recursos e das estratégias lingüísticas e literárias que o ficcionista utiliza. Já apon-tamos, por exemplo, o significado, em um conto no qual o diálogo predomina, de uma das partes envolvidas na conversação ter mais “entradas” (dispor de maior número de parágrafos com a sua voz).

O diálogo como “conversação literária” é analisado pelo professor Dino Preti (2005, p. 255-275) tendo por *corpus* o conto “Confissão” (*TT*, p. 7-11). Uma confissão é um acontecimento privado, “absolutamente fechado e exclusivo entre confessor e penitente.” (Preti, 2005, p. 257). Trata-se de uma situação na qual é impossível ao analista da língua oral colher, em gravação, o diálogo. Nesse caso, recorre a fontes de “segunda mão”, como textos ficcionais. A confissão é uma instância de um “*domínio discursivo*” (Preti, 2005, p. 264) que produz discursos padronizados, com papéis bem definidos para cada interlocutor, cujo estilo “mescla uma linguagem comum com certas estruturas formulaicas religiosas” (Preti, 2005, p. 265).

Em “macroanálise do texto”, Preti (2005, p. 265-266) anota que o diálogo do conto pouco informa sobre “o contexto histórico ou geográfico” dos fatos narrados, e que apenas se pode inferir a idade do padre e do jovem confessante; presume que o evento ocorreu em época distante dos dias atuais, uma vez que agora a confissão é prática “mais rara”.

Preti (2005, p. 267) anota que o diálogo se dá por “*homonímia pragmática*”, ou seja, os interlocutores utilizam “os mesmo recursos lingüísticos de superfície, para atingir fins diversos: interesses sensuais de um lado; perdão para pretensas culpas de outro.” Tanto o padre quanto o jovem, quando ultrapassam a linguagem reificada que

caracteriza o *frame* religioso-confessional, são reticentes nas falas, evasivos, utilizam metagensagens: o jovem quer expiar os pecados, constrangido em os revelar; o padre deseja detalhes que saciem sua curiosidade pelo sensual, mas não pode expor a cupidez que o anima.

Revela-se o padre em falas que traem seu desejo íntimo: em uma, animado – “Sim, sim. Muito bem” –, se expõe, para imediatamente se corrigir: “– quer dizer... É... E que mais, meu filho, outros pecados?”; em outro momento, utiliza o mesmo marcador conversacional de correção “quer dizer”, também utilizado para introduzir um pedido de confirmação com intuito de identificar a moça, num conhecimento que o confessor já parecia ter. As perguntas do padre buscam cercar a ingenuidade do jovem, portanto, mais para satisfazer o apetite *voyerista* do confessor ou para identificar qual a moça que exibira sua nudez insinuante para o jovem, do que para saber qual era o pecado a ser absolvido.

Como estratégia para conquistar a simpatia e confiança do confessante, o padre se vale de plural majestático, incluindo-se entre aqueles que necessitam do perdão divino, e uma forma coloquial de primeira pessoa, com “o sintagma nominal *a gente*” (Preti, 2005, p. 271), com o que, simultaneamente, despersonaliza o sujeito pecador, envolve empaticamente o ouvinte, produz interação positiva entre os interlocutores e, ao se incluir como pecador, gera reciprocidade e igualdade com o jovem, ao mesmo tempo em que, absolvendo-o, absolve-se a si mesmo.

Preti assim conclui sua leitura de “Confissão”:

Em síntese, poderíamos afirmar que a construção do texto, obedecendo a um *frame* característico do gênero *confissão religiosa* é de tal maneira influente sobre o seu sentido que em nenhum momento poderíamos ter dúvida que se trata de um diálogo de papéis previamente determinados, com fórmulas típicas, mesmo em se considerando uma dupla leitura por uma possível audiência, como aqui o fizemos. (Preti, 2005, p. 274, grifo do autor).

Essa dupla leitura, com o movimento da confissão do penitente sendo encaixado em um movimento de perversão do confessor, é que justifica a existência do conto, o que o constrói ficcionalmente e o faz ingressar no âmbito da literatura: é o fato comum, corriqueiro, banal, que se refere ao dia-a-dia banal, corriqueiro e comum, de um personagem absolutamente prosaico, o jovem, que contracenava com um padre, no exercício de sua função cotidiana, repetitiva, quase mecânica. Então, a fagulha do desejo, da cupidez, da licenciosidade, transforma o confessor em uma criança, que se realiza na peraltice do coleguinha mais afortunado. O padre libidinoso é o insuspeito que, extraordinário, impõe ao ficcionista o estatuto literário da narração que engendra.

Ao romper o registro do cotidiano pela exceção, a narrativa deixa o espaço da crônica, o que se confirma por construir personagens que representam tipos característicos, mas que, como indivíduos, tornam-se sujeitos particulares, com uma história única, em que o inesperado revela o humano que lateja no fundo dos estereótipos. Assim, o padre que transgride o sagrado ao – sob as bênçãos do espírito santo que preside a absolvição da qual ele é porta-voz – deixar-se dominar pelos instintos do baixo ventre, revela ao leitor a fragilidade moral dos homens.

Se o jovem é um inocente perplexo diante da nudez ofertante e sediciosa, o confessor figurativiza a todos nós, pecadores de pecados inconfessáveis, redimidos pela absolvição que nos inclui na *forma pronominalizada* (a expressão é de Preti, 2005, p. 271) “a gente”, e nos interrogamos sobre a moral que condena o desejo e o instinto para compartimentos obscuros e sujos, como se fossem expressão do mal ao invés de graça divina.

Dois paralelos aqui se colocam. Em um deles, no palimpsesto das isotopias na contística de Vilela, o *strip-tease*: diante da mulher que, como Eva, propõe a transgressão, o garoto se retrai, sentindo o peso do pecado lhe empurrando para as

chamas do inferno (“Confissão”, *TT*), enquanto o homem de meia-idade, sob a égide de moral símile à do garoto, queda-se estupidificado e inerte para a garota que lhe oferece uma genitália “primaveril” (“Suzy”, *AC*). O espaço paratópico dos actantes da ficção de Vilela, tanto no primeiro quanto no segundo momento, não os mostra qualificados nem capazes de adquirir a competência exigida, a sanção sempre lhes sendo disfórica.

Um outro paralelo pode se estabelecer num campo de intertextualidade ampla. Diante da mesma situação do garoto de “Confissão”, o eu-poético do poema “Alumbramento”, de Manuel Bandeira (1974, p. 176-177), tem um sentimento de epifania, que o faz ver “os céus”, “o Senhor”, “a Via-Láctea ardente”. Nesse, o deslumbre, a alegria, a sanção positiva, eufórica, enquanto nos personagens de Vilela, o pecado original é reiterado, multiplica-se a cada instante pelo ato praticado ou, involuntariamente, pelo simples existir: “– Eu pequei pela vista...” (*TT*, p. 7).

Em “Dez anos” (*NB*, p. 141-144) temos outra cena de nudez feminina observada por um menino. Trata-se, pelo que é possível inferir do diálogo, de um ator mais jovem que o de “Confissão”. Aliás, o título do conto é um paratexto que revela a idade, informação que não consta da interlocução registrada, um procedimento muito raro na ficção de Luiz Vilela.

Esse conto é todo construído pelo diálogo de duas crianças. Uma delas pergunta: “– E aí.”, um indagar que não é construído como interrogação, mas como interjeição, embora sem o sinal exclamativo. Desse modo, a fala interroga ao interlocutor, anima-o a se manifestar e lhe cede o turno na conversação. Com três letras após o travessão, o texto já conduz o leitor, com economia de meios, para o cerne narrativo, efeito que é reforçado com a primeira palavra que responde ao diálogo proposto: o “aí” é repetido, enlaçando-se ao “aí” que o precede, movimentando-o para um verbo de ação, “fui”, cujo movimento instaura o tempo narrativo (pretérito) e o localiza no trajeto que o ator empreende para o “terreiro” nos fundos da casa.

O deslocamento do enunciador é rememorado a partir de um “aí” curioso e precedido por um “aí” em cuja reiteração se marca a ansiedade do questionamento e a euforia com desvelar o mistério. E é justo pelo mistério que a escolha lexical recai sobre “terreiro” e não “quintal”: este, contém sentido pedestre, enquanto aquele evoca ritos mágicos, folguedos – e mesmo mantém certo ludismo presente no vocábulo preterido. A narratividade instaurada pelo verbo conduz o leitor a um mundo mágico, misterioso, de jogos, bailes e diversão. E o mistério será prolongado, por meio de perguntas que protelam a revelação, e por aditar informações circunstanciais, contextuais, que estabelecem o espaço e situam a criança quanto à sua família.

Com esse procedimento, o leitor fica sabendo que ele estava sozinho em casa, que no quintal havia um galinheiro, que o menino jogou milho “pras galinhas” (*NB*, p. 141) e que, após isso, fora “lavar as mãos no tanquinho”. Volta ao galinheiro para colocar água e vê a porta do banheiro aberta. Descreve o susto como uma cena de cinema: já não é ele que narra a sua história, é a sua história que passa a ser um evento cinematográfico, digno de registro – registro que o conto faz.

O menino conta ao interlocutor – seu vizinho e colega de escola, onde o diálogo, sem nenhuma didascália, acontece – que pela porta do banheiro aberta viu a empregada, nua, tomando banho, e que ela se deixou contemplar por longos minutos e depois riu para o menino, “[u]ma risadinha sem-vergonha”.

O menino sonha com o acontecido e, pela manhã, antes de sair para a aula, a empregada lhe deu “outra risadinha daquelas” (*NB*, p. 143). O sonho repete tudo o que aconteceu, menos “o pedaço do galinheiro”, com o personagem cuidando das galinhas. A reiteração com que as galinhas são evocadas pelos interlocutores parece propiciar uma contaminação pejorativa para a moça que se mostra nua e ri de uma maneira desavergonhada. O conto encerra com o compromisso do felizardo com a visão proibida de chamar o amigo para ver a cena em outra oportunidade em que ela acontecer.

Utilizando também a estratégia narrativa do diálogo, “Freiras em férias” (AC, p. 53-64) é um conto em que o narrador se limita a uns poucos verbos *dicendi*, cuja função é determinar de quem é o turno de fala. Os atores Irmã Maria Imaculada, chamada pelas colegas de Mariona, Irmã Blandina e Irmã Romilda estão na piscina de uma pousada em uma cidade distante da congregação a que pertencem; elas, provavelmente, são de Minas Gerais, pois a marca identitária do mineiro, o “uai”, se apresenta no conto (como, aliás, também se faz presente no conto “Dez anos”).

A conversação das freiras é, digamos, muito pouco sacra. Tratam de namoros, homens, pecados sexuais, glotonaria, em meio a piadas, trocadilhos, expressões de duplo sentido. Além do diálogo entre elas, ao contarem fatos que vivenciaram, essa narrativa interna, narrado por aquela que detém o turno da fala, também prefere, para sua encenação, a estratégia do diálogo. Temos, assim, diálogos encaixados dentro do diálogo, por meio de narração empreendida pelos atores em cena. Esse desdobramento do diálogo em outros níveis de diálogo, como uma moldura dentro de outra moldura, não é propriamente novidade na ficção de Vilela; nos contos do segundo momento, porém, é uma constante, enquanto nos contos das décadas de sessenta e setenta é *constructo* proporcionalmente menos utilizado.

Em “Freiras em férias” predominam os enunciados de fazer; sua narratividade, constituída pelo diálogo, revela os meandros de cada um dos atores e estabelece os parâmetros do enredo. As próprias falas encenadas, embora descrevam o estado interior de excitação, surpresa e entusiasmo das freiras, apresentam-se com verbos de ação, o estado psicológico desvelado pelo fazer presumido nas vontades de cada personagem. Desse modo, os valores investidos nos objetos que permeiam a relação entre os sujeitos da narrativa estão em potência, prestes a serem fruidos, quando indicam prazer carnal, da mesa ou da sensualidade, e ficam sublimados, quando se referem aos votos de castidade e de vida monástica.

Os atores se constituem como expectadores das ofertas mundanas, assim figurativizadas: o sexo nos corpos nus à beira da piscina, o consumo de bens no *shopping*, os petiscos da cozinheira do convento, o melodrama lacrimoso da telenovela, a capa sexy da revista masculina. A tantos apelos, os actantes se revestem, atorializados, em sujeitos religiosos tentados pelo secular, pelas mil formas com que o demônio se veste para conquistar as almas frágeis.

A oposição básica sobre a qual se erguem as estruturas narrativas diz respeito, pois, ao conflito que grassa no interior da alma dos atores figurados: o sacro e o profano, o desejo e a interdição, a volúpia e a abstinência. Os sujeitos têm como unidade patêmica a tensão entre o religioso que os conforma no mundo social e o profano que subjaz em seus íntimos e que os arrasta, com todos os seus fortes encantos, para – no próprio juízo das freiras encenadas – a devassidão.

As três Irmãs, Imaculada, Blandina e Romilda, não se configuram no perfil clássico de sujeitos em confronto, protagonista e antagonista: antes, elas se complementam, se complementam e se alternam no papel de revelar o pulsar lúbrico que cada uma tem dentro de si e em expor, da colega, uma passagem em que a santidade ficou encerrada na cela, a vida virtuosa relegada em favor do desejo momentâneo. Assim sendo, a sintaxe actancial não configura o movimento previsto no quadro teórico:

Manipulação → Ação → Sanção.

O quadro se apresenta estático: o conto revela e desvela o passado e as aspirações presentificadas, atualizadas, de cada sujeito. A sanção não foi contemplada, as fases são pressupostas, mas não necessárias. A performance para alcançar o desiderato íntimo fica para o futuro; a competência para realizá-la não consta do discurso recortado pelo contista. O leitor, patemizado pela sátira envolvente, pela realidade das figuras humanas protagonizadas pelas personagens, pode crer que elas são capazes de

agir como se manifestam, mas sempre restará a expectativa da sanção da consciência, impondo à alma o peso do pecado.

O temor do pecado, entretanto, não parece constar do rol de preocupações dessas “freiras em férias”: elas tiraram férias do hábito, ao tirarem o hábito deixaram de ser monjas – e, como tal, os votos espirituais não mais fazem parte do seu universo; até mesmo porque o discurso de Irmã Romilda – e sua fala, *mutatis mutandis*, modificada no circunstancial, mas preservada no seu teor – poderia ser de qualquer uma:

“‘Esqueceu-se de que você é freira’... Acontece, Mariona, acontece que antes de ser freira eu sou mulher. Sabia? Eu não nasci freira: eu nasci mulher. Sabia? Eu não nasci freira: eu nasci mulher. E mulher com esses peitos aqui, esses peitos bonitos, e não essa tábua de passar roupa aí.” (AC, p. 60).

Eis, no discurso enunciado, a significação constituída, a isotopia temática, a figurativização do par opositivo: “Eu não nasci freira: eu nasci mulher.” Muito embora, ao que parece, nenhuma delas trocaria o contingente, o hábito, pelo essencial, aquilo que cada uma é desde sempre, pois “basta que a fé esteja viva e o coração contrito” (AC, p. 62), a devassidão momentânea sendo “[b]rincadeira” de quem está “em férias” (AC, p. 63).

Os contos dialogados, dos quais expusemos alguns exemplos, constituem, pois, uma invariante cuja constância indicia um modo narrativo peculiar na ficção de Luiz Vilela, modo esse de uma grande fortuna entre os mestres da literatura universal. Integrando a família dos ficcionistas que tem no diálogo muito da força de sua literatura, Vilela – ao retratar o cotidiano em uma linguagem contida e despojada, na qual a conversação prevalece – tem por companheiros autores como Hemingway, Dalton Trevisan ou o Rubem Fonseca dos primeiros contos. Cury (1999, p. 54, grifo nosso)

fala, a propósito do narrador de *O guarani*, de José de Alencar, que “o leitor pode resgatar as *vozes silenciadas*, até mesmo à revelia do narrador ou do autor implícito”. No autor de *A cabeça*, o resgate se dá de outra forma. Sanches Neto (2002) diz que Vilela busca

interferir o menos possível no sistema interpretativo, deixando o leitor se relacionar diretamente com os personagens.

Daí o caráter moderno de sua literatura, que é, do ponto de vista narrativo, totalmente não-autoritária. Ou seja, o autor não se impõe, evitando julgar suas criaturas. (Sanches Neto, 2002).

Não se trata, claro está, de um recorte na realidade, como se o autor fosse mero gravador de retalhos de conversas alheias. Nas pegadas de Dalton Trevisan e do seu “monstro moral”, o ficcionista Luiz Vilela é um “ser maldito” (Vilela, 2002a), um urubu – como Vilela denomina os escritores no romance *Entre amigos* (p. 103-104) – que espalha a carniça pela terra, um artista que recria e salva o mundo, e os personagens que nele habitam, pela força transfiguradora da palavra.

Para definirmos, em Luiz Vilela, o sentido ideológico da utilização estética do narrador que aparentemente se ausenta do texto, construindo todo o discurso como um diálogo sem nenhuma notação ou rubrica narrativa, é conveniente cotejarmos qual o efeito de sentido dessa mesma estratégia quando utilizada por outros autores.

O Machado de Assis de “Singular ocorrência”, por exemplo, constrói o discurso narrativo dramático com duas vozes alternadas: um personagem narra a história de um amigo a um ouvinte atento. Trata-se, na verdade, de uma estratégia para fazer com que a voz narradora, como comentarista, faça considerações sobre a imponderabilidade do destino e as imensas contradições da alma humana. Nesse sentido, a estratégia dramática não visa dar voz aos personagens da história.

Hemingway, também um mestre do discurso direto, apresenta os diálogos, contudo, quase sempre com verbos *dicendi* marcando as falas, e quase sempre entre sumários narrativos. Em alguns contos, Hemingway apresenta o diálogo, discursivamente, em forma de estrutura teatral, com as rubricas das falas, do cenário e dos gestos. Rubem Fonseca, seja o dos primeiros livros de contos, seja o dos mais recentes, parece optar também por estratégias discursivas nas quais a presença do narrador, mesmo que minimizada, não atinge a radical opção de Luiz Vilela de chegar a um narrador que se negue a si mesmo, parecendo se ausentar por completo da narrativa.

Já em Dalton Trevisan podemos observar como que vozes arquetípicas no discurso narrativo do conto “A noiva do diabo”, de Guerra Conjugal, que é de 1969. Os livros mais recentes de Dalton, no entanto, levam ao paroxismo a fragmentação de cenas ou sumários curtíssimos. De qualquer forma, seja de seus contos antigos seja dos mais recentes, não emergem propriamente os personagens de uma narrativa, mas tipos cênicos, quase estereótipos de seres cuja consistência é dada pela uniformização massificadora da sociedade midiática. Nesse universo, a aparente polifonia erotizada do desejo suburbano é, na verdade, o concerto de uma só voz: a voz imposta a consciências subjugadas.

Nos romances e nos contos de Luiz Vilela, muitas são as vozes que constroem os próprios discursos. Essas vozes expressam a subjetividade dos personagens que se pronunciam, e a essa subjetividade congregam a revelação de substratos ideológicos, culturais e econômicos da sociedade. As narrativas se constroem, portanto, através do entrecruzar dos indivíduos com a História. Do entrelaço dos personagens, em alteridade entre si, com o narrador e com o autor, surge heterovocalismo e plurivocalismo dialógico instauradores da pluridiscursividade, que emerge, na maioria dos contos, através do diálogo, o discurso citado. Conjugam em cada ator as cicatrizes das trajetórias individuais com a vocalização de interesses sociais que o personagem encarna é a primeira instância para, na narrativa, a polifonia emergir.

Em um conto como “As neves de outrora” (FT), ao colocar falas e personagens diretamente em cena, o narrador obtém efeitos dialógicos mesmo quando o diálogo, como se fora uma narrativa poética, é a distensão de um monólogo em duas vozes alternadas que implantam um mesmo e único efeito de sentido. Ou seja, torna-se pluridiscursividade a partir do univocalismo, referenciando-se em intertextualidade objetivamente expressa ou inclusa à sorrelfa, com o que introduz na narrativa uma fenda oriunda de dialogismo multisígnico, que é construído por meio de camadas de ironia, citações metalingüísticas, e um jogo de isotopias auto-intertextuais. Parece uma carnavalização antropofágica “in extremis”, o discurso alheio tornado o próprio discurso e reificado pelo coloquialismo exacerbado.

Em artigo com o sugestivo título “A palavra e os outros”, Almir de Freitas (2002) aprofunda considerações tendo essa particularidade por mote. Freitas (2002) considera que o diálogo, na maioria dos contistas brasileiros contemporâneos, aparece quase sempre, “com raras exceções, como um apêndice incômodo”. O articulista percebe que “os *outros*” (grifo do autor) são considerados como estorvos às elucubrações cerebrais e à exposição de autores de egos narcísios. Sobre Vilela, a quem considera ficcionista com “raro domínio da técnica do diálogo”, argumenta:

Econômico ao máximo nas descrições e nas ponderações, não exercita apenas uma formalidade estilística, mas usa o diálogo como um instrumento para tramas que vão sendo elaboradas nas várias formas de interlocução [...] Renunciando a subjetivismos, o autor sugere com eficiência um amplo espectro de complexidades humanas e sociais que nasce no contexto em que as palavras, em estado bruto, são pronunciadas. [...] a sensação que fica é de que seus personagens não estão imbuídos do Mal, ainda que egoístas algumas vezes, mesquinhos em outras. [...] sobretudo fracos [...] essa gente está por aí. Difícil é ouvi-los. Mais difícil é fazer a gentileza de conceder-lhes a palavra. (Freitas, 2002).

Luiz Vilela, nos contos mais recentes, radicalizou ainda mais como estratégia narrativa a interlocução, expressa quase que exclusivamente por meio do diálogo,

entre os personagens. Isso faz do narrador de Vilela porta-voz das vozes silenciadas, das vozes historicamente não ouvidas sequer como murmúrio; desse modo, seus contos produzem uma “coletânea de vozes” (Moreira, 2002).⁶²

Como vimos, a adesão aos que estão coagidos e a compaixão para com os que estão doloridos pelas refregas do cotidiano, faz do ceticismo com que esse narrador olha para os homens apenas um desconsolado meneio de cabeça. É o diálogo, com certeza, a estratégia narrativa soberana de Vilela. Em *A cabeça*, nenhum conto tem fala longa no diálogo, como a ampliar a democratização das vozes que se expressam pela literatura de Luiz Vilela. E o significado ideológico dessa opção é o de ser antiautoritário, é o de permitir a cada um a expressão de si mesmo. Mesmo no curto espaço de um conto, a arte do ficcionista erige polifonia entre vozes de uma estrutura social conflagrada pela desigualdade.

⁶² Este artigo consta nos anexos.

5.4 A CONSTITUIÇÃO DO NARRADOR-AUSENTE

Nos contos dialogados, com nenhuma didascália ou rubrica, e mesmo naqueles com poucos verbos *dicendi*, parece que a obra de Luiz Vilela constitui uma instância algo insitada – ou, ao menos, pouco estudada – no seio dos estudos literários, figura a que nomeamos “narrador-ausente”. Para ver o emegir de tal figura, verificamos as funções clássicas do narrador ficcional e a constituição da mimese representativa – sempre construída por intermédio do seu enunciador “de papel” – na polaridade ficção-história.

Conhece o narrador ficcional, de demiurgo a intruso, quase tantas classificações quantos são os narradores dos contos, romances e novelas da literatura ocidental. A teoria considera, no que se refere à instância do narrador, a pessoa verbal que constrói o discurso da narrativa, o grau de onisciência desse enunciador diante dos fatos narrados, a sua objetividade, o seu grau de confiabilidade e a sua postura, intermédia entre a narração, o discurso e o leitor.

Também envereda pela gradação com que o narrador manipula e distorce fatos, avança ou recua no tempo; enfim, clarifica de forma quase quantitativa até que ponto o narrador se intromete no discurso, esse narrador que, na ficção, pode assumir diversas modalidades como pessoa, voz, focalização, intervenção ou onisciência. Os

estudos mostram que as intervenções, intrusões ou digressões do narrador pretendem alcançar resultados ideológicos e efeitos estéticos.

Das muitas gradações exibidas pelos criadores e catalogadas pela crítica, sempre foram considerados impossibilidades práticas os ideais do narrador de foco zero, de onisciência absoluta, e a narrativa sem presença do narrador, o chamado discurso citado sem dêitico que não seja interno à fala citada. Contemporaneamente, muitos ficcionistas elaboram paródias desmistificadoras da função do narrador, e alguns levam ao extremo a proposição de objetividade flaubertiana. Nesse caso, visariam a alcançar um tipo de realismo no qual o narrador estaria realmente ausente.

Muitos contos de Luiz Vilela parecem ter essa pretensão. Ao realizar tal escritura, o ficcionista busca objetivos expressivos e expõe uma visão de mundo. Em sociedade erigida sob o signo da comunicação de massas, com a manipulação ininterrupta das vozes sociais, a maioria das quais inaudíveis diante da babel contemporânea, quais as implicações estéticas e ideológicas ocultas sob a face desse narrador que parece ausente? É essa face oculta que aqui buscamos.

Sigamos, pois, os passos do narrador, esse guia do pacto implícito entre autor e leitor como autoridade que domina o “acontecimento”; aprofundemos o estudo do estatuto do autor de narrativas ficcionais; examinemos a função do diálogo nos contos de Luiz Vilela; perscrutemos o modo de constituição desse “narrador-que-parece-ausente” nesses contos; verifiquemos qual é a voz que enuncia essa narrativa e que apagou as marcas da sua própria enunciação. Para chegarmos ao cerne da emergência no discurso ficcional desse enunciador não figurativizado, a que nomeamos “narrador-ausente”, verificamos como cada período literário se apropriou da noção de mimese a partir da confrontação do ficcional com o histórico.

O levantamento da polifonia (vozes ao mesmo tempo sociais e individuais) na narrativa de Luiz Vilela e da voz autoral em diálogo e em contradição consigo mesma, assim como a vocalização das vozes silenciadas que nos contos se manifes-

tam, se dá pela exploração de efeitos do diálogo e do silêncio. Nesse quadro, nos voltamos em especial para as narrativas em que o narrador surge como câmera, como recorte dramático que o faz como que “ausente”, em uma configuração que vimos ter significado antiautoritário. Buscamos saber, em especial, as implicações estéticas e a ideologia ocultas sob a face deste narrador-ausente e se, ao compararmos contos dos dois momentos de Vilela, podemos rastrear, na ficção, as marcas da História.

O registro basilar dos limites entre História e Poesia surge quando Aristóteles readmite na sociedade o poeta banido. A “falsidade” inerente à mimese artística, o “inculcar medo da morte” por meio de narrativas, o fato de a arte ser inútil na formação do guerreiro e na guerra – por estes motivos, Sócrates e Platão expulsaram o poeta da República. A arte e seus artífices são excluídos do convívio social por não terem “utilidade” pública. Nesse sentido, o embate entre “arte pela arte” e *littérature engagée* subjaz, latente, desde os fundamentos da estética literária ocidental. Na modernidade, o campo *engage* se apresenta com pensadores como Sartre, Lukács e Brecht, enquanto na defesa da autonomia da arte pontificam, entre outros, Oscar Wilde, Croce, Valéry. De Sócrates aos nossos dias, em ambos os lados, a lista tende ao infundável.

Em cada grupo, as nuances, as motivações, os argumentos, variam conforme o autor. Eis o que nos diz Sartre (1970, p. 150): “Durante muito tempo tomei minha pena por uma espada”. Já Adorno (apud Slater, 1978, p. 186) afirma que é no repúdio à representação mimética que a arte pode intervir no processo histórico: “Na medida em que se pode atribuir uma função social à obra de arte, ela é sua falta de função”.

Isso, apesar do marxismo ortodoxo considerar a cultura caudatária da economia e os estilos literários produtos do processo social. Eis o que diz Lukács (s/d, p. 169): “quanto mais a revolta é íntima, tanto mais ela é abstrata e menos ameaça a existência do capitalismo”. Reconhece, no entanto, que o estilo reflete a História e que as normatizações partidárias são incapazes de controlar a arte (Lukács, s/d, p. 176).

Chamemos de autonomistas aos autores que se contrapõem ao engajamento literário. Wilde (1964, p. 10) postula que “toda arte é absolutamente inútil”. Croce entende que “a arte não é história” (Croce, 1997, p. 158), uma vez que “a arte que depender da moral, do prazer ou da filosofia é moral, prazer ou filosofia, não arte” (Croce, 1997, p. 71). Valéry (1999, p. 199-200) defende a autoreferencialidade e o desprendimento do estético quanto às vicissitudes da concretude social. Mas a opção da “arte pela arte” e da pesquisa estética com a linguagem termina por receber dos autonomistas um inesperado argumento de defesa: é na aparente inutilidade da arte que está o seu grande trunfo político.

Ao exigir pesquisa, estudo e tempo para “fruição” a arte retira o trabalhador da mecanicidade e da exploração capitalista, desenvolvendo-lhe potencialidades insuspeitas. Porém, a independência e a autonomia diante do processo histórico não significa que a arte é a-histórica, alienada e sem referencialidade. Na verdade, o trabalho com a linguagem indicia um ponto de contato entre os *engajé* e os autonomistas: não é possível que uma obra seja revolucionária na política se ela se apresenta com uma estética passadista.

Trata-se, essa consideração, de um lugar-comum banalizado. Pode ser encontrada em entrevistas de Guimarães Rosa, um autonomista, e nas reflexões teórico-filosóficas de Luckács, um *engajé*. Os extremos se tocam. No caso, a arte dos que defendem autônoma, cujo pendor é ser autoreferencial, acaba por se definir com um postulado – o de que o signo da revolução se encontra e se revela na vanguarda das experimentações lingüísticas – que termina por ser também defendido por aqueles que esposam a concepção de que a arte somente se realiza quando engajada na defesa de transformações sociais.

Por sua vez, Marcuse (1999, p. 74), ao considerar que “a arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio de realidade”, estabelece

um ponto de vista por meio do qual pretende “contribuir para a estética marxista, mediante a impugnação da sua ortodoxia predominante” (Marcuse, 1999, p. 11).⁶³

Marcuse (1999, p. 11) argumenta: “toda a verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão”; desse modo, a arte apresenta “uma acusação à realidade existente e deix[a] aparecer a imagem da libertação”.

O potencial subversivo surgiria como “substância trans-histórica”, indicando que a arte possui “uma dimensão própria de verdade, protesto e promessa, uma dimensão que reside na sua própria forma estética” (Marcuse, 1999, p. 13). Num paradoxo, “quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança”. Considera, inclusive, que “pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht” (Marcuse, 1999, p. 14).

Esta concepção da arte aponta para um conceito do fato estético configurado a partir da visão de que a sociedade contemporânea ergue-se com a espoliação do homem pelo homem, em confronto no qual a realidade esmaga pulsões, desejos e sonhos.⁶⁴ “A tese que defendo é a seguinte”, diz Marcuse (1999, p. 19): “A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporada nas instituições dominantes”.⁶⁵

⁶³ A primeira edição do livro, em inglês, é de 1977.

⁶⁴ Cf. Marcuse, 1979, *passim*, e Marcuse, 1978, *passim*.

⁶⁵ Todo o parágrafo de Marcuse (1999, p. 19) é de muito interesse. Ei-lo: “As qualidades radicais da arte, em particular da literatura, ou seja, a sua acusação da realidade existente e da ‘bela aparência’ da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade reprimida e distorcida na realidade existente. Esta experiência culmina em situações extremas (do amor e da morte, da culpa e do fracasso, mas também da alegria, da felicidade e da realização) que explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada. A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporada nas instituições dominantes.”

É nas fendas e frestas da sociedade burguesa, em um mundo que se afirma pela destruição da alteridade, pela exploração e reificação do homem, que a arte introduz cunhas e inocula germes de rebeldia e consciência. A dialética do constructo estético é um jogo de oposições símiles que produzem ruptura. O Belo representa o princípio do prazer, é dotado de “qualidade erótica”, é um “Eros político” (Marcuse, 1999, p. 65-71) que ao mesmo tempo mimetiza e transcende o conhecido. É libertação porque é ato de liberdade que, em si, é promessa de liberdade. Marcuse defende que existe uma qualidade para se definir o Belo. Existe uma literariedade. Como medi-la?

Para Marcuse (1999, p. 46), “[a] arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe. [...] É essa contradição que decide sobre a qualidade da obra de arte, da sua verdade”. Portanto, quanto mais o objeto artístico, ao fugir do referencial, ao se construir como alienação do mimético, mais penetrar, mais expor, mais se constituir como uma mimese do que de fato existe, quanto mais for familiar em seu afastamento, maior será a qualidade artística da obra.⁶⁶ Isso se dá, afirma Marcuse (p. 50-51), porque “a mimese persiste como representação da realidade, representação transformadora”.

Conclui-se, desse conjunto de reflexões, que a busca da qualidade estética passa por encontrar, na arte literária, uma mimese da realidade em uma escritura que em si mesma parece negar o mimético. A historicidade da arte literária é intrínseca, imanente, revela-se (ou se esconde, dissimula-se) nas opções e estratégias literárias, na tessitura dos procedimentos lingüísticos, por meio da escolha vocabular, na criação de uma rede de significantes em paralelos e oposições, que indiciam significados

⁶⁶ Marcuse (1999, p. 50) explica: “Na mimese transformadora, a imagem da libertação só se manifesta como algo quebrado pela realidade. [...] Na realidade, é o mal que triunfa, e apenas existem ilhas de bem onde nos podemos refugir durante algum tempo. As verdadeiras obras de arte têm disso consciência; rejeitam as promessas fáceis; recusam o alívio final feliz. Devem rejeitá-lo, pois o reino da liberdade é inabarcável pela mimese, esta não consegue dar-lhe forma. O final feliz é ‘o contrário’ de arte”. E ainda: “A infelicidade e a servidão ainda se refletem na mais pura imagem da felicidade e da liberdade. Contêm o protesto contra a realidade em que são destruídos.” (Marcuse, 1999, p. 51).

e são sintagmas, tornados signos, que se fazem símbolos, que edificam alegorias ou se expõem como construção, como o falso que é mimese, assim como, também, na exposição, na desmistificação do Thânatos social pela vitória de um Eros redivivo, renascido pela força, libertadora, do Belo. O foco é o princípio do prazer, o Eros manifesto, tanto mais manifesto porque se alevanta dos escombros do mundo mimetizado, princípio de realidade, Thânatos impregnado na tessitura social, onipresente, ubíquo, presentificado em cada segundo da existência humana, alicerce da sociedade capitalista. A historicidade engajada da arte é uma transcendência cuja possibilidade e manifestação somente se dá na radical imanência do projeto estético.

A concepção aristotélica de mimese remete à *imitatio*, à concretude à qual o artista fica subjugado sob pena de ver sua obra desqualificada por inverossímel. Mas desde sempre as artes registram contos fantásticos nos quais o maravilhoso se apresenta nas narrações e o transcendente tem voz. Vê-se, portanto, que, na prática, o conceito platônico-aristotélico admite modulações, adequa-se aos objetivos intrínsecos da obra. Na verdade, o que conta em uma narrativa é o que podemos chamar de verdade interna da obra, a verossimilhança interna, a “mimese interna”.

O narrador cria o mundo ficcional e são às regras interiores desse universo idealizado que ele se submete. Fica o autor, claro está, condicionado pelos limites da comunicação lingüística do universo cultural de recepção à obra. Marcuse defende que a qualidade estética de um trabalho literário pode ser medida por uma espécie de oxímoro da mimese: a obra deve conjugar o fato de não ser real com a maior aparência de real, será tanto mais mimética quanto mais expor o real simultaneamente a se revelar como uma obra que é ficção e poesia e não se cinge ao real.

A verdade da obra, a sua “mimese interna” de arte se constitui e se referencia, para além da concretude histórica transcendente, às relações construídas pela própria obra: entre os personagens, dos personagens com o contexto ficcional, dos personagens com a sua própria expressão verbal, do narrador como observador ou

expositor do ficcional com o discurso que emite, do narrador (como avatar do autor) com o narratário.⁶⁷

O fio que distingue a História da Ficção é tênue. A História, como evento de patetas e velhacos⁶⁸ que se movem no discurso que reconstrói um passado hipoteticamente acontecido⁶⁹ é, na verdade, uma ficção: por meio dela, o presente constrói ideologicamente o futuro.⁷⁰

Amálgama entre ficção e História, a “mímese interna” – ou “mimese global”, que soma a “mímese interna” à verossimilhança com o referencial – somente se configura se o estético e a historicidade fundirem-se na obra literária, elaborando reconhecimento e incorporação mútuos. É o Outro se fazendo o Mesmo e o Mesmo passando a ser o Outro, em movimento simultâneo e concomitante.

Os contos “Nosso dia” (*TT*) e “Catástrofe” (*AC*) apresentam homens e mulheres iguais e diferentes. Ele era provedor enquanto a mulher era servil, na década de 60; já no terceiro milênio, a mulher assume condição de igualdade no diálogo, e a queixa masculina queda-se no vazio. O homem, antes dominador, perdeu o comando.

⁶⁷ O coelhinho Teleco, em suas múltiplas transformações (Rubião, 1991), é – pelo fantástico e inusitado revelando o insuspeito no real – representação de “verdades” existentes além do ficcional, como é representação da concretude sócio-histórica da Colômbia a Macondo de García Márquez. São, no entanto, ficções nas quais o fantástico e o maravilhoso, como fatos corriqueiros, estão ao lado do cotidiano comum das pessoas. Mesmo obras nascidas na preponderância do Realismo trazem o fantástico dentro de si e não desmoronam como inverossímeis. Tal é o caso das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que revelaram o talento maior de Machado de Assis. Essa é uma das lições de Marcuse: ao extrapolar o real por meio de uma aparente incongruência, o autor escapa do mimetismo rasteiro e constrói uma outra mimese, uma revelação que aprofunda o conhecimento do social, que desvela os veios da História, que mostra o humano naquele momento, na osmose do indivíduo com o mundo que o cerca, na confluência de desejos refletidos nas aspirações do personagem imerso em múltiplas influências e circunstâncias culturais, econômicas e políticas.

⁶⁸ Cf. Bierce (retirado do livro *Mau humor: uma antologia definitiva de frases venenosas*, trad. e org. de Ruy Castro, lançado pela Cia das Letras, de São Paulo): “História, s.f. Um relato, quase todo falso, de eventos, quase todos sem importância, provocados por governantes, quase todos uns velhacos, e soldados, quase todos uns patetas”.

⁶⁹ Retomamos nesta passagem, e somente no que diz respeito à dicotomia, não às ilações que dela fazemos derivar, o contraponto aristotélico quanto à distinção entre Poesia e História, sendo esta definida e apresentada como “o que aconteceu” e aquela como “o que poderia ter acontecido” (Aristóteles, 1964, capítulo IX, p. 278-280).

⁷⁰ Cf. Valéry (1999, p. 162): “O passado é somente o ‘lugar’ das formas sem forças; cabe a nós fornecer-lhe vida e necessidade, supondo nele nossas paixões e nossos valores”.

O mundo masculino parece sucumbir. O discurso ficcional de Vilela permite ao leitor resgatar a História e as vozes silenciadas, e tal efeito, sempre presente, é amplificado nos contos de narrador-ausente.

O narrador literário é o criador de papel de um universo inventado, paralelo, no qual ele, o narrador, é o demiurgo que cria e manipula todo o *cosmos* que é discursivamente representado. No caso das vozes do discurso citado, ou discurso direto, a gramática ficcional aponta as intenções dessa manipulação, deixando patente o simbólico que emerge da representação.

Do narrador homodiegético, ou narrador representado, cujo discurso prescinde da prova da verdade, mas cujas afirmações deixam a marca da dúvida pela incerteza de que fala a verdade, ao narrador heterodiegético, seja o que utiliza o discurso indireto livre, com o fim de elaborar cumplicidade com o personagem, seja o que assume o papel de reger o texto, organizando-o como um editor que se confessa interveniente, o narrador é sempre uma instância narrativa imersa no mundo ficcional, deste mundo sendo o criador e dele sendo dependente, mesmo se configurado como narrador extradiegético.

Ao analisar o narrador de Luiz Vilela em dois momentos históricos distintos e distantes entre si, nosso propósito é verificar a possibilidade teórica de rastrear – na ficção – o processo histórico entre momentos cronológicos distantes. Considerando que a relação entre História e literatura, ou, em outras palavras, considerando que o debate entre a imanência e a transcendência artística, quanto à postura de intervenção na realidade, tem origem longínqua e é reiterado ao longo dos séculos, valemo-nos da disputa entre engajamento e autonomia artística e das proposições de Marcuse para, com o conceito de “mímese interna”, distinguir marcas temáticas, estilísticas, discursivas e ideológicas que, na narrativa ficcional, constituem a inserção da História na dimensão estética. É importante lembrar aqui a lição de Antonio Candido. Segundo Candido (1987, p. 163-164), “[a] ligação entre a literatura e a sociedade é percebida

de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.”

Em “Confissão”, o discurso se faz sem nenhum dêitico que não seja os do discurso citado, o que significa que do narrador o tecido textual não apresenta um único elemento explícito. Em “Catástrofe”, o discurso direto é absoluto, como estratégia narrativa, também não existindo marca alguma do enunciador narrativo. Estamos face-a-face com um narrador que não se explicita, que se ausenta, mas em narrativas por meio das quais se manifestam homens, mulheres, crianças, padres, ideologias, cicatrizes e idiossincrasias de cada um, mas típicas dos respectivos segmentos sociais, manifestando as idéias de seus grupos, por meio inclusive de *frames* e idioletos muito particulares.

Daí percebermos que, em Luiz Vilela, a face do narrador-ausente parece indiciar a emersão das vozes silenciadas em um concerto de certa polifonia secularmente sufocada, poliedro lemniscático de cujas faces ecoam os gritos de liberdade de gargantas milenarmente contristadas, garroteadas, estranguladas pelas mãos, pelo barão, pelas instituições – pelos imensos, poderosos tentáculos das elites de nossa sociedade. A ontologia da estrutura dialógica da ficção de Luiz Vilela, construída de forma que a Ficção e a História tornam-se irmãs fraticidas, nos lembra permanentemente a nossa ridícula posição de sermos, no jogo social, ao mesmo tempo máscaras de títeres mesquinhos e simulacros de marionetes anônimos, estúpidos. A mimese do narrador-ausente constrói uma realidade que, ao evidenciar as vozes sociais em sua alteridade, ressalta a História e, na ficção, o processo histórico.

5.4 UMA ESTRATÉGIA: NO DIÁLOGO, A VOZ DO AUTOR

Um jovem relata a sua partida, na madrugada de 21 de abril de 1963, de uma visita à nova capital do país, Brasília. O conto se abre com o protagonista saindo do hotel em um táxi e vendo que “o dia ainda está escuro” e termina com o céu “devagarzinho, clareando” no alvorecer no planalto central. Entre os dois momentos, o diálogo – que parece banal, apenas para passar o tempo – do rapaz com o atendente de uma pequena lanchonete na rodoviária deserta.

Esse conto, intitulado “Você verá”, foi publicado no site *NoMínimo* no dia 21 de abril de 2005. Nele, comparecem as características que compõem o estilo do ficcionista: o diálogo rápido, a descrição em poucas palavras, mas sem secura, a pureza límpida de uma narração em que nenhum detalhe é aleatório – nada em uma narrativa de Luiz Vilela é gratuito.

O relato recupera um fato de há quarenta anos, mas o discurso se dá como se a enunciação fosse no presente; o primeiro parágrafo do conto é: “Pego um táxi no hotel. São quatro e quinze; o dia ainda está escuro. Nas ruas, iluminadas, não há quase nenhum movimento: nem de gente nem de carros. A cidade dorme.”

O olhar panorâmico, pois, emoldura o conto, indicia que nele temos um efeito único, enquanto certo tom de esperança que se desvanece constitui a impressão de totalidade que o conto destila. Temos um acontecimento cotidiano, corriqueiro,

mas momento especial na vida do jovem que narra o final dessa viagem em que conheceu a jovem capital do país. A atmosfera do diálogo é rarefeita e, mais do que as palavras enunciadas, os silêncios e os não ditos constroem os efeitos de sentido.

Em “Você verá” temos uma primeira história, evidente, do narrador que termina sua visita a Brasília e troca algumas palavras com o atendente no bar; temos uma segunda história, a do desencanto do sexagenário com o Brasil que ele vê e a esperança que ele tem no futuro do país. A fusão das duas histórias forja, quase como uma epifania que se produz no narratário, uma terceira história: a crônica da desesperança que decorre de se ver o Brasil deitado eternamente em berço esplêndido.⁷¹

As linhas subterrâneas da narrativa são construídas por meio da condensação que o conto atinge, em linguagem cotidiana, de fato que parece autobiográfico e que oculta, subentendida, a história dos que acreditavam no Brasil grande no início dos anos sessenta, o que indicia, em moto perpétuo, um eterno retorno de crença e desesperança. Esse efeito é construído com uma única inflexão verbal – o conto transcorre todo no presente: “pego”, “faz”, “pergunta”, “digo”, etc., e, no último período, um verbo no durativo, “pensando”, repete-se duas vezes na mesma frase, “enquanto lá fora o céu ia, devagarzinho, clareando”.

E então se descortina, para o leitor, que a história ocorreu quarenta anos antes da enunciação da narrativa, e que as esperanças que o senhor manifestara para o jovem, o jovem agora na idade do seu antigo interlocutor, deveria ter – mas o enunciator não tem, pois o céu “ia” clarear, e o passado, assim enunciado com relação àquela manhã de uma segunda-feira “de abril de mil novecentos e sessenta e três”, o que somente agora é informado pelo narrador autodiegético, não deixa dúvidas: o céu do Brasil não clareou, as esperanças morreram ainda em crisálida.

⁷¹ Essa concepção do conto ser uma narrativa de duas histórias foi desenvolvida por Píglia (1994, p. 37-41) a partir das concepções de conto literário de Edgar Allan Poe (1985, p. 101-112) e do conceito de *iceberg*, elaborado por Ernest Hemingway (1990, p. 44, p. 81 e p. 148).

A enganosa simplicidade do conto, que a desatenção pode levar o leitor a se acreditar diante de uma mera crônica memorialística, abre o véu da história e do homem imerso no fluxo dos acontecimentos do país por meio de personagens anônimos e de fatos miúdos do cotidiano. As vozes que se cruzam no conto são representações de vozes sociais ao mesmo tempo individuais e arquetípicas. Senão, vejamos.

O senhor de idade, aos sessenta anos, migrante para a capital do país, encerra ali, como atendente de bar, sua trajetória: sente que sua vida não foi em vão, pois lega a esperança no futuro aos jovens de seu país. O jovem, aos vinte anos, em uma viagem especulativa, foi conhecer Brasília: sente-se “[t]ranqüilo, com tudo certo”, como a referendar que no jovem pode-se sim depositar esperança, pois ela se reverterá em realidade. O homem da lanchonete é aquele que conquistou alguma ascensão, deixa um patrimônio (a esperança), representa o passado. O jovem é a força potencial, aspira realizar-se, simboliza o futuro. Os arquétipos estão configurados.

Então o conto faz um movimento suave: o diálogo entre os dois encerrou; o jovem adquiriu sua passagem de ônibus, dispõe de tempo até a partida; fuma tranqüilo seu cigarro vendo a manhã clarear sobre a cidade que dormia – “[a] cidade dorme”, o jovem anotara no início da narrativa; já agora, “o céu ia, devagarzinho, clareando naquela segunda-feira de abril de mil novecentos e sessenta e três.”

Assim, o movimento suave cai brusco sobre o leitor, que descobre, no mesmo compasso frásico, que a narrativa ora enunciada se refere a um fato de quarenta anos atrás, e que todo o tempo presentificado e atualizado pelo enunciador até então se torna um passado remoto; o verbo no pretérito, “ia”, indicia o aspecto incipiente de um processo que se inicia, desvela não somente a distância temporal, mas também encerra nele as esperanças não realizadas pelo país, o que é revelado – com uma inflexão do verbo – pelo narrador.

A oposição fundamental sobre a qual se erguem as estruturas semionarrativas e discursivas de “Você verá” estabelece um *continuum* do passado para o futuro,

tendo nas vertentes de contradição (não-passado e não-futuro) um tripé que se realiza pelo presente: o eu/aqui/agora da enunciação, como presente da enunciação, do enunciado e do narratário. Ao construir o jogo, embaralhando os vértices da contradição e para ele atraindo, patemizado, o leitor, o conto introduz na sua imanência escritural as aspirações do narratário, que se torna cúmplice das esperanças não realizadas, sofre com elas, irrita-se com o destino desperdiçado, com as gerações que o país descarta, por não adquirir competência para obter uma sanção eufórica, restando sempre a desilusão ao final de cada balanço histórico.

Para erigir essa identidade do narratário com os atores encenados, além da presentificação enunciativa, Luiz Vilela se valeu das vozes ao mesmo tempo individuais e sociais do conto e pela manipulação da função do narrador que, muitas vezes, não se figurativiza, como se se negasse a si mesmo, excluindo-se de suas funções. O texto que parece, assim, se narrar por si só, revela, semioticamente, a presença do próprio autor, instância antes invisível que, mesmo sem nenhuma intervenção aparente no discurso, “fala” diretamente ao narratário.

Em “Você verá”, o quadrado semiótico pode ser simplificado no esquema:

Passado → Presente → Futuro.

Esse *continuum*, localizado na estrutura básica, aglutina outras oposições contraditivas, tais como Esperança → Potência → Desilusão e Jovem → não-Jovem/não-Velho → Velho. No discurso, os termos da contradição (não-Jovem e não-Velho), no eixo da subcontrariedade, não podem ser unidos, por empíricos, como o termo “Presente”, que une em si a subcontrariedade não-Passado/não-Futuro.

Desse modo, temos aqui uma fratura, um *imperfeição*, aquela “dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras”, como a qualificou Greimas (2002, p. 88), e que indicia uma “fusão do sujeito com o que está fora dele” (Greimas, 2002, p. 87), criadora do efeito estético, por meio do estabelecimento da “linguagem poética” (Greimas, 2002, p. 86).

Na estrutura discursiva, a desestabilização textual ocorre, como vimos, quando o narrador, em uma única ocasião, abandona a presentificação do relato e utiliza o verbo no pretérito, “ia”, um pretérito imperfeito, que carrega um efeito de permanência, de algo que começou no passado, mas que se prolonga no presente, que não se extingue. Para o narrador, trata-se de uma construção verbal cuja duração é a do tempo do relato, aquela meia-hora até a saída do ônibus, aqueles instantes em que o sol vence as brumas da alvorada para o dia se impor sobre a noite. Para o narratário, a mudança verbal causa estranheza momentânea. Para o leitor, a estranheza se transforma em perplexidade, na busca de razões para esse movimento discursivo.

Ao se indagar de quais as motivações da mudança verbal, o leitor empreende uma retroleitura que ilumina o percurso textual como um discurso histórico sobre o país ali representado. E percebe que o autor, nessa única palavra de duas vogais, lhe deu uma piscadela, inseriu o seu recado, mostrou-se como um agente de leitura do mundo referencial que o conto representa.⁷² O autor assumiu o lugar do narrador, produziu uma leitura do mundo, assinou a sua obra, e a entregou para o leitor, diante da polifonia que inclui as vozes sociais e históricas, presentes no conto, ao lado da voz do autor (também social e histórica) construída como discurso; assim, a voz que aqui surge desempenha uma função-autor de ser instância de relação com a realidade, tendo de um lado o histórico e de outro o simbólico, congregando-os em si como ideologia e desempenhando papel intermédio entre o escritor e o autor implícito, sendo este o responsável pela manipulação do mundo ficcional. Nomeamos a essa instância extradiegética, que traduz e julga o referente para o autor implícito, de autor-explicito.

A coalescência que anotamos entre representação ficcional e discurso que aspira ser representação da realidade, na afirmação de que o “enunciador verdadeiro [...] não é outro senão o próprio autor” (Bertrand, 2002, p. 148), pode ser essa instân-

⁷² Eco (2003, p. 206, 211 e 212) fala em piscadela culta, de olhos e de texto, em sentido do qual nos aproximamos, mas que neste trabalho tem nuances extras, conforme exposto neste capítulo.

cia – o autor-explicito – que delineamos: um sujeito histórico, imerso na sua realidade social, que toma partido através das opções discursivas e narrativas de sua obra.

Verifiquemos se esse procedimento também pode ser notado, e de que modo se efetiva, em narrativa do primeiro momento da contística de Vilela. Vejamos “Para vocês mais um capítulo” (*LP*, p. 59-64). O conto mostra o diálogo, ao jantar, de um casal de classe média. O homem tem função de um “guia satírico”, revelando ao leitor, ao se dirigir à mulher, o risível do assunto. O narrador, heterodiegético, é onisciente, mas, além de parcas indicações da movimentação de talheres, revela apenas a admiração da mulher pela inteligência do marido, e aponta que ele às vezes se distrai ao pensar em “coisas importantes que tinha de resolver” (*LP*, p. 63).

No nível discursivo, a semântica apresenta o revestimento figurativo dos detalhes referenciais espalhados no diálogo: pratos de comida, talheres, lata de azeite; em outro nível, quanto à figurativização interna ao diálogo, temos o espaço padrão das telenovelas: mansões (“piscina, jardins, criados... E tem um cachorro de raça” – *LP*, p. 62), uma fábrica, o núcleo de classe média. A isotopia temática se refere à discussão sobre fatos do capítulo do dia: a mesmice dos produtos da indústria cultural.

Na sintaxe narrativa, o ator homem parte de um estado de calma, mostrando interesse meio *blasé* pela narrativa da mulher do capítulo da novela, uma vez que a repetição da mesma história recontada milhares de vezes pela teledramaturgia popular o enfastia; sua irritação cresce por não perceber no veículo nada que lembre a realidade, a vida tal como ela transcorre fora do telenovelismo açucarado, e ele faz um longo desabafo. Após o desabafo, solicita à mulher que termine de contar o capítulo.

O conto desenvolve um *continuum* da *timia* para a *foria* que contrasta os dois actantes: um será revestido de *timia*, na tensividade de base seu aspecto emocional tem um fundo cognitivo, enquanto o outro permanece no nível da *foria*, sempre se revela pelo fundo passional. Do contraste dos dois nasce, ontologicamente, a sátira que configura o conto, cujo teor patemiza o narratário.

A significação constituída se desenvolve da oposição tensiva, pois das frin-chas entre a emoção irritada pela desinteligência dos produtos da indústria cultural, descrita pelo conhecimento, e a emoção edulcorada, pura *foria*, de um ator envolvido pelas manobras dos artifícios melodramáticos, emerge uma sátira em vários níveis: aos veículos de comunicação de massas, à sociedade que produz algo tão medíocre, aos telespectadores que não se revoltam, e até a si mesmo, que deveria por fogo no planeta para extingui-lo – e a fala é cortada em reticências, que parecem indiciar a vontade de destruir a própria existência humana.

Por si só, a sátira significa um olhar autoral e um julgamento do mundo, por um passado idealizado ou por uma utopia a ser constituída. A sátira, nesse caso, se dá pela criação de um guia, e um guia satírico naturalmente se faz porta-voz do autor, dele se constitui como que uma espécie de *alter-ego*. Ocorre que a sátira se dirige normalmente a um indivíduo, que é ridicularizado, ou a uma instituição, cujas contra-dições e malefícios são expostos com crueza.

No caso de “Para vocês mais um capítulo”, o olhar satírico, ao tratar da teledramaturgia, mira a indústria cultural, mas termina por denunciar a ignorância de pessoas crédulas. Essa a oposição fundamental na base do quadrado semiótico: Ignorância *versus* Conhecimento. Dela decorre um julgamento implacável da humanidade e do que ela construiu; o satirista a tudo quer explodir, botar fogo – “e, por que não aproveitar, é, por que não aproveitar e por fogo no planeta inteiro? depois...”

O “depois...” encerra o desabafo com “um gesto de inutilidade” (LP, p. 64), uma percepção de que nada será capaz de modificar tal situação patética. Com essa constatação, e diante do ar assustado da mulher que até parou de comer, pede a ela que continue a lhe contar o capítulo. Ele insiste, diante da incredulidade dela: “– E aí.”, ao que ela responde, na fala que encerra a narrativa: “– Bom, aí, né...”

A expressão paratática, ossificada e cotidiana, estereotípia comum na linguagem falada, indica que a mulher está alheia aos problemas apontados pelo marido,

e, ao fechar a narrativa, como que nos apresenta aquela piscadela do autor a nos dizer que da ignorância de muitos nasce a manipulação social empreendida por uns poucos.

O conto tem marcas temáticas e discursivas de outras narrativas do *corpus*:

- ✚ O reiterado “aí”, em “Dez anos” (NB) – conto de narrador-ausente – teve função de agilizar o adentramento no conto para o narratário; em “Para vocês mais um capítulo”, entrecortado entre vírgulas, fechando o diálogo discursivizado, mas anunciando que ele prossegue para além do exposto, faz o papel de chamar a atenção para o juízo do autor sobre a situação que se acabou de narrar;
- ✚ O personagem que quer botar fogo no mundo, o que verbaliza com veemência mas, inerte, volta ao comportamento normal, tem em Aristotelina, de “Noite feliz” (AC), o seu par ideal: ao colocar fogo na casa com seus familiares, alguns amigos, e a si mesma, Lina, por metonímia, está destruindo o mundo construído pela razão humana e que, na verdade, muito pouco tem de racional.

O autor que se manifesta, no entanto, não elide o narrador: faz do narrador cúmplice da denúncia que empreende, para a qual concede voz aos personagens como estratégia mais produtiva, pois autor, narrador e personagens acabam por ter o mesmo estatuto, cabendo ao leitor, diante da polifonia, acrescentar a sua própria voz ao concerto dialógico, ou escolher das verdades enunciadas a que entende como correta – se é que a verdade exista, o texto parece sussurrar (o autor se explicita) nas entrelinhas.

Em contos de narrador-ausente, sem dêitico discursivo que evidencie o enunciador, também temos a piscadela do autor-explicito que patemiza o leitor. Em “Confissão”, a “ironia intertextual” (Eco, 2003, p. 199-218) dos níveis de leitura é metalingüística: as duas histórias do conto se autoreferenciam em epifania disfórica desvelando cupidez, ingenuidade e futricagem como inerentes à alma humana. Em

“Catástrofe”, a intertextualidade culta (Eco, 2003, p. 206) surge com retomadas de Malthus, Swift e a Bíblia, ao passo em que a ironia e auto-ironia do guia satírico, e outros elementos do riso literário, como a equiparação da mulher parideira a galinhas, reiterada (AC, p. 88, 91) e contaminando o sema mãe, evidenciam piscadelas autorais.

Esse autor-explicito, nos termos em que o definimos com relação à obra de Luiz Vilela, fusiona a ficção à História; é autonomista, porém engajado; não assume a expressão de dono do saber, não tolhe a manifestação plena de seus personagens; convoca o narratário a se definir diante da pluralidade, à qual o leitor pode ainda acrescentar a sua posição para confronto.

Como função delegada do enunciatário, o narrador veio sendo dotado, na teoria e na prática, ao longo da história da literatura, de características que o fizeram manipulador do entrecho ficcional, controlador do exposto pelo discurso e proponente do sentido e da verdade da obra. Inquietações estéticas e ideológicas fizeram com que, a partir de determinado momento do século XX, tal enunciatário buscasse se diluir ou mascarar. Para Friedman (2002, p. 178-179), no modo dramático e no narrador do modo câmera (cf. Friedman, 2002, p. 179), “[t]endo eliminado o autor e o narrador” (Friedman, 2002, p. 178), o discurso literário chega aos limites finais “em matéria de exclusão autoral” (Friedman, 2002, p. 179)

Quanto a esse aspecto, a ficção de Vilela – inclusive nos contos em que o discurso se dá com a estratégia que nomeamos de narrador-ausente – produz uma tensão no *continuum* básico do quadrado semiótico. Fruto dessa fratura, dessa *imperfeição* que caracteriza o efeito literário – a sua vocalização para o mundo, conforme nos ensinou Greimas (2002) –, descobrimos a marca do autor como instância histórica. O autor, teoricamente renascido, não está acima das demais instâncias da fatura literária – o que se nota é esta particularidade: ele se realiza como uma piscadela ao leitor, uma cumplicidade de dois amigos andando de braços dados pelo mundo, irmanados pelo debate fraterno proposto pelo universo ficcional de Luiz Vilela.

VI
O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO NOS DOIS
MOMENTOS DA CONTÍSTICA DE LUIZ VILELA

Este trabalho segue um procedimento comparativo de dois momentos da contística de Luiz Vilela, o primeiro referente aos contos publicados nos anos sessenta e setenta do século XX, o segundo de contos posteriores a 2002, publicados na coletânea *A cabeça* e em periódicos. Como “procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (Carvalho, 1998, p. 6), a atitude comparativa passou por desenvolvimento teórico para ser aplicada aos estudos literários. Apresentamos os conceitos de auto-intertextualidade e de palimpsesto, para não permitir que nossos critérios de comparação se tornassem fluidos, múltiplos e amorfos.

Descobrimos que uma voz de autor se manifesta no *continuum* tensivo das narrativas de Luiz Vilela, e que isso implica em buscar a formulação da ideologia do artista presentificada na obra; apresentamos, a partir das concepções de Marcuse sobre a arte, a divisão dos autores entre engajados e autonomistas; nesse ponto, as considerações de Nitrini (2000) de que Antonio Candido, na obra *Formação da literatura brasileira*, propôs um comparativismo dialético, nos indicou o caminho para, do paralelo entre os dois momentos da contística de Vilela, superar classificações estanques que, desse modo, não ficavam fiéis às proposições da obra, conforme a leitura que empreendíamos.

Assim sendo, no mesmo passo em que certo procedimento de leitura se mostrou insuficiente na abordagem do nosso *corpus*, complementamos a interpretação utilizando outro referencial: dessa forma, nossa expectativa é de que, do todo inexaurível que é a arte, decupamos ao menos algumas faces do contista Luiz Vilela. Da obra do ficcionista, abordamos o riso literário, os procedimentos enunciativos, os mecanismos discursivos, as estratégias narrativas e a emersão do autor – como fratura ideológica – no centro da trama ficcional.

Percorremos o caminho das análises, considerando a leitura efetivada pela recepção crítica à obra do ficcionista, e mostramos o significado constituído pela contística de Luiz Vilela, inclusive com a configuração da hipótese de que eles mostram certa manifestação do autor, até mesmo em narrativas que classificamos de narrador-ausente. Utilizamos o conceito de “narrador-ausente” para a narrativa em cuja tessitura é utilizada a estratégia de não haver enunciador-figurativizado, sequer de modo implícito. Nesse passo, o objetivo que guiou a nossa investigação foi o de desvendar de que modo, nos contos de Luiz Vilela, até mesmo naqueles em que o ficcionista constrói o efeito de sentido de não figurar enunciador, implanta-se uma voz autoral. Para discutir a questão do autor e para conformar o conceito de autor aplicável à instância que localizamos no imo do quadrado semiótico dos contos de Vilela, nos valem em especial das proposições de Roger Chartier (1999) e de Antoine Compagnon (2003), tendo antes considerado os estudos de Greimas (1993).

A questão de fundo que guiou a análise era: ao voltar ao conto, em 2002, com *A cabeça*, temos em Luiz Vilela um ficcionista que é o mesmo das obras dos anos sessenta e setenta ou se trata de um escritor que se renovou? Nos aspectos formais, o que mudou? E os temas: continuam os mesmos?, sofreram que tipo de inflexão? O que permaneceu invariante e o que mudou na contística de Luiz Vilela?

Na semiose do riso literário, para comparar os dois momentos, nos valem, também, para homologar e ampliar a compreensão do fenômeno na ficção de Vilela,

de menções aos seus romances e novelas. Estabelecemos uma conceituação do riso a partir do pressuposto de que tanto o quadrado semiótico, a partir do qual se desvelam os mecanismos enunciativos e semionarrativos, quanto o riso literário constituem uma ontologia do criador e estão no cerne da motivação para o ato de enunciar, sendo definidores da postura explicitada no enunciado.

Conto paradigmático de todas as considerações que fizemos da contística de Luiz Vilela é o conto-título de sua última coletânea, *A cabeça*. Trata-se de um conto que reúne em si o enfraquecimento do narrador quase até à ausência, com predominância do diálogo e o debate, incisivo e em curtas trocas de palavras, dos principais temas de Vilela: a religião, o conflito amoroso, a incomunicabilidade entre os homens, a infância e a velhice, a morte, a violência humana.

As estratégias semionarrativas também se multiplicam nesse conto de poucas páginas (*AC*, p. 123-132): é o riso literário percorrendo gradações que vão do cômico ao satírico; é a sintaxe de transformação dos atores se dando em ritmo veloz, em poucas pinceladas, para logo em seguida se passar para outra cena; são as notações descritivas, rápidas e sintéticas, como que emoldurando a seqüência de cenas ligadas pelo motivo comum da cabeça cortada que apareceu no meio da rua; é a série de isotopias temáticas decorrendo de valores modais sendo realizados em rápida sucessão; é o leitor, atônito, patemizado pelo absurdo da cena, que é vista de modo plácido e jocoso pelos circunstantes. Um personagem (o autor estaria nele explicitado?) como que desiste desse mundo sem alma: “a prosa está boa, mas...” (*AC*, p. 132) – o conto fecha-se, o enunciador parte, e o leitor, desconsolado com o mundo, fecha o livro.

Deixamos para as Considerações Finais uma leitura global das faces do conto em Luiz Vilela. Nos itens desta Secção, voltamos às análises e repassemos cada tópico do quadro do Percurso Gerativo de Sentido estabelecido nos Pressupostos Teóricos, para apresentar um paralelo sintético, isolado quadro a quadro, dos dois momentos da contística de Luiz Vilela.

O RISO LITERÁRIO NOS DOIS MOMENTOS DA CONTÍSTICA DE LUIZ VILELA

Colocado no frontispício das análises, a Secção sobre o riso literário na obra de Vilela também nos serviu para uma apresentação geral e panorâmica do ficcionista. Analisamos os contos de Vilela sob a ótica do quadro da semiose do riso (Capítulo 3.1). Vimos que, tendo por unidades constitutivas o Cômico, o Humor, a Ironia e a Sátira, o riso literário patemiza o leitor por meio do jogo de aceitação-exclusão do sujeito figurativizado na narração. Sendo – ao lado de mais uns poucos sentimentos básicos que movem a pena dos autores – ontologia do fazer literário, o riso é *fiat* que se manifesta em estratégias de ação semionarrativas que cristalizam a subversão de valores sempre presente no riso.

Assim, o Cômico é figurado pela Palhaçada, por tudo aquilo que, no inesperado da ação mecânica, provoca um ridículo que aproxima o leitor do sujeito decaído. O Humor cristaliza-se na Gozação, nas palavras que, sem serem ferinas e desclassificantes do outro, emitem um juízo depreciativo. Já o Chiste é a figura cristalizadora da Ironia: surge de um pensamento criativo, inesperado, que opera por meio de antíteses e paradoxos, pois diz uma coisa que significa o seu oposto, o sentido oculto sendo ferino e desclassificante da alteridade. Por fim, a Sátira surge por meio da Piada, a gozação escrachada, explícita, totalmente demolidora. Essas estratégias que cristalizam as unidades do riso literário podem se valer de toda e qualquer figura de linguagem, de pensamento, da retórica ou narrativa para alcançar o efeito de riso literário que está na ontologia da intenção autoral que levou à escritura do texto.

Da multiplicidade dos exemplos então mencionados, focalizemos agora os contos sob a ótica do quadro classificador proposto a partir das unidades constitutivas

do riso. Do primeiro momento, consideremos o conto “Tarde da noite” (*TN*, p. 179-197), e do segundo momento, o “Rua da amargura” (*AC*, p. 109-122).

Em “Tarde da noite” temos o cômico, o riso descompromissado que patetiza o narratário nascendo da palhaçada, da expectativa rompida por quiproquós inesperados na seqüência dos fatos, e que indiciam uma tragédia preste a acontecer, desanuviada pela distância existente entre os protagonistas e pela sanção final, moralista, enunciada pela antagonista. Os protagonistas se aceitam, e o riso surge da identificação entre eles, da procura de auxílio de um (o actante revestido pela voz feminina) e da esperança de que esteja ajudando, da parte do outro (o actante figurativizado como homem, que nutre uma leve expectativa sensual quanto à voz com que contracenava ao telefone).

Já na figura de antagonista, o actante é construído com as feições da esposa, tratada com ironia e mesmo sátira pelo homem: assim, os chistes e as piadas revelam o grotesco dela, o que é discursivizado por meio de troças, zombarias e escárnio. Entre os protagonistas, o homem casado e a mulher que pede socorro ao telefone, instaura-se empatia, e a ação deles é manipular sentimentalmente um ao outro, com objetivos diversos: ele a quer salvar, tem a expectativa distante de um romance – ele, na verdade, instala virtualmente, ao telefone, esse romance, contrapondo-o à vida conjugal que leva; ela, que pensa em se suicidar, quer um apoio.

A oposição fundamental que tensiona a narrativa, posta no eixo da contrariedade, traz inscrito o quadrado básico *morte* $\leftrightarrow$ *vida*, e as expectativas dos protagonistas recebem por sanção a voz antagonista: “Nosso mundo está perdido.” (*TN*, p. 197). A significação constituída, na comicidade instalada, reverbera a presença inarredável da tragédia – ontologia fronteira e em espelhamento à do riso – no cotidiano das pessoas comuns, em sua vida corriqueira.

Também relato do cotidiano comum e corriqueiro, o conto “Rua da amargura” (*AC*, p. 109-122) tem o riso literário em outra chave, a da sátira social, na qual o

riso se dá por exclusão, pela não aceitação por parte do narratário das ações dos protagonistas, que se defrontam com uma realidade econômica de miserabilidade, o que se traduz em suas ações, e com uma proposta de solução que é confrontada pelo antagonista, figurativizada pela irmã, modalizada e aspectualizada como altruísta.

Na estrutura semionarrativa da sintaxe actancial, os dois actantes figurativizados como irmãos em dificuldade econômica, empreendem ações para convencer a irmã a retirarem os dentes de ouro do pai moribundo para vendê-los e, com o dinheiro arrecadado, pagarem suas dívidas. Mas a manipulação não convence: o pedido é negado, a performance não se realiza e a sanção é negativa. O objeto-valor monetário não passa de virtualidade, um querer-ter que não se realiza. Os enunciados de estado, circulando por transformações potenciais que não se atualizam em novo estado, faz com que a sintaxe narrativa represente retorno à situação inicial, que traduz a sanção negativa homologada por não-ter a posse do objeto-valor.

Na micro-estrutura textual, a piada cáustica que encerra o conto, com um dos irmãos mandando a esposa fazer uma sopa com o nenê faminto, é a síntese da sátira: a solução malthusiana antinatalidade e o evocar a proposta de Swift (2005; primeira edição em 1729) de eliminar as crianças reverbera, nas páginas de Vilela, em libelo contra a sociedade que joga as pessoas para as misérias econômica, moral e espiritual.

Os dois contos mostram bem de que modo o riso literário, em todas as suas unidades constitutivas (inclusive a do Humor e a da Ironia, das quais aqui evidenciamos os extremos paradigmáticos do Cômico e da Sátira), se configura do primeiro para o segundo momento na contística de Luiz Vilela: de um riso mais solto – menos comprometido com questões sociais, mas também criticando acidamente as instituições, em especial a Igreja – para a sátira ferina, que denuncia a estrutura da sociedade e, num oxímoro revelador, a desumanidade humana.

QUANTO AO REVESTIMENTO FIGURATIVO

O revestimento figurativo mostra que a obra de Vilela circula por vários espaços, seja nas grandes cidades, seja em localidades interioranas, seja mesmo em regiões rurais.

Os actantes, evocados com carinho e compaixão, são compostos, na imensa maioria dos casos, por pessoas comuns, simples, tratadas com proximidade, como se fossem parentes do narrador e do narratário.

O espaço social em que transitam é quase sempre o da gente miúda da classe média pauperizada: a dona de casa, o gerente de uma pequena indústria que subiu ao cargo com sacrifícios, o proprietário de uma casa de bom padrão cioso do custo em conservá-la, o jornalista desempregado, e outros assemelhados. Quanto a esse aspecto, o preenchimento actancial, nos dois momentos da contística de Vilela, não sofreu alteração.

Em suma, quanto ao revestimento figurativo, a obra de Luiz Vilela é um *continuum*, seja no espaço enquadrado, seja na conformação dos personagens, seja na realidade social encenada.

A ISOTOPIA TEMÁTICA

A isotopia temática compreende a isotopia mais abstrata que se pode deduzir a partir das isotopias figurativas.

Na análise das fronteiras bíblicas, vimos que entre os dois momentos temos uma semelhança, com uma discussão ética sendo o pano de fundo sobre o qual os personagens encenam o seu drama.

No estudo dos contos que tratam dos relacionamentos conjugais, a isotopia temática também é próxima, pois desemboca na crise de comunicação que afeta os casais, a incomunicabilidade entre os parceiros e a não-correspondência às expectativas o seu mote permanente.

Como se trata de contos estudados em um mesmo bloco devido à similaridade do *topos* temático, essa isotopia é naturalmente coesa e íntegra.

A verificação da isotopia temática em contos próximos pela discursividade, no caso a narração pelo diálogo com a estratégia do narrador-ausente, nos mostra, no conto “Confissão”, o desejo sexual unindo os dois Programas Narrativos que o conto desenvolve, o mesmo acontecendo no conto “Dez anos”. Aproximamos a esses dois contos do primeiro momento da contística de Vilela o conto “Freiras em férias”, do segundo momento. Neste, também, o desejo, o apelo à carne em contraposição ao espírito, é a abstração comum que une as aspirações das três protagonistas.

Portanto, quanto a esse aspecto, tendo por referência o *corpus* selecionado, a ficção de Vilela se apresenta constante.

AS SINTAXES SEMIONARRATIVAS

No espaço das estruturas semionarrativas, verificamos as sintaxes narrativa, actancial e modal, e eventualmente os enunciados elementares da narratividade, caracterizados pelos enunciados de estado, formalizadores do conto de atmosfera, e pelos enunciados de fazer, que indiciam a presença de um conto de enredo.

Os atores do nível discursivo, na estrutura semionarrativa, estão desvestidos da caracterização de gênero e social, apresentando-se como virtualidades que, manipulados, agem e, pela competência da ação, ou por potencial inadequado para agir, recebem uma sanção, ou eufórica ou disfórica, eventualmente neutra.

Na sintaxe narrativa, percebe-se que os contos de Vilela parecem ser um instante de pausa entre o passado condicionador do presente narrado, e um futuro no qual o deslinde se dará, mas cujo desfecho não faz parte do conto. Assim, o diálogo da trama é recuperação, reflexão e proposição. O Estado Inicial está dado, o Estado Final está pronto para se dar – o conto funciona como um momento neutro, sem transformação. São muitos os contos assim estruturados, tendendo a compor uma atmosfera. Trata-se de um estado de espera entre duas tensões, enquanto o sujeito aguarda a obtenção do seu objeto-valor.

Mesmo os contos claramente de enredo, como “Cadela”, parecem retornar ao ponto de partida: a ação violenta, após exercida, mantém os atores exatamente no mesmo lugar em que estavam: um diante do outro, todas as feridas anteriores latejando, e sobre as dores não curadas se acrescentam as novas e incruentas feridas do relacionamento.

Nesse sentido, todos os contos de Vilela terminam disfóricos, seja do ponto de vista dos atores, seja do ponto de vista da patemização do destinatário.

DA *TIMIA* E DA *FORIA*

A *timia* e a *foria* perfazem o *continuum* da tensividade das paixões no coração do quadrado semiótico básico na estrutura fundamental do Percurso Gerativo de Sentido. A *timia* se refere ao emocional-cognitivo, e a *foria* se refere ao emocional-passional.

O jogo entre paixões contrárias é um dos móveis da narratividade, pois indica mudanças de estado, transformações, embates, virtualidades que são atualizadas, potencializadas e realizadas – ou encontram antagonismo, reagem, desmontam-se ou erguem-se, vitoriosas, sobre o oponente.

Examinamos a tensividade patêmica sempre sob o ângulo dos actantes, mas já os atorizando, revestindo-os da figuração de personagens, para evidenciar a ligação entre a emoção básica e sua ação decorrente.

A variação de enfoques é a regra quando se observa esse aspecto nos contos de Vilela. Existem atores que agem pela *timia*, existem os que agem pela *foria*; existem os que argumentam com a *timia*, há os que o fazem pela *foria* – tanto no primeiro quanto no segundo momento.

Podemos dizer que o universo passional da ficção de Luiz Vilela não é monovalente, antes pelo contrário: da *timia* à *foria*, e vice-versa, muitas são as gradações patêmicas – seja para argumentar, seja como móvel da ação – que estão presentes nos seus personagens.

OPOSIÇÃO FUNDAMENTAL

O par opositivo do quadrado semiótico básico da narrativa, instaurador da oposição que constitui a estrutura fundamental sobre a qual se ergue o edifício narrativo, mostra a abstração máxima a partir da qual se estruturam, paradigmaticamente, todas as oposições que se confrontam no interior narrativo, transpassando as sintaxes semióticas e todos os revestimentos figurativos, cada nível homologando e reforçando os demais.

O que se percebe, aqui, é que as narrativas de Luiz Vilela estão sempre embasadas pelos grandes temas permanentes da cultura humana: a ética, o amor, a moral, o desejo, a civilização, o sagrado, o tempo. Aliás, de acordo com as proposições da semiótica greimasiana, não poderia ser de outro modo; mas, evidentemente, a realização da oposição básica exige recursos narrativos e domínio discursivo para se efetivarem: a coerência da proposta não pode ser quebrada pelo texto final – a mimese interna, como vimos, é a realização mais difícil, e se constitui na exigência primeira e maior da fatura literária.

Desse teste o conto de Luiz Vilela sempre se desincumbe com louvor, e o cimento especial que apresenta se configura, no nível discursivo, pela estratégia do diálogo, enquanto, definidora da literariedade, a fratura no quadrado básico da semiótica é construída pela emersão da voz do autor – piscadela de efeito de sentido que estabelece, para além do enunciatário, diálogo direto com o leitor da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrermos os contos de Luiz Vilela que compõem o *corpus* anotamos algumas constantes – o idioleto do ficcionista: a presença expressiva do diálogo; a simplicidade enganosa; a representação do cotidiano de pessoas comuns; a atmosfera rarefeita que se aproxima da crônica literária; o silêncio; a crise de comunicação; o enfraquecimento do narrador, quando não a sua ausência; a narrativa desdobrando significados ocultos, como o *iceberg* proposto por Hemingway; o homem na circunstância do seu momento histórico, quase sempre o do nosso presente; o conto pressupondo um passado, sobre o qual o diálogo reflete, e propondo um futuro, que o conto escamoteia, deixando-o em aberto.

A significação constituída pela contística de Luiz Vilela se dá por uma posição humanista oriunda em uma ética fundada pelo homem no respeito à alterida-

de. Essa ética não decorre do religioso, não se impõe por coerção social: ela se funda na solidariedade entre os homens, na compaixão por todos os seres e na aversão a qualquer forma de exploração ou violência.

O efeito de sentido decorre do discurso engendrado por meio do percurso gerativo da significação da narrativa. Para elaborar uma interpretação, nos valem, durante a análise dos contos do *corpus*, também das mensagens implícitas no enunciado, as marcas textuais indiciadoras de significado, por reiteração, por oposição, por se tornar uma invariante ou, até mesmo, por, ao surgir como uma variação, trazer em si inscrita a diferença propositora de sentido.

Para analisar mensagens implícitas no enunciado, procedemos, nos contos referentes aos conflitos de casal, à contagem do número de entradas dos personagens. Percebemos que os atores que mais vezes se manifestam são os que estão sufocados pela alteridade com que se defrontam; normalmente, tais personagens contam com a adesão do narrador. Desse modo, foi possível deslindar a análise do conto “Cadela”, no qual o ator sufocado é o homem, mas a violência ocorre contra a mulher, que recebe a adesão do narrador.

Nesse conto – paradigmático não só da discussão do *topos* bíblico recorrente na obra de Vilela, mas também das relações de casal e da interação humana –, vemos reconstituída, após o embate selvagem que representa a sociedade de nossos dias, figurativizada em um confronto que se dá no paraíso paradigmático do homem no estado de natureza, a ética cristã original. A partir de interdiscursividade com a Bíblia e a filosofia, o escritor acena com uma utopia que retoma o éden em momento anterior à queda do homem, que decorreu da sedução pela serpente. A utopia passadista revela uma visão amarga e irônica do mundo contemporâneo.

Nos contos de Luiz Vilela, a análise da semântica do significado constituído na utilização do diálogo nos mostra uma polifonia em que se cruzam vozes represen-

tativas de extratos sociais específicos e particularizadas pelos sujeitos em cena; o uso do discurso direto revela uma ideologia antiautoritária no constructo narrativo.

Muitos dos contos dialogados são arquitetados, discursivamente, apenas pelos turnos de fala dos atores que dramatizam sua experiência, não havendo nenhum indício do narrador: o discurso não apresenta didascália alguma, do texto não faz parte nenhuma rubrica cênica, sequer verbos *dicendi*. A essa estratégia narrativa nomeamos de narrador-ausente.

Em contos assim construídos percebemos uma fratura desestabilizadora do par opositivo da estrutura básica, produzindo o que Greimas chamou de *imperfeição*. Assim, o poético indica a ideologia do autor: nessa instabilidade, a presença autoral é instância que, além de manipular a narrativa, como é próprio do autor-implícito, indica a ideologia do autor que se explicita, faz julgamento dos termos em confronto e indicia a sua participação na história do seu tempo, diante da qual se posiciona.

Esse conceito de autor que se torna explícito emerge como fratura do tensivo estrutural da narrativa, num movimento que nos parece ainda sem aprofundamento teórico nos estudos literários. É, no texto ficcional de Vilela, experimentação. E somente se efetiva por trazer inscritas em si as marcas do conhecimento, da coragem e da ousadia – coaduna-se, pois, conforme apresentamos na primeira Secção deste trabalho, com os princípios de literariedade esposados pelo ficcionista e pela crítica que o recebeu.

Em resumo, nosso estudo se valeu de um procedimento comparativo dialético, orientado no sentido de percorrer a contística de Luiz Vilela, tratar da recepção à obra, realizar estudo imanente da semiose enunciativa e analisar as instâncias da enunciação.

Nessa trajetória, trabalhamos com a fortuna crítica, a noção de literariedade, o riso literário, o amor como *timia*, a religião como *foria*, o debate literatura engajada *versus* literatura autônoma, e o diálogo como estratégia que camufla o enunciador e

constitui o narrador-ausente, com o que se revelou como surge, no cerne da ficção de Luiz Vilela, a voz extradiegética a que nomeamos autor-explicito.

Vimos, em contos construídos com predominância do diálogo – qualquer que seja o estatuto do narrador –, o modo pelo qual a obra de Vilela apresenta polifonia discursiva, incluindo, sem supremacia diante dos personagens, a própria voz autorial. O coral, em uníssono, como que convida o leitor a juntar a sua visão de mundo ao concerto ficcional. Essa voz extradiegética que emula a voz do autor real constrói a literariedade e o sentido ideológico da ficção de Luiz Vilela. O diálogo, a polifonia, a ausência de narrador e mesmo a emersão do autor-explicito compõem um conjunto de estratégias narrativas e discursivas que apresentam ideário antiautoritário ao permitir a expressão autônoma e polifônica de vozes milenarmente sufocadas pelas elites.

As margens que guiaram esta pesquisa foram traçadas pela multifacetada produção contística de Vilela, certa função-autor insistindo em emergir, pedindo respostas: o que sou?, de onde venho?, como me identificar? A par dessa inquietação, o universo humano dos contos – configurando o que chamamos a certa altura de arqueologia antropológica da alma humana – produzia muitos pontos a exigir estudo.

Na busca empreendida, até se encontrar o autor-explicito como configurador de polifonia na pequena dimensão de um conto, percorremos diversos temas, estratégias narrativas e mecanismos discursivos. Não se pretendeu esgotar o que se tratou, porque o procedimento em zigue-zague buscava incessantemente tão só o esclarecimento para as questões acima, cujas respostas, escorregadias, ainda teimam em não se deixarem apreender.

De modo simples, e como guia ao procedimento comparativo estabelecido, este trabalho indagava se, ao voltar ao conto, em 2002, com *A cabeça*, Luiz Vilela o fazia com os mesmos princípios formais, estilísticos e temáticos das suas coletâneas dos anos sessenta e setenta do século XX. Sob esse aspecto, e não só porque Vilela ainda é autor em franca produção, o que temos como resultado apresenta-se, senão

contraditório, imerso mais em dúvidas do que em certezas. Portanto, se uma resposta parcial pareceria indicar uma pesquisa incompleta, uma resposta cabal seria necessariamente presunçosa, para não dizer um equívoco.

Claro, o que temos aqui é uma leitura: existem outros Vilelas além do entrevistado nestas páginas. A crítica é suplemento à obra, que, sob crivo da interpretação, torna-se monovalente, vira ideologia. A obra de Vilela, a nosso ver, renega tal cristalização – e nem, evidente está, pretendemos configurar este trabalho com este viés. Sequer pretendemos, ao cruzar nossa interpretação com depoimentos do autor, restringir novas e contraditórias leituras.

Lembremos de Gide (1972, p. xi), que esperava a explicação de suas obras do público, pois a arte sempre diz mais do que o que o seu autor nela pretende colocar, sendo seu valor tanto maior quanto menor for a parte do autor na obra. Assim, aqui nos colocamos: os dados foram lançados, o Rubicão ficou para trás.

Cabe ao leitor definir, com os dados apresentados – que ora indicam mudança, ora continuidade –, se o que mudou, no segundo momento da contística de Vilela em relação ao primeiro, indicia um “outro”, ou se o que há de novo é desdobramento do “mesmo”, assemelha-se ao homem que traz em si o menino que foi.

Essas considerações nos remetem, como um palimpsesto da memória em turbilhão, a certa passagem de *À sombra das raparigas em flor* (Proust, 1988). Ao aproximar a ficção de Luiz Vilela da obra de Marcel Proust não laboramos uma novidade: Fábio Lucas (2000), em outro contexto, com outro propósito e com outro exemplo, já o fez antes.

O que agora nos ocorre está no segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, no momento em que Proust, ou o narrador autodiegético do romance, anota:

a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em

toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. (Proust, 1988, p. 196).

Para nós, é assim que a ficção de Luiz Vilela se dá: como uma espécie de memória do próprio leitor, que recupera, no texto presentificado pela arte do ficcionista, a si mesmo, às suas próprias vivências, o que de si desdenhara, mas se mostra como a sua melhor reserva humana, que lhe traz emoção quando o seu peito parecia secar, tornado pedra pelas duras vicissitudes do dia-a-dia. A vida que lateja na ficção de Luiz Vilela está é em nós mesmos.

Com essa epifania, concluímos nosso trabalho.

Terminada a leitura das muitas faces do humano que os contos de Vilela apresentam, retornamos à vida, essa que transcende a imanência do texto literário, mas que, nos parece, é o cerne e a alma do fogo sagrado feito de coração e tripas que é a obra de Luiz Vilela.

POST SCRIPTUM

Uma tese é avaliada pelo que apresenta como conteúdo e em decorrência da forma em que é vazada: seu valor está no que ela é, no que mostra, no que realiza. Nutrimos expectativa diversa quanto a este trabalho. Vemos nele importância maior pelo que ele não é, por aquilo que indicia, mas que não está sob o seu foco imediato. Para nós, o que aqui se levanta como possibilidade tem tanta importância, se não maior, quanto o que propriamente a pesquisa mostra. Ou seja, o desenvolvimento de leituras que completem o que aqui se tocou, o aprofundamento de possibilidades de estudo acadêmico do que aqui não foi sequer tangenciado, foi tão só mencionado.

Contentar-nos-emos em apontar alguns indícios do que afirmamos.

Ao encerrarmos o item 4.1.6, fizemos uma consideração sobre a forma com que Luiz Vilela encerra os seus contos, em sua maioria, a nosso ver, em conformidade com certa lição que ali descrevemos. Esse parágrafo apresenta uma proposição a partir da qual se pode elaborar toda uma pesquisa, que nos desviaria do objetivo traçado para esta tese. A indicação, no entanto, fica, como a nos pedir um novo trabalho.

Indagar se também são polifônicos os contos não-dialogados de Vilela (e cremos que são) é tarefa a ser feita.

A análise das relações da ficção de Vilela com a filosofia, que mencionamos, mas não exploramos, merece um vasto estudo, trabalho esse que seria da maior relevância. Outro aspecto que não desenvolvemos, mas que pontuou algumas passagens de

nosso texto, foi a evocação, aqui e ali, dos romances e das novelas de Luiz Vilela. É essa uma pesquisa a ser empreendida, um trabalho a ser feito, uma vez que essas narrativas longas, por não pertencerem ao nosso *corpus*, relativo à contística de Vilela, não foram “objeto” de análise.

Aqui, também, a terminologia – “objeto” – nos incomoda.

Claro está, a terminologia tem uma história, e é com a definição clara, exata e a mais asséptica possível dos termos que se estabelece a comunicação humana. Mas os termos, suas acepções dicionarizadas e o seu uso tem uma história, nascem em determinado momento, refletem uma visão do mundo, carregam para dentro do referencial que as incorpora um viés, quando não preconceitos ou intenções, que podem ser incompatíveis com a nova nomenclatura.

As ciências naturais que conformaram o mundo moderno foram moldadas pelo racionalismo e pelo empirismo. Da observação da matéria, da sua dissecação, os cientistas acumularam conhecimento e produziram o saber. A matéria física que observavam sob os seus microscópios era, com pertinência, um “objeto”. Trazer o conceito para as ciências humanas pressupõe repetirem-se os “fenômenos” dadas as mesmas condições contextuais. Ora, se é verdade palmar que no universo humano – irreduzível à frieza asséptica de um laboratório – as condições se modificam pelo simples ecoar do tempo, então em Ciências Humanas – e o termo chega a nos parecer um paradoxo – a análise definitiva e exata passa a ser quimera insustentável.

Desse modo, nomear de “objeto” uma produção artística é um erro, equívoco tanto maior porque indica que se trataria de matéria submetida e manipulada pelo crítico. Na verdade, a obra de arte é o sujeito do processo: é ela que indica os caminhos de sua própria análise, é ela que exige um referencial que possa ser produtivo, é ela que traz em si a vida interpretada, a crítica lhe sendo, tão só, desveladora das intenções submersas, tanto aquelas que o autor consciente lhe deu, quanto muitas outras que, por ser vida, a si mesma configurou, à revelia do seu enunciador real.

Esperamos ter mantido, diante da arte literária que abordamos neste trabalho, a humildade necessária para não ter feito do aparato crítico uma força imperativa re-

torcendo o literário como um “objeto” de laboratório. Para nós, em primeiro lugar está o texto literário; depois, a teoria – que deve servir à análise daquele, não o literário ficar submetido aos ditames prescritos pelo referencial.

Foi com júbilo que encontramos na voz de Algirdas Julien Greimas um alento para a postura que aqui enunciamos, e que nos conduziu durante toda a pesquisa. Greimas, em passagens mencionadas ao longo de nosso trabalho, nos informa que o seu projeto semiótico está em construção, e que por isso não deve se impor sobre o texto que analisa, mas a ele se moldar, para produzir a análise. Em uma nota, reconhece que o “esquema narrativo canônico [...] não tem, com efeito, nada de universal, [...] porque se apresenta como construção ideológica” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 241; ver também o prefácio de Greimas e Courtés, no *Dicionário de Semiótica*, 1983). Assim sendo, é histórico, decorrente, sem intenção de trocadilho, das paixões do momento social e cultural que o produziu.

Entretanto, quando as propostas greimasianas eram novidade nos arraiais da academia tupiniquim, a prática prosélita de alguns de seus adeptos parecia uma mistura da virulência de seita adventícia com a empáfia de vetusta igreja milenar. A esses iniciantes na arte da análise de textos ficcionais faltava, estamos vendo, o exemplo da vida e da obra de Greimas, com a demonstração de que a crítica deve ser exercício de crítica e de que a prática semiótica não pode transformar em tábula rasa – sem mediação da inteligência criativa, na interpretação do discurso sob análise – a ciência da constituição exegetica do significado.

Felizmente, estamos em outro tempo: parece-nos que, agora, mesmo quando se analisa o detalhe do detalhe discursivo de um texto, não se perde de vista o efeito de sentido no conjunto da obra que esse detalhe implica, e que o analista busca explicitar – ou, ao menos, deveria fazê-lo. A esterilidade da análise que não estabeleça as linhas criativas do autor literário, que não relacione as suas invariantes para delas, homologadas pelo próprio texto, verificar o significado constituído e a inserção desse significado tanto no período histórico de produção da obra quanto, ao longo do tempo, em outros

momentos históricos em que a leitura da obra é retomada – tal tempo, felizmente, parece encerrado.

Isso porque uma obra de arte, e em específico a obra literária, não permanece a mesma ao longo das eras: resultado do humano que nela existe, ela é vida, acumula em si a interação que manteve com a crítica que produziu com o passar do tempo, tem em si motivações que se renovam a cada ciclo histórico e novas leituras. A exegese crítica que procura a fórceps explicá-la se perde, pois o humano é opaco a reduções – quando muito, pode ser entendido.

Ao empreender a leitura dos contos de Luiz Vilela, procuramos apreender neles o humano e o histórico como faces poliédricas do humano inapreensível na totalidade, conformando o esforço teórico às necessidades para produzir, passo a passo, a compreensão de algumas vertentes. Valendo-nos de constructos teóricos diversos, buscamos neles os vasos comunicantes – e eles os têm, pois constructos ideológicos e culturais, devedores da história e da tradição – que nos permitissem trafegar de um para outro, e os vasos comunicantes que com eles estabelecíamos para a análise a que nos propúnhamos.

Desse modo, procuramos caracterizar, descrever, interpretar e produzir conclusões, sempre tendo em vista que a visão que empreendíamos, humana que é, pode ser confrontada com outra visão, outra descrição, outras conclusões – certos de que nenhuma interpretação perde a validade, desde que não considere o literário como “objeto”, não tente transformar a taxologia teórica numa taxonomia estéril ou, ainda pior, numa taxidermia, as etiquetas, como cruzeiros de um cemitério, substituindo o vigor da obra literária pelo viço morto do animal empalhado.

Claro está, a experiência humana é irredutível a fórmulas, não pode ser contrangida à unicidade – a trajetória do homem na terra somente pode ser descrita pela palavra poética, polissêmica, da arte. O analista passa; a análise que fez, quando muito, se torna registro, memória, história. O autor também passa, perece; mas a sua obra perdura, imperecível. Isso porque a análise é suplemento, catalogação, enquanto a obra é literatura, vida. É pois à obra literária, arte sempre viva, que devemos reverenciar.

Este trabalho pode ser encontrado no Banco de Teses da Unesp:

<http://www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital/>

FIM DO PRIMEIRO VOLUME.

RAUER

FACES DO CONTO DE LUIZ VILELA

2º VOLUME

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.

**ARARAQUARA - SP
ABRIL DE 2006**

SUMÁRIO DO 2º VOLUME

Bibliografia	304
Anexos	327
Apêndices	455
Dados biográficos do autor	542
Índice de ilustrações, capas de livros e contos reproduzidos ..	543
Índice	544
Esta Tese na internet	547

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. “Textos escolhidos”. In: Benjamim, Walter et alii. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999. 213 p.
- ÁLVARES, Odete Maria. O narrador fala pelo outro. In: *Letras & Letras*, v. 2, nº 1. Uberlândia: Edufu, 1986.
- ANDRADE, Euclides Marques. Tremor de terra. *SLMG*, Belo Horizonte, n. 76, 10 fev. 1968. p. 9.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- APPEL, Carlos Jorge. Tremor de terra. *Correio do povo*, Porto Alegre, 6 jul. 1968. Caderno de sábado, p. 11.
- ARAÚJO, Laís Correa. De novo o “Tremor de terra”. *SLMG*, Belo Horizonte, n. 64, 18 nov. 1967. p. 7.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica; arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho; intr. e notas Jean Voilquir e Jean Capelle. São Paulo: Difel, 1964. 329 p.
- _____. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores.)
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. 152 p.
- ASSIS, Júlio. Palavras e silêncios. Belo Horizonte: *O tempo*, caderno Magazine, 3 jul. 2002, 1. p.
- ASSIS, Machado de. *O alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1995.
- _____. *Os melhores contos*. Org. Domício Proença Filho. 12. ed. São Paulo: Global, 1997. 300 p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: referências bibliográficas*. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. *NBR 6027: sumário - apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *NBR 6028: resumo - apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *NBR 10520: citações em documentos*. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. *NBR 14724: trabalhos acadêmicos - apresentação*. Rio de Janeiro, 2002.

- AURÉLIO ELETRÔNICO – v. 2.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1998. 1 cd-rom. [Versão impressa: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. ampl. 37. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1838 p.]
- AZEVEDO, Cláudia Chalita. [Resenha de *A cabeça*]. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 463-466, 1. sem. 2003.
- BABEL, Isaac. Guy de Maupassant. In: _____. Trad. Berenice Xavier. *A cavalaria vermelha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 270-278. Conto.
- BAHIA, José Aloise. Suplemento Literário Minas Gerais (Brasil). *Agulha – Revista de Cultura*, Fortalexa, São Paulo, n. 44, mar. 2005. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.com.br/ag44revista3.htm> > Acesso em: 20 set. 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. notas e pref. Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 275 p.
- _____. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1999. 419 p.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do Seminário*; 1. Biental Nestlé de Literatura. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 19-42.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. 3. imp. São Paulo: Ática, 2001. 96 p. (Fundamentos, 72.)
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p.49-53. (Coleção Signos, 44.)
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*; o haxixe, o ópio e o vinho. Trad. Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1998. 224 p. (Pocket, 91.)
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difel, 1970. 2 v.
- BERGSON, Henri. *O riso*; ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Cai-xeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 105 p.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. [Grupo Casa]. Bauru, SP: Edusc, 2003. 444 p.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. Pe. Matos Soares. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1957. 1501 p.

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999. 253 p.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 98 p.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra: Cia de Jesus, 1712. (10 v., compilados em um cd-rom.)
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p.
- BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura – a formação do leitor; alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1988. 174 p.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. Trad. Sérgio Molina. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. II, p. 96-98.
- BORGES, Valdeci Rezende. Literatura e pesquisa histórica. *Letras & Letras*, Uberlândia, Edufu, v. 12, n. 1, 1996.
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977. p. 139-192.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1994. 528 p.
- _____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ (Org. sel. intr. notas e biografias). *O conto brasileiro contemporâneo*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 293 p.
- _____. Reflexões sobre o Modernismo. In: JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. Tomo II, p. 671-686.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *A ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Edunicamp, 1996. 266 p.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O homem brasileiro. *Leia livros*, São Paulo, Brasiliense, 15 fev. 79. p. 14.
- BRASIL, Assis. A nova literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1971.
- _____. *A nova literatura III – O conto*. Rio de Janeiro/Brasília: Americana/MEC, 1975.
- C., I. [Ivan Cláudio]. A cabeça. São Paulo: Istoé, 7 ago. 2002, p. 96.

- CALDAS AULETE. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 5. ed. [2. ed. bras.] Rio de Janeiro: Delta, 1970. 5 v.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura – História & texto*; v. 3, (Ver: "Vanguarda estética e amargura política", p. 30.) 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed., São Paulo: Nacional, s/d.
- _____. *Literatura e sociedade*; estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 2 v.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, [1976]. 318 p.
- _____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura & conciencia política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, s/d.
- CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção*: um guia da arte de escrever. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 336 p.
- CASTAGNARO, R. Anthony. Seleção e notas. *Vinte contos brasileiros*. Introdução de Wilson Martins: "O conto brasileiro". Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1980.
- CASTELLO, José. A ironia pós-moderna de Vilela. *O Estado de S. Paulo*, 29 set. 2002. Caderno 2.
- _____. Os segredos de Clarice. *Bravo!*, São Paulo, n. 94, ano 8, p. 32-35, jul. 2005.
- CASTRO, Ruy. *Mau humor: uma antologia definitiva de frases venenosas*. 20 ed. Cia das Letras: São Paulo, 2002. 368 p.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*; leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priori. 2. ed. Brasília: EdUnB, 1999. 111 p.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989. 74 p.

- CINTRA, Ismael Angelo. *O foco narrativo na ficção; uma leitura de Nove novena de Osman Lins*. São Paulo, 1978. 147 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo.
- CLAVER, Ronald (Org.). *69/2 Contos Eróticos*. Belo Horizonte: Leitura, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1973. (Ver “O miniconto”, p. 138.)
- COLI, Jorge. Definições e expressões. *Folha de S. Paulo*, 18 set. 2005. Mais!, coluna “Ponto de fuga”, p. 2.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 303 p. (Humanitas.)
- CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 640 p.
- CORTINEZ, Carlos. Luiz Vilela. 1969. [inérita. Cf. Zamboni, [n.p.]].
- COSTA, Cecília. Palavra e silêncio: Luiz Vilela, mineiro de Ituiutaba e escritor de corpo e alma, está de volta à cena. *O globo*, Rio de Janeiro, 7 set. 2002. Prosa e verso, p. 1 e 2.
- COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed. rev. ampl. atual. e il. Coord. Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional e Academia Brasileira de Letras, 2001. 2 v.
- COUTINHO, Sônia. Luiz Vilela, a vida passada a limpo sob a forma de imaginação. *O globo*, Rio de Janeiro, 22 maio 1983. [Cf. Zamboni, [n.p.]].
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética; Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- CUNHA, Alécio. Autor mineiro rompe silêncio de oito anos e lança contos provocadores. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 4 jul. 2002. Cultura, p. 7. Entrevista com Luiz Vilela.
- CUNHA, Fausto. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro-São Paulo: Forense, 1969.
- _____. Novos – dossiê: Quem são os jovens que escrevem neste país; “Tendência”, a geração mineira definida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1975. Livro, p. 4. [Republicado em *A leitura aberta: estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978. p. 107-114.]
- _____. *A leitura aberta; estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/INL-MEC, 1978.
- CURY, Maria Zilda e WALTY, Ivete. *Textos sobre textos; um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

- D'ONOFRIO, Salvatore. Introdução ao estudo dos gêneros literários. *Revista de Letras*, v. 23. São Paulo: Unesp, 1983.
- DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- DAMASCENO, Darcy. Um contista revelado. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1968.
- DANIEL, Mary L. Mirroring Machado: Guimarães Rosa and Luiz Vilela. *Hispania*, University of Wisconsin, Madison, USA, v. 72, Number 4, December 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa et alli. São Paulo: Papirus, 1991. 376 p.
- DICIONÁRIO PRÁTICO DE NOMES. *Dicionário e método para escolher nomes para bebês*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz, s.d. 94 p.
- DUARTE, José Afrânio Moreira. *Palavra puxa palavra*. São Paulo: Editora do Escritor, 1982.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de pesquisas NAPq/Fale/UFGM*, Belo Horizonte, n. 15, p. 54-78, fev. 1994.
- ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 343-353.
- _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Pirandello Ridens. In: _____. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 250-258.
- _____. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 305 p.
- EMEDIATO, Luiz Fernando. “Fomos os paladinos”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 fev. 2005. Cultura, p. 4. Entrevista.
- ESTADO DE MINAS. Clássicos contemporâneos. Belo Horizonte, 2 jul. 2005. Pensar – Especial, p. 1-8.
- FANTINATI, Carlos Erivany. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: *IV Seminário de Estudos Literários*, 1994, Assis, SP. *Anais*, v. 2. Faculdade de Ciências e Letras. p. 205-210.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 173 p.

- FIGUEIREDO, Maria do Carmo L. *O romance de Lima Barreto e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: LÊ, 1995.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação; as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2001. 93 p. (Repensando a Língua Portuguesa.)
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. 777 p.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tati e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso; Humanitas-FFLCH/USP, 2001. 331 p.
- FORSTER, David William e REIS, Roberto. *A dictionary of contemporary brazilian authors*. Tempe: Arizona State University, Center or Latin American Studies, 1981.
- FRAGA, Whisner. *Coreografia dos danados*. [Rio de Janeiro:] Galo Branco, 2002a. (Vencedor do I Concurso de Contos das Edições Galo Branco.)
- FRAGA, Whisner. De moscas, cabeça e homens. Disponível em: < <http://www.verdestrigos.com.br/resenhas/cabeca.asp> > Acesso em: 1 out. 2002. Disponível em: < www.verbo21.com.br/arquivo/43ltx4.htm > Acesso em: 14 nov. 2002b.
- FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico; Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de males*, Campinas, Unicamp/IEL, n. 7, p. 7-17, 1987.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Unesp, 1999. 242 p.
- FREITAS, Almir de. A palavra e os outros. *Bravo!*, São Paulo, n. 59, p. 95, ago. 2002.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-maio 2002.
- FRYE, Northrop. O mythos do inverno: a ironia e a sátira. In: _____. *A anatomia da sátira*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 219-235.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. No tempo do rei. In: _____. *Saco de gatos; ensaios críticos*. São Paulo: Duas cidades, 1976. p. 27-33.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, [S.d.]. 277 p.
- _____. Proust palimpsesto. In: _____. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 41-67.

- GIDE, André. *Pântanos*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 101 p.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOMES, Celuta Moreira. *O conto brasileiro e sua crítica; (1941-1974)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.
- GOMES, Duílio. Tremor de terra, de Luiz Vilela: a terceira edição de um autor novo. *SLMG*, Belo Horizonte, n. 321, 21 out. 1972. p. 12.
- _____. Arquivo. *SLMG*, Belo Horizonte, ago. 1997b. n. 28, p. 12. [Numeração da 2. fase do *SLMG*].
- GOMES, Duílio. Um tremor na literatura: três décadas depois, Luiz Vilela fala de “Tremor de terra”, o livro que revelou seu talento de contista. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 maio 1997a. Espetáculo, p. 5.
- GOMES, José Edson. A ficção renovada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1967. Suplemento do Livro, p. 11.
- GONZÁLES, Mário. Nos primórdios da neopicaresca: *Memórias de um sargento de milícias*. In: _____. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p. 278-296.
- GRAIEB, Carlos. A cabeça. *Veja*, 24 jul. 2002. p. 112-113.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica do discurso científico e Da modalidade*. Pref. e Trad. Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel; Sociedade Brasileira de Professores de Linguística, 1976. 86 p. (Monografias de Semiótica e Linguística, n. 1.)
- _____. *Maupassant – A semiótica do texto: exercícios práticos*. Trad. Teresinha Oenning Michels e Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis: Ed. UFSC, 1993. 266 p.
- _____. *Da imperfeição*. Pref. e Trad. Ana Claudia de Oliveira. Apres. Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker, 2002. 160 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. Trad. Maria José Rodrigues Caracini. São Paulo: Ática, 1993. 294 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien et al. *Ensaio de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976. 273 p.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos; Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. (Tese de doutorado.) Rio de Janeiro: PUC, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. 528 p.
- _____. *Anatomia da sátira*. Conferência proferida na FCL-Ar, Araraquara, 1991. Reprografia, original datilografado, 17 p. (Data do datiloscrito: 23 maio 1990.)

- HECKLER, Evaldo, SEBALD, Back e MASSING, Egon Ricardo. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisino, 1984. 5 v.
- HEMINGWAY, Ernest. *Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Hemingway por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.
- HERMANNNS, Ute. Luiz Vilela: ein erzähler. Frankfurt am Main: Lusorama / Beihefte 02, 1996.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974. 423 p. (Os pensadores.)
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. 272 p.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*; v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 cd-rom.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 359 p.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura; uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. 2 v. (Coleção Teoria.)
- JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. Trad. Olívia Krahenbuhl; nota explicativa Evangelista Prado. São Paulo: Clube do Livro, 1971. 153 p.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
- _____. A estética da recepção: colocações gerais. In: _____. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 67-84.
- JOZEF, Bella. *Antologia general de la literatura brasileña*. Compilacion y traduccion de Bella Jozef. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- JUNKES, Lauro. Luiz Vilela: adolescência e solidão. [1968?]. [Recorte sem referência bibliográfica].
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Vals. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. 283 p.
- KLS – *Dicionário Enciclopédico Koogan-Larousse-Seleções*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1982. v. 2, Nomes próprios, p. 935-1678.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. 197 p. (Coleção Debates, 84.)
- KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 384 p.
- KUPERMANN, Daniel e SLAVUTZKY, Abrão. *Seria trágico... se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 352 p.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 12. ed., São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000. 96 p.
- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996. 254 p.
- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. A fulguração do riso abraça o mistério: leitura de um conto de Autran Dourado. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga e ALMEIDA, Sylvia H. T. de Almeida (orgs.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara/São Paulo: FCL Laboratório Editorial/Cultura Acadêmica, 2002. p. 153-166.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Edunesp, 2000. 284 p.
- LEPECKI, Maria Lúcia Tôrres. Prêmio Nacional de Ficção. *O Estado de S. Paulo*, 21 out. 1967. Suplemento Literário.
- LEVITIN, Alexis. "Lost cause, by Luiz Vilela". Introduction and translation by Alexis Levitin. *Latin American Review*, XIV nº. 28. [s/l], USA: [s/e], July-December 1986.
- LIDMILOVÁ, Pavla. *Alguns temas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1984. 120 p.
- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 203 p.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v. (Em especial, os textos de Hans Robert JAUSS, de Wolfgang ISER e de Hans Ulrich GUMBRECHT, e os ensaios de Luiz Costa LIMA.)
- LINHARES, Temístocles. Luiz Vilela antigo; romancista e contista, o autor se firmou como dos grandes entre nós. *O Estado de S. Paulo*, [1973?]. Suplemento Literário. [Recorte sem informação de data].
- LISBOA, Heraldo. Registro de leitura. *Jornal de letras*, [S.l.], maio 1972. 2. Caderno, p. 4.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1984. 103 p.
- LOPES, Carlos Herculano. O conto na berlinda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 fev. 2005. Cultura, p. 4.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia; o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1989. 205 p.

LUCAS, Fábio. *Compromisso literário*. Rio de Janeiro: São José, 1964.

_____. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

_____. *A face visível*. Rio de Janeiro/São Paulo: J. Olympio/Conselho Estadual de Cultura, 1973.

_____. Literatura e história: história da literatura. In: *Revista Letras*, v. 22. São Paulo: s/e, 1982.

_____. *Vanguarda, História & Ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985. 156 p.

LUCAS, Fábio. Ficção mineira pós 45. *Leia livros – Leia Especial BH*, São Paulo, Brasilien-se, 1 maio 1986. p.8-9.

_____. *Do Barroco ao Moderno – Vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989a.

_____. O talento de Luiz Vilela está aí. Pleno. *Jornal da tarde*, São Paulo, 7 out. 1989b. Caderno de Sábado, p. 6.

_____. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. 336 p.

LUCAS, Fábio. Perspectivas ensaísticas. In: Majadas, Wania de Souza. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000. p. 9-12. Prefácio.

LUKÁCS, Georg. “Arte livre ou arte dirigida” s/d. [Reprografia, trad. de Giseh Vianna Konder do texto publicado no n. 9 de *Espirit*, set. 1948.]

MACEDO, Adriano. Luiz Vilela avalia a efervescência da literatura brasileira. Disponível em: < http://www.boa-viagemdistribuidora.com.br/entr_mês.htm > Acesso em: 1 out. 2002.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Unesp; Porto Alegre: Universidade-UFRGS, 2000. 277 p.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 8. ed. Lisboa: Horizonte, 2003. 5 v.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: Fragmentação social e estética*. (Mestrado, Literatura Brasileira, UFSC, 1981.) Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981. 166 p.

MACHADO, Ubiratan. Pernas fortes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [1979]. [Recorte sem referência bibliográfica.].

- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Pontes; Editora da Unicamp, 1997. 198 p.
- MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. (Dissertação de Mestrado pela UFG, revista, ampliada.) Prefácio de Fábio Lucas. Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2000. 204 p.
- _____. *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*. São José do Rio Preto, 2004. 216 f. Tese (Doutorado em Letras, Teoria da Literatura) – Ibilce, Unesp.
- MALARD, Leticia. O negativo do cotidiano. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 out. 2002. Pensar, p. 4.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MARQUES, Rodrigues. Palavras sob medida. *Jornal do Brasil*, 18 nov. 1967. Suplemento do Livro.
- MARTINS, Wilson. O conto literário. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995. v. 11, p.316-319.
- MARTINS, Wilson. Música de câmara. In: VILELA, Luiz. *Os melhores contos de Luiz Vilela*. 3. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 5-9. Prefácio.
- MARTINS, Wilson. Contar e mostrar. *O globo*, Rio de Janeiro, 12 out. 2002. Prosa e verso.
- MASSI, Augusto. De sereias a monstros. *Folha de S. Paulo*, 20 mar. 1986. Folhetim. (Entrevista concedida por Luiz Vilela.)
- _____. [Sem título]. In: VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Ore-lhas.
- MATOS, Olgária Chaim Féres. *Rousseau – uma arqueologia da desigualdade*. São Paulo: MG Editores, 1978. 123 p.
- MAURIAC, François. *O pensamento vivo de Pascal*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins/Edusp, 1975.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *A posse da terra – escritor brasileiro hoje*. Lisboa/São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Sec. da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.
- MENDES, Francisco de Moraes, Armadilhas sofisticadas com altíssima tensão. Belo Horizonte, *O tempo*, 3 jul. 2002. Caderno Magazine, 1. p.

- MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980. 167 p.
- MICHAELLIS. Dic. Prático Michaelis. São Paulo: DTS, 1998. 1 cd-rom. [DIC. MICHAELLIS UOL. S/l. S/d. (Arquivo eletrônico criado em 29 ago. 2002)].
- MINAS GERAIS. *Seminário de ficção mineira II – de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983.
- MINDLIN, Dulce Maria Viana. *Ficção e mito: à procura de um saber*. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1992.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003. 653 p.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Luiz Vilela, contista. In: VILELA, Luiz. *Contos*. São Paulo: Nankim, 2002. p. 7-13. Prefácio.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. rev.. São Paulo: Melhoramentos, 1973. 381 p.
- MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2^a ed., São Paulo: Cultrix, 1980.
- MORAES E BARROS, Geraldo. Auto-análise de Luiz Vilela. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jun. 1967. [cf. Zamboni, [n.p.]].
- MOREIRA, Maurício. Coletânea de vozes. Disponível em: <www.weblivros.com.br/conto/acabeca.shtml>. Acesso em: 30 abr. 2004. [Cópia nos anexos].
- MOURÃO, Rui. O conto de Minas Gerais. In: *Flor de vidro* (antologia de contistas mineiros, apresentação, org. Wagner Torres). Belo Horizonte: Arte Quintal, 1991.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250.)
- NEVES, Luiz Felipe Baeta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista da Cultura*, Petrópolis, Vozes, v. 68, p. 35-40, 1974.
- NICOLATO, Roberto. Uma prosa cortante. *Gazeta do povo*, Curitiba, 12 set. 2002. Caderno G, p. 4 (últ. p.)
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada; história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997. 301 p.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2a ed., 2a imp. São Paulo: Ática, 2000.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. Colab. Jane Christina Pereira e Luciana Ferreira Leal. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001. 336 p. (Série Fonte de Pesquisa, n. 2.)

- PANIAGO, Paulo. Frases matemáticas; Turbilhão de lâminas certeiras. *Correio Braziliense*, 2 ago. 2002. Caderno Cultura.
- PARKER, John M. *Brazilian fiction, 1950-1970*. Occasional Papers, nº 9. Glasgow, Scotland: The University of Glasgow, Institute of Latin American Studies, s.d.
- PARKER, John M. Intertext, interpretant, and ideology in Luiz Vilelas's *Entre amigos*. *Portuguese Studies*, Modern Humanities Research Association, University of London, v. 1, p 185-195, 1985-1986.
- PASCAL. *Pensamentos*. Intr. not. Ch.-M des Granges. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 279 p. (Os pensadores.)
- PAULINO, Graça, WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades; teoria e prática*. 3. ed. Belo Horizonte: Lê, 1997. 155 p.
- PAULO, João. Rigor e obstinação. Belo Horizonte, *Estado de Minas*, 1 jul. 2002. EM Cultura, p. 1.
- _____. Conversa do mundo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 jul. 2005. Pensar Especial, "Clássicos contemporâneos", p. 8.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217 p.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. (Dissertação, Mestrado no IEL, Unicamp, em 1987.) São Carlos, SP: EDUFSCar; Campinas: Mercado de Letras, 1996. 192 p.
- PENSADORES, Os. Hobbes. Capítulo 21. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 265-284. Fascículo vida e obra.
- PEREIRA, Rogério. Os silêncios de Vilela. Curitiba, *Jornal do Estado*, [30] jul. 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko; rev. at. bibl. Paulo Roberto Dias Pereira. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. 743 p.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. 94 p.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. Uma abordagem semiótica do humor no desenho animado. *Estudos Lingüísticos*, Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, n. XXXIV, p. 1367-1372, 2005. 1 cd-rom.
- PIMENTEL, José Renato. A incomunicabilidade em Luiz Vilela (II). *SLMG*, Belo Horizonte, n. 97, 6 jul. 1968a. p. 9.

- PIMENTEL, José Renato. Diálogo em Luiz Vilela (I). *SLMG*, Belo Horizonte, n. 96, 29 jun. 1968b. p. 9.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. notas Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996. 195 p.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Eduardo Menezes. São Paulo: Hemus, s/d.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado; org. rev. not. Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1985. p. 101-112. (Biblioteca dos séculos.)
- PÓLVORA, Hélio. Luís [sic] Vilela. In: _____. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 60-63.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- PRETTI, Dino. O diálogo num confessional. In: _____. (Org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 255-275.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 215 p.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. 9. ed. rev. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Globo, 1988. 464 p.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro-São Paulo: Forense, 1969. 244 p.
- RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues.] *O gênio e o urubu*; comentários à recepção jornalística do romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela. Uberlândia, MG, 2001. 90 f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – orientador: professora doutora Joana Luiza Muylaert de Araújo. Instituto de Letras e Linguística - ILEEL, Universidade Federal de Uberlândia. [Reproduzido no Apêndice 3 deste trabalho].
- _____. Dois momentos na contística de Luiz Vilela. *III Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-Ar - Caderno de resumos*, Araraquara – SP, p. 99, 18 set. 2002.
- _____. A força dos contos de Luiz Vilela. Uberlândia: *Jornal Correio*, caderno “Revista”, 9 jan. 2003a, p. C1, com chamada na 1ª p.
- _____. As gradações do riso. *III Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-AR - Artigos*, Araraquara – SP, p. 93-102, 2003b.
- _____. As muitas formas do riso em Luiz Vilela. *XXX Estudos Lingüísticos - GEL*, Taubaté, SP, 22 maio 2003c. Cd-rom.

- RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues.] Contos de Luiz Vilela mostram a força da história. *Correio*, 2003d. Disponível em < <http://rauer.rauer.sites.uol.com.br/estudos.html> >, acesso em 25 jul. 2004.
- _____. Dois momentos na contística de Luiz Vilela: da narrativa ao discurso, da recepção à História. *IV Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-Ar - Caderno de Resumos*, Araraquara - SP, p. 71-72, 9 out. 2003e.
- _____. Luiz Vilela e a face do narrador ausente. *CELLIP - XVI Seminário, Caderno de programação e resumos*, Londrina – PR, p. 305, 23 out. 2003f.
- _____. Luiz Vilela: Riso, ironia e sátira. *Diário Regional*, Ituiutaba – MG, 30 maio 2003g. Literatura, n. 9, p. 12.
- _____. Obras primas. *Diário Regional*, Ituiutaba – MG, 27 jun. 2003h. Literatura, n. 11, p. 10.
- _____. Polifonia, pluridiscursividade e dialogismo em Luiz Vilela. *I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Semióticos - Programação, Comunicações e Resumos*, Araraquara - SP, p. 190-191, 8 out. 2003i.
- _____. Riso, ironia e sátira em Luiz Vilela. *Identidades: II Seminário Estudos da Linguagem*, Três Lagoas, MS, 17 jun. 2003j. Cd-rom.
- _____. Luiz Vilela e o Deus que sabe o que faz. *Diário Regional*, Ituiutaba, 21 mar. 2004a. Literatura, n. 34, p. 10. (Com as resenhas “Vilela: niilista e tragicômico”, de Carla Renata Segatelli, “Vilela e a violação da regra”, de Bianca de Campos, “Vilela mescla ironia e sátira”, de Cristiane Fontes de Oliveira, “Vilela, o ‘Tchekhov brasileiro’”, de Vanessa Vieira dos Santos, e “Vilela põe o dedo na ferida”, de Cristal Rechia.)
- _____. Fronteiras bíblicas em "Cadela", de Luiz Vilela. *Travessias - IX Congresso Internacional ABRALIC*, Porto Alegre, p. 148, 18 jul. 2004b.
- _____. A recepção crítica ao romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela. *52. Seminário do GEL - Programação e resumos*, Campinas – SP, p. 301, 29 jul. 2004c.
- _____. Mimese e ideologia. *Tercer Simposio Internacional, Centro de Estudios de Narratologia, "Perspectivas de la ficcionalidad", Resúmenes*, Buenos Aires, Argentina, 21 jul. 2004, p. 25. Artigo publicado in: ALTAMIRANDA, Daniel y SMITH, Esther (Editores). *Perspectivas de la ficcionalidade*. Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005a. Tomo II, p. 743-752.
- _____. “Nosso dia”: um conto de Luiz Vilela. *V Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-Ar – Artigos*, Araraquara (SP), 2005b.
- RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues.]; FERRI, Débora; LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida; SANTINI, Juliana; e ROCHA, Rejane Cristina. Nuances do humor na moder-

na literatura brasileira. *GEL - 51. Seminário. Programação geral e caderno de resumos*, Taubaté – SP, p. 159. 22 maio 2003.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 489 p.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327 p.

REIS, Edgard Pereira. A outra infância de Vilela. *SLMG*, Belo Horizonte, n. 171, 6 dez. 1969. p. 8.

RENAUX, Sigrid. *A volta do parafuso: uma leitura semiótica do conto de Henry James*. Curitiba: UFPR, 1992. 235 p.

RIBEIRO, João. *Páginas de estética*. 2. ed., Rio de Janeiro: São José, 1963.

RIBEIRO, Leo Gilson. Ler Vilela? Indispensável. *Jornal da tarde*, 25 jan. 1971.

RIBEIRO, Rosângela. Em estado de *Graça*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 nov. 1989. Caderno 2. secção, 1. p.

RICCIARDI, Giovanni. *Escrever – 2*. Bari: Ecumenica editrici, 1994. [cf. Zamboni, n.p.].

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*; tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

RIEDEL, Dirce et alii. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ROCHA, Glauber (Diretor). *Cabezas cortadas*. Filme, 35mm, Eastmacolor. Barcelona, Espanha, 1970. 95 min. Distribuição: Embrafilme. Lançamento: 11 jun. 1970, no Rio de Janeiro. [Cf. < <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/cabecas.htm> >].

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *A teoria da ficção*; indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 256 p.

RODRIGUES, Sérgio. O mestre da província. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 2001. [Recorte sem data.]

_____. Contos marcam a volta de Luiz Vilela; A volta do mestre do conto; Manias de um recluso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 ago. 2002. Idéias Livros, p. 1 e 6. Chamada na 1. p. do caderno.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 263 p.

ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. Trad. Vera Teixeira de Aguiar. *Letras de hoje*, Porto Alegre, PUC-RS, n. 39, ano 13, p. 7-18, 1980.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Lourdes Santos Machado. Introd. not. Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. In: _____. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 233-282. (Os pensadores.)
- RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 14. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- RUSSELL, Bertrand. O Leviatã de Hobbes. In: _____. *História da filosofia ocidental*. Trad. Brenno Silveira. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1977. v. 3, capítulo VIII, p. 68-80.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 366 p.
- SANCHES NETO, Miguel. Literatura dialogada. *Gazeta do povo*, Curitiba, [ago. 2002]. p. G-4.
- _____. A volta de Vilela. *Rascunho*, Curitiba, [2] ago. 2002, 1. p
- SANCRISTÓBAL, Arsenio Cicero. Luiz Vilela em La Habana. *Revolucion y cultura*, La Habana, Cuba, nº 7, julho 1990.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A mulher madura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. 3. imp. São Paulo: Ática, 2001. 96 p.
- _____. As aporias da arte contemporânea. In: JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, tomo II, p. 731-765.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos; semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995. 199 p.
- SANTIAGO, Silviano. Errata. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 57-63. (Posfácio de *A coleira do Cão*, contos, de Rubem Fonseca.)
- SANTOS, Márcio Renato dos. Indestrutíveis diálogos. *Rascunho*, Curitiba, [2] ago. 2002. n. 28, p. 4-5. (Encarte no *Jornal do Estado*.) (Entrevista concedida por Luiz Vilela.)
- SÃO PAULO. *O escritor nas bibliotecas: diálogos e debates, 1993-1994*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1968.
- _____. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Difel, 1970.
- _____. *Situações IV*. Trad. Maria Eduarda Reis Colares e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Europa-América, 1972.

- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. 4. ed. Lisboa: Presença, 1978. 307 p.
- SAUERBRONN, Lúcia. Luiz Vilela, o domínio da palavra e a força da emoção. *Cooperho-dia em revista*, Santo André, set./out. 1985. [Cf. Zamboni, n.p.].
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das letras, 1994. p. 773-777. Posfácio.
- SCHWARTZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- SEBASTIÃO, Walter. Literatura traz felicidade. *Jornal do Pontal*, Ituiutaba, 29 ago. 2000. p. 6. [Reproduzido de: *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 ago. 2000. Espetáculo, p. 8].
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 21. ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 1996. 279 p.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. e notas Péricles Eugênio da Silva Ramos. 3. ed. rev. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 350 p. (Teatro vivo).
- SILVA, Maurício. Antônio Torres e a saga do deslocamento. *Letras & Letras*, Uberlândia, Edufu, v. 9, n. 2, jul.-dez./1993.
- SILVA, Rolando Roque da. Jean-Jacques Rousseau, um pensador controvertido. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*. Trad. Rolando Roque da Silva. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 9-20. Introdução.
- SILVERMAN, Malcolm. *O novo conto brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 443 p.
- _____. *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 245 p.
- _____. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre: Universidade-UFRGS; São Carlos: EDUFSCar, 1995. 319 p.
- SIÚVES, Antônio e MESQUITA, Cláudia. Horror à política e a leitura dos *Sermões*. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 30 abr. 1995. [Cf. Zamboni, n.p.].
- SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt; uma perspectiva marxista*. Trad. Alberto Oliva. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- SLMG. Apresentação. Belo Horizonte, 3 set. 1966. n. 1, p. 1.
- _____. Luiz Vilela lança livro e ganha prêmio em Brasília. Belo Horizonte, 13 maio 1967. v. 2, n. 37, p. 7. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=02_00370519_6707 > Acesso em: 5 ago. 2005.

- SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos* – revista de língua e literatura, Florianópolis, UFSC, v. 7, n. 2, p. 7-27, jan.-jun. 1998.
- SOL. *No bar* está chegando. [s/l], 9 nov. 1967. [Cf. Zamboni, n.p.].
- SPITZER, Carlos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 5. ed. Pôrto Alegre: Globo, 1956. 389 p.
- STEEN, Edla van. *Viver & escrever*; v. 2. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982.
- STERN, Irwin. *Dictionary of brazilian literature*. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1988.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor*; textos de estética da recepção. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 119-171.
- SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta e outros textos satíricos*. Trad. José Oscar de Almeida e Dorothea de Bruchard. São Paulo: Unesp, 2005. (Pequenos frascos).
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1997. 163 p.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001. 207 p.
- THODY, Philip. *Sartre: uma introdução biográfica*. Trad. Paulo Perdigão e Amena Mayall. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- TOLMAN, Jon M. “Brazil’s new prose”, In: *Brazilian stories: 1956-1977* (introdução). The Literary Review, v. 27, nº 4. New Jersey: Fairleigh Dickinson University, Summer 1984.
- TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 140 p.
- _____. *Vozes do retrato*; quinze histórias de mentiras e verdades. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 60 p.
- TROSS, Sérgio e VIEIRA, Luís Gonzaga. Tarde da noite. *SLMG*, Belo Horizonte, n. 222, 28 nov. 1970. p. 3.
- TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. e apres. Moniz Bandeira. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. *Normas*: para apresentação de documentos científicos. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001-2002. 10 v.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.

- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira; org. e intr. João Alexandre Barbosa; posfácio Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VIEIRA, Luís Gonzaga. [Carta aberta a Luiz Vilela sobre Os novos]. SLMG, Belo Horizonte, 25 mar. 1972. n. 291, p. 10-11.
- VILELA, Luiz. Escritor é quem escreve. 10 nov. 1975. Inédito. In: ZAMBONI, José Carlos. *Da arte de esconder a arte – Entrevistas com Luiz Vilela*. Assis, SP: [n.p.]
- _____. *Tarde da noite*. São Paulo: Vertente, 1970. 197 p. Contos.
- _____. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. 289 p. Contos.
- _____. *Lindas pernas*. São Paulo: Cultura, 1979. 140 p. Contos.
- _____. *Entre amigos*. São Paulo: Ática, 1983. 111 p. Romance.
- _____. *No bar*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984a. 157 p. Contos.
- _____. *Os novos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b. 222 p. Romance.
- _____. Porque escrevo ficção. SLMG, Belo Horizonte, n. 1000, 30 nov. 1985. p. 5.
- _____. *O inferno é aqui mesmo*. [3. ed.] São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 233 p. Romance.
- _____. *Graça*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 226 p. Romance.
- _____. *Te amo sobre todas as coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 75 p. Novela.
- _____. *O choro no travesseiro*. 8. ed. São Paulo: Atual, 2000. 60 p. Novela.
- _____. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 132 p. Contos.
- _____. A história do contador de histórias; encontro Luiz Vilela e Dalton Trevisan. In: *Radar – Revista de Cultura*, Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, ano 1, no 1, jul.-ago. 2002a. (Publicada originalmente no *Jornal da Tarde*, São Paulo, em 6 jul. 1968.)
- _____. Noite feliz. *Veredas – revista de cultura do Banco do Brasil*, dez. 2002b. p. 26. Conto. (Reproduzido in: *Diário Regional*, Ituiutaba, 28-29 dez. 2002. Literatura, n. 1, p. 15.) (Disponível em: < <http://rauer.rauer.sites.uol.com.br/literatura.html> > Acesso em: 12 nov. 2005.) [Reproduzido em anexo].
- _____. *Tremor de terra*. São Paulo: Publifolha, 2003. 173 p. Contos.
- _____. Você verá. Disponível em: < <http://nominimo.ibest.com.br/notitia/servlet/newstorm.notitia.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=15&textCode=16374&date=currentDate> > Acesso em: 21 abr. 2005. Conto. [Reproduzido em anexo].

- VILELA, Luiz. Palavras. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 mar. 2006. Pensar, p. 6. (Epí-cédio pelo pai.)
- VILLON, François. *Poemas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986. 175 p.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999. 470 p. (Prismas.)
- WALTY, Ivete Lara Camargos e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos; um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999. 136 p.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Trad. Lívio Xavier (v. 1 e 2), Hildegard Feist (v. 3 e 4). São Paulo: Herder/Edusp, 1967-1972. 4 v.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada; jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Cia das Letras, 1992.
- WEY, Valquíria. *Nueva antologia del cuento brasileño contemporaneo*. Prólogo. México: Direccion de Literatura/UNAM, 1996.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Tecno-print, 1964.
- ZAMBONI, José Carlos (Org.). *Da arte de esconder a arte – Entrevistas com Luiz Vilela*. Assis, SP: [n.p.] [Livro em preparo com entrevistas e depoimentos de Luiz Vilela, incluindo textos inéditos do ficcionista sobre o seu pensamento estético. Fornecido pelo organizador, arquivo .doc, 219 f. 2005.].
- ZAMBONI, José Carlos. Luiz Vilela e a arte de esconder a arte. *Papéis avulsos*, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Departamento de Literatura, n. 2, 1999. p. 52-56.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.
- _____. *Entre amigos, um exercício narrativo*. *O Estado de S. Paulo*, 9 set. 1983.

ANEXOS

ANEXO 1:

BIBLIOGRAFIA DE LUIZ VILELA:

CONTOS:

*Tremor de terra.*⁷³

1. ed. Belo Horizonte: edição do autor, 1967.
2. ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1967. 164 p. (Coleção “Imago”, dir. Fausto Cunha.)
3. ed. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972. 157 p.
4. ed. Pref. Gilberto Mansur; il. Massao Hotoshi. São Paulo: Ática, 1977. 125 p. (Coleção de autores brasileiros, v. 6.)
5. ed. Pref. Gilberto Mansur; il. Massao Hotoshi. São Paulo: Ática, 1977. 125 p. (Coleção de autores brasileiros, v. 6.)
6. ed. Pref. Gilberto Mansur; il. Massao Hotoshi. São Paulo: Ática, 1978. 125 p. (Coleção de autores brasileiros, v. 6.)
7. ed. Pref. Gilberto Mansur; il. Massao Hotoshi. São Paulo: Ática, 1980. 125 p. (Coleção de autores brasileiros, v. 6.)
8. ed. rev. São Paulo: Publifolha, 2003. 173 p. (Entrev. a Duílio Gomes; orelha por Arthur Nestrovski; iconografia: capas de livros de Luiz Vilela no Brasil e no exterior.)
 1. reimpr. São Paulo: Publifolha, 2003. 173 p. (Entrev. a Duílio Gomes; orelha por Arthur Nestrovski; iconografia: capas de livros de Luiz Vilela no Brasil e no exterior.) [Esgotado].

No bar.

1. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
2. ed. São Paulo: Ática, 1984. 157 p. [Esgotado].

*Tarde da noite.*⁷⁴

1. ed. São Paulo: Vertente, 1970. 197 p.
2. ed. São Paulo: Ática, 1980. 160 p.
3. ed. São Paulo: Ática, 1983. 160 p.
4. ed. São Paulo: Ática, 1988. 160 p.
5. ed. São Paulo: Ática, 1999. 160 p. [Esgotado].

*O fim de tudo.*⁷⁵

1. ed. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. 289 p. [Esgotado].
2. ed. Rio de Janeiro: Record, [Lançamento previsto para 2007].

Lindas pernas.

1. ed. São Paulo: Cultura, 1979. 140 p. [Esgotado].

⁷³ Prêmio Nacional de Ficção de Brasília de 1967.

⁷⁴ De *Tarde da noite*, os contos “Ousadia”, “Françoise” e “Tarde da noite” foram premiados no I Concurso Nacional de Contos do Paraná, de 1968, e “Com os seus próprios olhos”, “As formigas” e “Os sobreviventes” foram premiados no II Concurso, em 1969.

⁷⁵ *O fim de tudo* recebeu o Prêmio Jabuti 1974 como melhor livro de ficção do ano.

*A cabeça.*⁷⁶

1. ed. Orelha Augusto Massi. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 132 p.
1. reimpr. Orelha Augusto Massi. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 132 p.

NOVELAS:

O choro no travesseiro.

1. ed. São Paulo: Cultura, 1979. xx p.
2. ed. Porto Alegre: Mercado aberto, 1985. 58 p.
3. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, 1994. 60 p.
4. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, [199-]. 60 p.
5. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, [199-]. 60 p.
6. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, [199-]. 60 p.
7. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, [199-]. 60 p.
8. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, [199-]. 60 p.
9. ed. il. Juan José Balzi. São Paulo: Atual, 2000. 60 p.

Te amo sobre todas as coisas.

1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 75 p. [Esgotado].

Bóris e Dóris.

1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ROMANCES:

Os novos.

1. ed. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. 157 p.
2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 222 p.
3. ed. Rio de Janeiro: Record, [Lançamento previsto para 2007].⁷⁷

O inferno é aqui mesmo.

1. ed. il. Celso Imperatrice. São Paulo: Ática, 1979. 224 p. (Coleção de autores brasileiros, v. 32.)
2. ed. il. Celso Imperatrice. São Paulo: Ática, 1983. 224 p. (Coleção de autores brasileiros, v. 32.)
- [3. ed.] São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 233 p. [Esgotado].

Entre amigos.

1. ed. São Paulo: Ática, 1983. 111 p.⁷⁸

Graça.

1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 226 p.

Perdição.

1. ed. Rio de Janeiro: Record, [lançamento previsto 2008].⁷⁹

⁷⁶ Finalista do Prêmio Portugal Telecom 2003.

⁷⁷ A 3. ed. foi anunciada para 1989 pela Ed. Estação Liberdade, o que não se confirmou.

⁷⁸ A 2. ed. foi anunciada para 1984 pela Ed. Ática, o que não se confirmou.

⁷⁹ A Editora Record publicará as novas obras de Vilela, entre as quais uma coletânea de contos inéditos, anunciada para o final de 2007 ou para 2008, e relançará todos os livros que se encontram esgotados.

CONTOS INÉDITOS EM LIVRO E QUE FORAM PUBLICADOS EM PERIÓDICOS A PARTIR DE 2002:

Zoiúda. *Folha de S. Paulo*, 24 nov. 2002. Mais!, p. 12-13.

Noite feliz. *Diário regional*, Ituiutaba, MG, 28-29 dez. 2002. Literatura, p. 15. (Publicado originalmente na edição do Natal do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro.) Disponível em; < <http://rauer.rauer.sites.uol.com.br/literatura.html> > Acesso em: 22 jan. 2006.

Você verá. *No Mínimo*. Disponível em: < <http://nominimo.ibest.com.br/notitia/servlet/newstorm.notitia.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=15&textCode=16374&date=currentDate> > Acesso em: 21 abr. 2005.

ANTOLOGIAS INDIVIDUAIS:

Contos escolhidos.

1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978;
2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. 87 p. [Esgotado].⁸⁰

Uma seleção de contos.

1. ed. São Paulo: Nacional, 1986. 64 p. (Col. Passe Livre, v. 62.)
- [2. ed. ref.]. São Paulo: Nacional, 2002. 47 p. (Col. Passe Livre, v. 62.)⁸¹

Contos.

1. ed. Belo Horizonte: Lê, 1986. 77 p.
2. ed. pref. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Nankim, 2002. 79 p.

Os melhores contos de Luiz Vilela.

1. ed. Pref. Wilson Martins. São Paulo: Global, 1988.
2. ed. Pref. Wilson Martins. São Paulo: Global, 1997.
3. ed. Pref. Wilson Martins. São Paulo: Global, 2000. 245 p.

O violino e outros contos.

1. ed. São Paulo: Ática, 1989. 85 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)
2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 85 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)
3. ed. São Paulo: Ática, 1993. 85 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)
- 4 ed. São Paulo: Ática, [199-]. 85 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)
- 5 ed. São Paulo: Ática, [199-]. 85 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)
6. ed. São Paulo: Ática, 2000. 85 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)

Contos da infância e da adolescência.

1. ed. São Paulo: Ática, 1996. 103 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)
2. ed. São Paulo: Ática, 1997. 103 p. (Contém entrevista de Luiz Vilela.)

⁸⁰ A 2. ed. foi anunciada para 1984 pela Ed. Francisco Alves, o que não se confirmou.

⁸¹ A ed. se apresenta como primeira; dos cinco contos da 1. ed., quatro são mantidos, e um, “Não haverá mais índios”, é substituído pelo conto “O fim de tudo”.

Boa de garfo e outros contos.

1. ed. São Paulo: Saraiva, 2000.
2. ed. São Paulo: Saraiva, 2001.
3. ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

Sete histórias.

1. ed. São Paulo: Global, 2000. 87 p.

Chuva e outros contos.

1. ed. São Paulo: Ed. do Brasil, 2001.

Histórias de família.

1. ed. Intr. Augusto Massi. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. 128 p.

Histórias de bichos.

1. ed. São Paulo: Ed. do Brasil, 2002.

ANTOLOGIAS COLETIVAS, TRADUÇÕES & BIBLIOGRAFIA PASSIVA:

Não listamos as dezenas de antologias com outros autores de que **Luiz Vilela** participa, tanto no Brasil quanto no exterior; da mesma forma, não listamos aqui as traduções de seus livros para outras línguas, nem tampouco os contos publicados em jornais e revistas. No Apêndice 2, apresentamos parte da bibliografia passiva de recepção à obra de Vilela, fortuna que hoje, provavelmente, passa da casa do milhar.

ANEXO 2:

LUIZ VILELA: O FOGO SAGRADO FEITO DE CORAÇÃO E TRIPAS

Excertos de declarações, depoimentos e entrevistas
de Luiz Vilela, selecionados tendo em vista
deduzir o conceito de literariedade
esposado pelo ficcionista

Sobre conto e ficção

Não tenho definição de conto. [...] Às vezes acho que o conto está mais próximo do poema do que do romance. (Cortinez, 1969, entrevista inédita, in Zamboni, [n.p.])⁸²

[Um conto nasce] de várias maneiras. Geralmente é uma impressão forte que ficou dentro da gente e que a gente precisa por pra fora, e então escreve. [...] Às vezes também só tenho uma idéia vaga do que vou escrever, e o resto eu vou descobrindo enquanto escrevo. (*Estado de Minas*, 1969; em resposta a Roberto Drummond.)

Muita gente pensa que o conto, por ser pequeno, é fácil. Isso é uma ilusão. Exatamente por ser pequeno é que o conto é difícil. São precisos anos de prática para dominar sua técnica, descobrir seus mistérios, aprender sua música. Quanto ao confronto com o que se faz lá fora, a gente pode dizer que já é parte desse “melhor conto universal contemporâneo”. [...] O que mais caracteriza o conto atual, em confronto com o conto clássico, é que seus limites são mais amplos e indefinidos. Há maior liberdade de criação. Do ponto de vista da qualidade, porém, não se pode dizer que houve evolução, pois, nesse sentido, não há evolução. Ninguém vai dizer, por exemplo, que os contos de Guimarães Rosa são melhores que os contos de Machado de Assis, a não ser por uma questão de gosto. Todos os dois são grandes e um escritor é grande em qualquer época. (*Anexo*, 1971, in Zamboni, [n.p.])

⁸² Indicarei desta forma, [n.p.], os textos ainda não publicados e que constam do volume em preparo pelo professor José Carlos Zamboni, da Unesp de Assis (tive acesso aos originais por uma especial cortesia do prof. Zamboni, a quem mais uma vez agradeço). As demais referências constam da Bibliografia.

Ficção é a mais profunda e a mais completa forma de expressão do homem. (Vilela, 1975, inédito, in Zamboni, [n.p].)

Não tenho conceito de conto. Nunca tive. Isso, no entanto, não me impediu de escrever mais de uma centena de contos, nem certamente irá me impedir de escrever outro tanto. [...] A característica essencial do conto de hoje é, no meu entender, a sua liberdade. O conto pode ser tudo. Mas ele só será realmente o que cada escritor de talento conseguir fazer dele. [...] O conto, a ficção, é uma bosta de vaca que cai, pouco a pouco, sobre a grama, no entardecer de um cáldio dia de verão. (Vilela, 1981, para o *SLMG*, inédito, in Zamboni, [n.p].)

Conto, novela, romance, os três têm para mim o mesmo interesse e a mesma importância, nenhum é mais que o outro. Agora, eles são diferentes, cada um é uma coisa. Particularidade? O romance é grande, o conto é pequeno, a novela está entre os dois. (Vilela, 1981, entrevista para Editora Ática, in Zamboni, [n.p].)

Costumo partir de uma idéia, mas sem a preocupação de me prender a ela, pronto para tudo o que pintar no caminho. [...] Só começo a escrever uma história quando tenho o ritmo dela. Sem ele, é-me impossível escrevê-la. (Steen, 1982.)

É para expressar minha visão das coisas que eu escrevo, e se entre os vários gêneros literários escolhi a ficção é porque a considero o mais amplo e o mais profundo. Na verdade, acho que *só a ficção é capaz de expressar todas as latitudes e longitudes da alma humana.* [...] / Nada na vida é de graça. A literatura muito menos. (Sauerbronn, 1985, grifo nosso.)

Quanto ao escritor, creio não existir diferença essencial entre o Luiz Vilela de ontem e o de hoje. [...] Há uma frase latina, da qual gosto muito que diz: “A grande arte esconde a arte”. Eu acrescentaria: a pequena, faz questão de mostrá-la. [...] Eu não tenho projeto nenhum. Qualquer projeto só serviria para inibir minha criação. Eu avanço de livro em livro, ao compasso da vida, e com base na minha experiência. Cada livro é para mim um começo e um fim. Quando começo um novo livro, procuro esquecer todos os que já escrevi antes e parto para ele como se fosse o meu primeiro. (Massi, 1986.)

Meus diálogos não são reproduzidos, são retrabalhados, recriados. É um paradoxo, parece natural, mas é uma carpintaria. Não é um diálogo de gravador. Todo trabalho é para parecer exatamente simples e natural. A arte está em parecer natural, reside justamente nisso. [...] Quando o autor interfere ou dá seus palpites, ele faz uma literatura moralista, panfletária, que toma partido. A literatura de boa qualidade deixa a ação transcorrer naturalmente, com liberdade. *O autor está em todos os personagens, está na história.*

[...] Gosto muito de Machado de Assis, na prosa, Carlos Drummond na poesia. Eles me influenciaram muito e são autores desta mesma família, que escrevem com extrema precisão. [...] Eu, realmente, sempre tive esta minha preocupação, são virtudes estilísticas que nos ensinam os livros de Português, de como ser claro e preciso. É uma tradição mineira. (Cunha, 2002, grifo nosso.)

Sobre conhecimento

Escrever, para mim, é uma consequência do que eu vivo: do que eu penso, sinto, vejo, faço. (Barros, 1967.)

Aos 12 anos, li quase todo o *Tarzan*, de Edgard Rice Burroughs; alguns livros de Kipling; outros de P. C. Wren (fora montanhas de histórias em quadrinhos). Aos 13 anos, Conan Doyle, Sax Rohmer, Júlio Verne, Robert Louis Stevenson, Dickens, Malba Tahan, Ruy Barbosa, Castro Alves, Plutarco, a Bíblia, a *Imitação de Cristo*. Aos 14, li Gogol, Tolstoi, Tchekhov, Montaigne, Voltaire, Balzac, Dumas, Anatole France, Oscar Wilde, Shaw, Bernanos, Mauriac, Gide, Thomas Mann, Liam O'Flaherty. Aos 15 e 16, Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Marx, Unamino, Sartre, quase toda a literatura ocidental moderna e, praticamente, toda a literatura brasileira moderna, e antiga, sem falar na portuguesa. São centenas de autores e livros. Quais as influências? Sinceramente, não sei. Há, porém, alguns escritores que li na adolescência e que eu sempre volto a ler. É possível que estejam neles as principais influências. São Machado, Drummond, Graciliano, Pessoa, Tchekhov, Kafka, Joyce, Hemingway, Camus e Beckett. (*Anexo*, 1971, in Zamboni, [n.p].)

Shakespeare, Cervantes, Rabelais: três dos meus autores preferidos. Rimbaud, Pessoa, Eliot: três poetas que leio sempre. Nietzsche, Beethoven, Van Gogh: três companheiros de caminhada, dos quais nunca me separo. [...] Machado é o maior prosador brasileiro, Drummond o maior poeta. (Vilela, 1975, inédito, in Zamboni, [n.p].)

A realidade cotidiana brasileira é a matéria-prima de minha ficção. [...] Eu nunca escreveria sobre o que não conheço ou o que conheço mal, embora isso me seja perfeitamente possível. (Vilela, 1981, entrevista para a Editora Ática, in Zamboni, [n.p].)

Me lembro de ter descoberto, deslumbrado, um tipo de literatura mais próximo da vida e da realidade, através, por exemplo, de Graciliano Ramos. (Coutinho, 1983.)

Tive, naturalmente, a influência de muitos autores: uns influenciaram mais o estilo, outros mais a técnica, outros mais a visão de mundo... Mas eu poderia, entre os autores, destacar alguns que me influenciaram, de modo especial: os brasileiros Graciliano Ramos, Dalton Trevisan e Fernando Sabino; e os estrangeiros Tchekhov e Hemingway. Um pouco depois, Machado, Gide, Camus, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett... Isso ficando apenas nos prosadores. Mas, e os poetas? Bandeira, Drummond, Pessoa... E os pensadores? Nietzsche, Kierkegaard, Unamuno... A lista é longa... [...] Tudo me estimula a escrever. Um conto, uma novela, ou um romance nasce às vezes da coisa mais insignificante. A gente nunca sabe de onde eles vão nascer. É preciso estar atento a tudo, ter olhos e ouvidos para tudo. Aliás, o escritor é exatamente isso: alguém que não perde nada, alguém que tudo observa, tudo registra e tudo guarda em sua memória. (Ricciardi, inédito, 1994, in Zamboni, [n.p].)

Hemingway é uma das minhas maiores devoções no santuário da literatura, [...] foi com ele, não só com ele, é claro, mas foi principalmente com ele que eu aprendi a escrever diálogo.. [...] Acredito que o meu estilo seja realmente afinado com a nossa época, mas isso não foi uma preocupação. O estilo é o homem, diz a velha e tão citada frase de Buffon. Nesse sentido, meu estilo sou eu, meu estilo é o que sou, e o que sou é tudo aquilo com que nasci e o que fui adquirindo. E é aí que entra a formação literária, os autores que lemos nos nossos começos. Em meu caso, três autores foram fundamentais para a formação do meu estilo: Graciliano Ramos, Rubem Braga e Fernando Sabino. E, abstraindo de mim, me atrevo a dizer que ninguém poderá escrever boa prosa no Brasil se não tiver lido esses três autores. E há também, com relação ao estilo, a carga genética que todo autor, como toda pessoa, traz. Eu não fujo à regra. [...] Mandeí um dia uma carta a meu pai, na qual eu perguntava uma porção de coisas. Passados alguns dias, recebi a resposta: meia página de bloco, mas lá estava, de maneira clara e precisa, respondido tudo o que eu perguntara. Um verdadeiro nocaute. (Santos, 2002.)

Nossa matéria-prima é o mundo, o que está acontecendo com as pessoas. (Rodrigues, 2002.)

Eu lera muito, lera tudo o que mais importava ler, na literatura brasileira e na estrangeira, e sabia perfeitamente o que era boa literatura e o que não era. (Santos, 2002, a respeito de sua avaliação, em 1967, do livro *Tremor de terra*.)

Sobre coragem

Escrever é um modo de participar na formação da consciência e da história de um povo. (*Sol*, 1967.)

A linguagem é fundamental, mas linguagem somente não faz um conto. Há outras coisas, e é nelas também que o conto pode ser renovado... (Barros, 1967.)

A literatura que eu leio, a que me interessa, é aquela em que há luta, em que há esforço, aquela onde vejo sofrimento na busca de uma verdade. [...] Não suporto a literatura para fazer a digestão ou para ler antes de dormir. Kafka, Joyce, Proust, essa é a literatura que me interessa. Não posso imaginar esses autores sentando-se à mesa apenas para 'escrever um livro'. Por trás do que escreveram, se nota um homem com toda a sua carga vital. (Cortinez, 1969.)

A boa literatura é sempre perturbadora. [...] A boa literatura é essencialmente crítica. Sem ser panfletária, está sempre vigilante, sempre escavando. Há no escritor algo de abutre, de advogado do diabo, de pária, de cigano. (*Jornal do Brasil*, 1972.)

[*Tema ou linguagem, o que é mais importante?*] Nenhum componente do conto é mais importante que outro. Todos têm a mesma importância e estão indissoluvelmente ligados. É como perguntar, na construção de uma casa: o que é mais importante, os tijolos ou o cimento? (Vilela, 1981, para o *S-LMG*, inédito, in Zamboni, [n.p].)

[*Na sua eleição dos temas e personagens estaria uma espécie de denúncia da vida brasileira?*] Creio que sim, e não apenas nos meus contos, mas em toda a minha ficção. Sem esta denúncia, o autor corre o risco de fazer beletrismo, e beletrismo é uma coisa abominável. [...] Para mim a contribuição que um escritor pode dar à realidade de seu país é contar tudo o que viu. [...] Um autor que se preza procura sempre ir além de si próprio e com isso ele está sempre se renovando. É um movimento natural nele, feito de dentro para fora e não de fora para dentro. [...] Tudo o que não é necessário numa história o autor deve deixar de fora. [...] Um bom escritor é muita coisa ao mesmo tempo. [...] A linguagem é o corpo em que se encarna a alma da obra. Que seria a alma sem o corpo? Mas também o que seria do corpo sem a alma. [...] A técnica do escritor seria harmonizar todos os elementos da obra e fazer com que esta se transforme em pura música. (Steen, 1982.)

Todos os meus livros, do primeiro ao último, contém experimentos, e não apenas de linguagem, mas também de estrutura, de ritmo, e tudo o mais que constitui uma obra. (Pádua e Silva, 1983.)

Eu gostaria que ele [o leitor] compreendesse tudo o que pus no meu livro, mas sei que isso é difícil. Acho mesmo que é impossível. Então eu gostaria que, pelo menos, ele compreendesse alguma coisa e que estas coisas fizessem dele uma pessoa melhor, uma pessoa mais sensível e mais inteligente. Se isso acontecer, eu já ficarei muito feliz, e acharei que valeu a pena escrever. (Vilela, *Para gostar de ler*, v. 8, 1983.)

Quando procuro descrever meu processo de criação, sempre parece que estou enchendo lingüiça. O racional é muito pobre para explicar o que a pessoa cria não apenas com a cabeça, mas com o coração e com as tripas. (Coutinho, 1983.)

Acredito que eu tenha um dom para o diálogo, mas para chegar ao ponto a que cheguei, eu tive de trabalhar muito. Fui aperfeiçoando o meu diálogo de livro para livro. E sinto que posso ir muito mais longe ainda. E eu quero ir. [...] Que a literatura influi na sociedade, me parece indiscutível. Mas eu não enxergo no escritor um papel messiânico. Talvez um papel higiênico... (Moraes Neto, 1988.)

Minha literatura sempre foi uma literatura essencialmente crítica. O que não quer dizer que ela seja uma literatura panfletária. [...] Os escritores medíocres copiam a realidade. Os grandes partem dela e, com a imaginação, criam uma nova realidade. (Ribeiro, 1989.)

Há uma palavra para cada coisa. Escrever consiste em encontrar essa palavra. [...] Eu tenho horror à prolixidade. (Sauerbronn, 1989.)

Tenho horror à política e aos políticos. Nunca pertenci a nenhum partido, nunca fiz campanha para nenhum candidato, e sou contra o voto obrigatório. [...] A minha preocupação como ficcionista é criar personagens que sejam verdadeiros. Se são bons ou maus, bonitos ou feitos, inteligentes ou burros, isso não interessa. A humanidade é composta de gente de todo tipo. A ficção reflete a humanidade. (Siúves e Mesquita, 1995.)

Quero mais que entreter apenas. O leitor que se forçar a interpretar pode sair enriquecido da leitura. Como no fragmento de Heráclito, um filósofo pré-socrático que gosto muito, acho que o ouro está nas profundezas. É preciso cavar sempre. (Paulo, 2002.)

Gosto de entremear palavras e silêncios. O não dito muitas vezes diz muito mais do que o dito. Palavra e silêncio, em meus textos, têm a mesma importância na tessitura de cada conto ou novela. Quanto ao diálogo, confesso que, quando eu lia os clássicos, pulava os discursos para chegar logo nas fa-

las dos personagens. Era o que mais me interessava. Creio que são minha marca. [...] Há técnicas, há ferramentas. Há como melhorar o texto, comparando o seu com o dos grandes mestres, olhando as aberturas, os finais, os desenvolvimentos. E lendo, lendo sempre. [...] Quando falo em técnica, no entanto, não estou querendo dizer que um livro pode ser todo arquitetado, cerebral. A frio não dá certo. Tem que acontecer no meio da história aquela coisa chamada de fogo sagrado. (Costa, 2002.)

ANEXO 3: QUADRO COM OS CONTOS DE CADA COLETÂNEA:

Quadro com os contos de cada coletânea.						
PRIMEIRO MOMENTO DA CONTÍSTICA DE LUIZ VILELA: AS COLETÂNEAS DOS ANOS 60 E 70						
	<i>Tremor de terra - 1967</i>	<i>No bar - 1968</i>	<i>Tarde da noite - 1970</i>	<i>O fim de tudo - 1973</i>	<i>Lindas Pernas - 1979</i>	SEGUNDO MOMENTO <i>A cabeça - 2002</i>
1	Confissão	Meus oito anos	Lembrança	Numa cidade estrangeira	Abismos	Mosca morta
2	Júri	Eu estava ali deitado	Com os seus próprios olhos	Coisas de hotel	Feliz Natal	Luxo
3	O buraco	Triste	Uma namorada	O caixa	Não haverá mais índios	Calor
4	Por toda a vida	Domingo	Aprendizado	Surpresas da vida	Depois da aula	Más notícias
5	Imagem	Um caixote de lixo	Ousadia	Fazendo a barba	Bichinho engraçado	Freiras em férias
6	Chuva	Lavouras	Um peixe	Carta	Os tempos mudaram	Suzy
7	Nosso dia	Andorinha	Os sobreviventes	A volta do campeão	Para vocês mais um capítulo	Catástrofe
8	O violino	Olhos verdes	Subir na vida	O monstro	Essas meninas de boa família	A porta está aberta
9	Dois homens	Avó	Amor	A feijoadá	Todas aquelas coisas	Rua da amargura
10	Espectáculo de fé	Sofia	Luz sob a porta	As naves de outrora	Escapando com a bola	A cabeça
11	Velório	Inferno	Barbaro	Pai e filho	A noite custa a passar	
12	Deus sabe o que faz	Análise de fumaça	Num sábado	Meus anjos	Nó na garganta	
13	Solidão	Gaveta	Françoise	Não quero nem mais saber	A moça	
14	Um dia igual aos outros	A única alegria	Menino	A chuva nos telhados antigos	Boa de garfo	Outros contos:
15	Ninguém	Longe de tudo	Preocupações de uma velhinha	Uma lástima	Lindas pernas	Zoiúda - nov. 2002
16	O fantasma	Circo	O professor de inglês	Cadeira		Noite Feliz - dez 2002
17	Enquanto dura a festa	Filosofia	Os mortos que não morreram	Platinha		Você verá - abr. 2005
18	Meu amigo	Anjo, bengala, retrato	Suzana	Branco sobre vermelho		
19	Vazio	Meio-dia	O suicida	Causa perdida		
20	Tremor de terra	Pardais e morcegos	As formigas	Primos		
21		Nosso fabuloso tio	Ao nascer do dia	Pinga		
22		Corisco	Esse amor besta de inicial maiúscula	A luz do lampião		
23		Momento	A pátria precisa de você	Ipês amarelos		
24		Amanhã eu volto	Felicidade	Um rapaz chamado Ismael		
25		Lava-pés	Tarda da noite	O fim de tudo		
26		Rodoviária				
27		Dez anos				
28		Manhã				
29		Em dezembro				
30		No bar				

ANEXO 4:

REPRODUÇÃO DOS CONTOS QUE COMPÕEM O CORPUS:⁸³

PRIMEIRO MOMENTO:

“Confissão” – *TT*“Nosso dia” – *TT*“Dez anos” – *NB*“Tarde da noite” – *TN*“Cadela” – *FT*⁸⁴“Para vocês mais um capítulo” – *LP*

SEGUNDO MOMENTO:

“Freiras em férias” – *AC*“Catástrofe” – *AC*“Rua da amargura” – *AC*“A cabeça” – *AC*

“Noite Feliz” – 2002

“Você verá” – 2005

⁸³ Antecede cada conto, ou conjunto de contos, a capa da coletânea *princeps* da qual a narrativa faz parte, à exceção de *NB*, da qual só obtivemos a 2. ed.

⁸⁴ Reproduzido aqui de Claver (2006, p. 53-57).



C O N F I S S Ã O

— Conte os seus pecados, meu filho.

— Eu pequei pela vista...

— Sim...

— Eu...

— Não tenha receio, meu filho; não sou eu quem está te escutando, mas Deus Nosso Senhor Jesus Cristo, que está aqui presente, pronto a perdoar aqueles que vêm a Ele de coração arrependido. E então...

— Eu vi minha vizinha... sem roupa...

— Completamente?

— Parte...

— Qual parte, meu filho?

— Para cima da cintura...

— Sim. Ela estava sem nada por cima?

— É...

— Qual a idade dela? Ela já é moça?

— É...

— Como que aconteceu?

— Como?...

— Digo: como foi que você a viu assim? Foi ela quem provocou?

— Não: ela estava deitada; dormindo...

— Dormindo?

— É...

— Quer dizer que ela não te viu?

— Não...

— Ela não estava só fingindo?

— Acho que não...

— Acha?

— Ela estava dormindo...

— A porta estava aberta ou foi pela fechadura que você viu?

— A porta; estava aberta... Só um pouco...

— Teria sido de propósito que ela deixou assim? Ou...

— Não sei...

— Ela costuma deitar assim?

— Não sei...

— Quanto tempo você ficou olhando?

— Alguns minutos...

— Havia mais alguém no quarto ou com você?

— Não...

— Você sabia que ela estava assim e foi ver, ou foi por um acaso?

— Por um acaso...

— E o que você fez? Você não pensou em sair dali?

— Não...

— Nem pensou?

— Não sei... Eu...

— Não tenha receio, meu filho; um coração puro não deve ocultar nada a Deus. Ele, em sua infinita bondade e sabedoria, saberá nos compreender e perdoar.

— Eu queria continuar olhando...

— Sim.

— Era como se eu estivesse enfeitiçado...

— O feitiço do demônio. O demônio torna o pecado mais atraente para cativar as almas e levá-las à perdição. Era o demônio que estava ali, no quarto, no corpo da moça, meu filho.

— Na hora eu não pensei que era pecado; eu fiquei olhando feito a gente fica quando vê pela primeira vez uma coisa bonita... Depois é que eu pensei...

- E ela não se envergonhou de estar assim?
- Não... Eu procurei desviar os olhos, mas ela mesma não estava se importando. Procurei sair logo dali, mas era como se alguma coisa me segurasse; parecia que eu estava fincado no chão...
- E ela? O que ela fez? Ela conversou com você?
- Conversou...
- De que tipo a conversa?
- Normal...
- Ela não falou alguma coisa inconveniente?
- Não... Mas o jeito dela olhar, o jeito que ela estava sentada...
- Sim. Que jeito? Uma posição indecorosa?
- É... Mostrando as pernas...
- Entendo. E o olhar? Havia alguma imoralidade nele, alguma provocação?
- Havia...
- Sei.
- Mas eu arranjei uma desculpa e fui embora...
- Fez muito bem, meu filho; é isso mesmo que você devia ter feito. Você pensou na gravidade da situação? Isto é: que se você tivesse ficado, o pecado poderia ter sido muito mais grave?
- Pensei...
- Não era isso o que estava no olhar dela?
- Isso?...
- A promessa desse pecado grave.
- Era...
- Ou era apenas uma simples provocação? Quer dizer, você acha que ela estava disposta a te levar a pecar com ela — entende o que eu estou dizendo, não? — ou ela estava simplesmente te provocando, sem outras intenções?
- Não...
- Não o quê? Ela queria pecar?
- É...
- Você imaginou isso ou as atitudes dela mostravam?

— É uma manobra do demônio: ele queria que você ficasse olhando, para conquistar seu coração; por isso é que você não sentiu que estava pecando. Ele faz o pecado parecer que não é pecado e a gente pecar sem perceber que está pecando. O demônio é muito astuto.

— Depois me arrependi e rezei um ato de contrição...

— Sim. E que mais?... Foi essa a primeira vez ou já houve outras, antes dessa?

— Mais ou menos...

— Mais ou menos?... Você quer dizer que...

— É que...

— Pode dizer, meu filho; não tenha receio.

— Uma vez...

— Essa mesma moça?

— É... Ela estava de camisola; uma camisola meio transparente...

— De tal modo que permitisse enxergar a nudez?

— É...

— A nudez completa?

— Não; como agora...

— Sim. Foi em casa que você a viu assim?

— Foi...

— Ela estava só?

— Estava...

— E os pais dela?

— Eles estavam viajando...

— Os pais dela viajam muito, não viajam?

— Viajam...

— Sim, eu sei; quer dizer...

— Eu tinha ido lá, buscar um livro; ela estava no quarto e me chamou...

— Ela não procurou cobrir-se com mais alguma coisa?

— Não...

— As atitudes dela...

— Mas a família dela não é de bons costumes, não é muito católica?

— É...

— E você acha que ela faria isso? Você não...

— Já escutei Mamãe dizendo que ela não procede bem... Que ela não é mais moça...

— Entendo. Só sua mãe ou outras pessoas também dizem?

— Só escutei Mamãe. Ela não gosta que eu vá lá...

— Sei... Faz muito bem; sua mãe está zelando pela sua alma. Foi muitos dias antes da segunda vez que aconteceu isso ou foi perto? Isso que você está me contando...

— Perto...

— Esses dias?

— É...

— Quer dizer que os pais dela ainda não voltaram?

— Não...

— Eles geralmente ficam muito tempo fora?

— Ficam...

— E ela fica sozinha?

— Fica com a empregada...

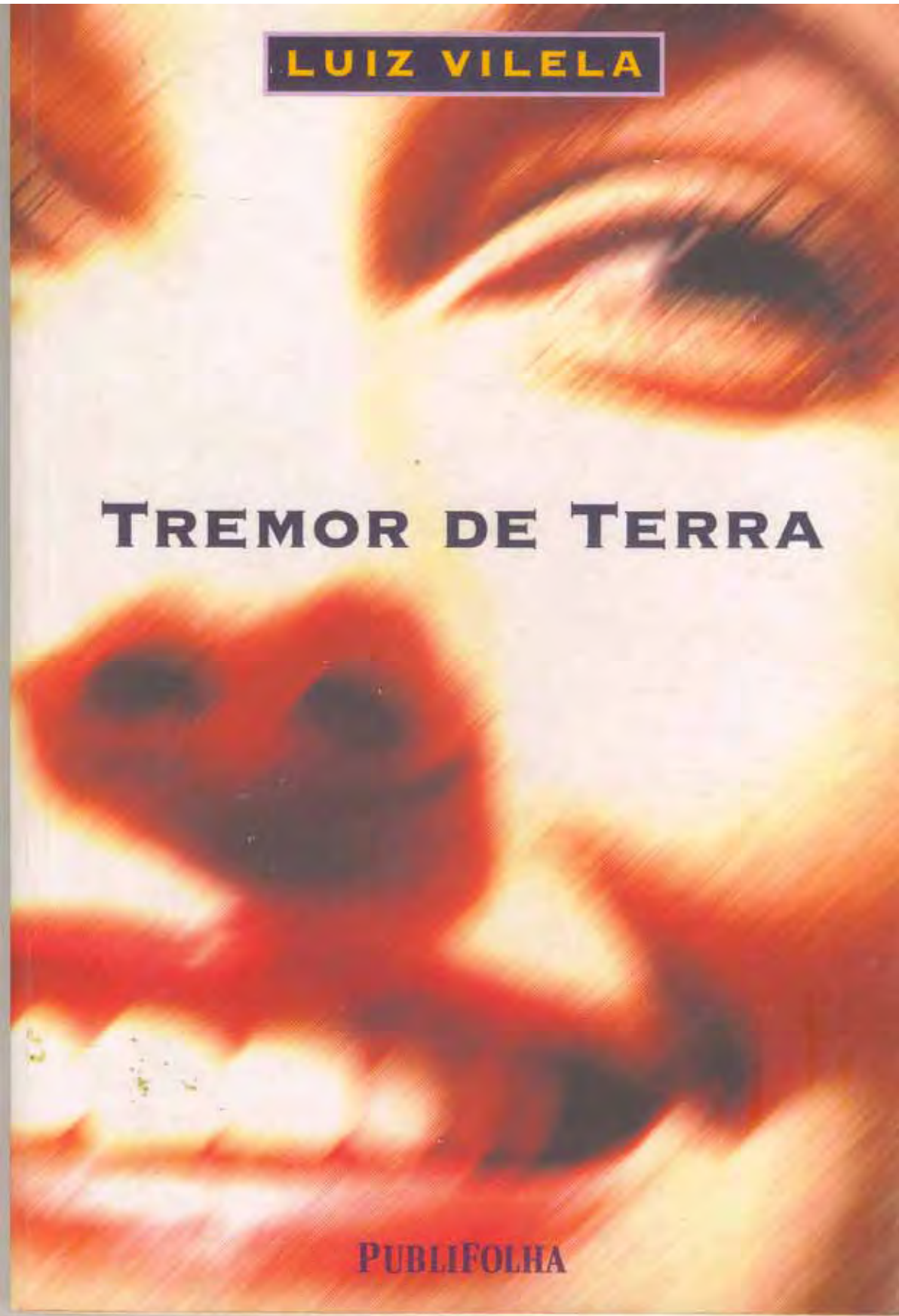
— E o irmão dela? Quer dizer, ela deve ter um irmão, não tem?

— Tem, mas ele fica quase todo o tempo na fazenda; ele só vem à cidade domingo...

— Sim, sim. Muito bem. Quer dizer... É... E que mais, meu filho? Outros pecados?

— Não, só esse...

— Pois vamos pedir perdão a Deus e à Virgem Santíssima pelos pecados cometidos e implorar a graça de um arrependimento sincero e de nunca mais tornarmos a ofender o coração do seu Divino Filho, que padeceu e morreu na cruz por nossos pecados e para a nossa salvação. Ato de contrição.



LUIZ VILELA

TREMOR DE TERRA

PUBLIFOLHA

N O S S O D I A

A mulher:

— O franguinho é especialmente pela data; para comemorar a nossa data.

O homem quebrou o pescoço do frango e chupou-o, fazendo barulho — a boca lambuzada de gordura, os fios escuros da barba crescida brilhando.

Depois pegou a garrafa de cerveja e encheu o copo até a espuma crescer acima da borda.

Olhou para a mulher, que estendera o copo:

— Você não pode.

— É só um pouquinho. Hoje é nosso dia...

— Depois você vai queixar de dor de cabeça.

— Não vou não. É mesmo que... Hoje é nosso dia, não tem importância se... É só um pouquinho, só até aqui... Aí...

A garrafa ficou no meio da mesa.

— Quero ver à noite — o homem disse.

— Não vou ter nada, você vai ver.

— Quero ver...

Dez anos, a mulher estava pensando, dez anos... *X 116*

— Dez anos, hem?...

— Cadê a pimenta?

— Mais? Pus três malaguetas!

— Três malaguetas: que que é três malaguetas nessa comida toda?

— Pimenta demais faz mal para a saúde.

— Deixa fazer.

— Vai virar fogo.

— Você vai ou não vai buscar?

— Que pressa; você não pode esperar um pouco não?

A mulher buscou a pimenta.

O homem pegou o vidrinho e pôs três no prato. Esmagou-as e distribuiu o vermelho pela comida.

— Estou lembrando — a mulher disse: — era um dia tão azul... Lembra?...

A cabeça: lembro — sem interromper a vigilância dos olhos no prato de comida.

Um dia tão azul... Sou hoje a mulher mais feliz do mundo... Você está a noiva mais bonita do mundo...

— Merda, esse osso não quebra!

— Lembra aquela velhinha que quis nos cumprimentar primeiro que todo mundo? “Muitas felicidades, meus pombinhos; muitas felicidades...” Lembra?

— Uma velhinha? Não sei.

— Ô, aquela velhinha, aquela velhinha magrinha que nos cumprimentou primeiro que todo mundo; não lembra?

— Eu vou lembrar de uma coisa dessas?

— Mas foi no nosso casamento, bem.

— E que que tem isso?

— Você devia lembrar.

— Pois eu não lembro de nenhuma velhinha.

— Não sei como você não lembra.

— Vê lá se eu vou lembrar de uma coisa dessas...

A igreja toda enfeitada de lírios...

— Você viu os lírios?

— Lírios?

— Na sala, os lírios que eu comprei: você não viu?

— Comprou?

— Já vem você... Não precisa fazer essa cara de reprovação. Não custaram tão caro assim. Você nem sabe quanto custaram.

— Não sei nem quero saber: estragaria a minha digestão.

— Se fosse uma bebida, você não falava nada.

— Claro, uma bebida...

— Mas lírios...

— Que que eu vou fazer com lírios?

— É, você não tem mesmo sensibilidade.

— Ter sensibilidade com o dinheiro dos outros é fácil.

— Pensei que o dinheiro fosse nosso.

— É nosso, mas não para gastar à toa. Engraçado, então eu dou o murro lá na loja para você depois comprar lírios? Tem graça.

— Você não tem sensibilidade. Você não pode compreender essas coisas. Você não sabe o que é ternura, o que é carinho. Foi para você, para nós, pelo nosso dia que eu comprei os lírios. Foi também por isso que eu enfeitei a casa, que eu coloquei essa toalha nova na mesa: mas você não notou nada disso. Uma palavra, esperava pelo menos uma palavrinha sua sobre o nosso dia, uma palavra de carinho, uma brincadeira... Nada. Foi como nos outros dias; não teve absolutamente nenhuma diferença dos outros dias. Como nos outros dias, desde que você sentou aqui você só pensou em uma coisa: comer; comer e beber. Não teria importância nenhuma se eu não estivesse aqui. Não, nenhuma; nenhuma importância.

A mulher se calou.

— Que mais? — disse o homem. — Estou esperando.

— Não tem mais; eu já acabei.

— Já? Bem: então agora me deixe comer em paz.

O homem arrotou, e continuou a comer.

Luiz Vilela NO BAR



2ª Edição



Dez anos

— **E** aí. — Aí fui pro terreiro. Já falei que estava sozinho lá em casa, não falei?

— Falou.

— Papai e Mamãe tinham saído. Fui dar milho pras galinhas. Depois fui lavar as mãos no tanquinho, aquele tanquinho da lavanderia, sabe qual?

— Sei.

— Lavei as mãos e fui pra dentro. Fiquei na sala olhando uma revista; então lembrei que tinha esquecido de

pôr água pras galinhas e voltei lá no galinheiro. Quando passei na lavanderia, escutei o barulho do chuveiro da empregada. Aí dei uma olhada pra lá, mas continuei andando, e de repente levei um susto: vi que a porta do banheiro estava aberta; feito a gente vê nos filmes: o sujeito vê uma coisa, parece que não viu, e de repente arregala os olhos e pára; sabe como?

— Sei. E aí.

— Quê que você acha que eu fiz?

— Você olhou.

— É. Eu parei e dei uma olhada: estava aberta mesmo, não era imaginação.

— Que tanto mais ou menos?

— Assim...

— Então dava pra ver muita coisa... E aí, conta.

— Cheguei mais perto, pisando na ponta dos pés, e escondi atrás do tanque; do tancão, não é do tanquinho não.

— Sei.

— Aí olhei...

— Hum...

— Menino...

— Tava dando pra ver?

— Era a mesma coisa da porta estar aberta inteira...

— Puxa... E ela?

— O quê.

— Tava com alguma coisa?

— Alguma coisa como?

— Alguma roupa.

— Gente tomando banho de roupa?

— Nada?

— Nada, uai.

— Nada nada?

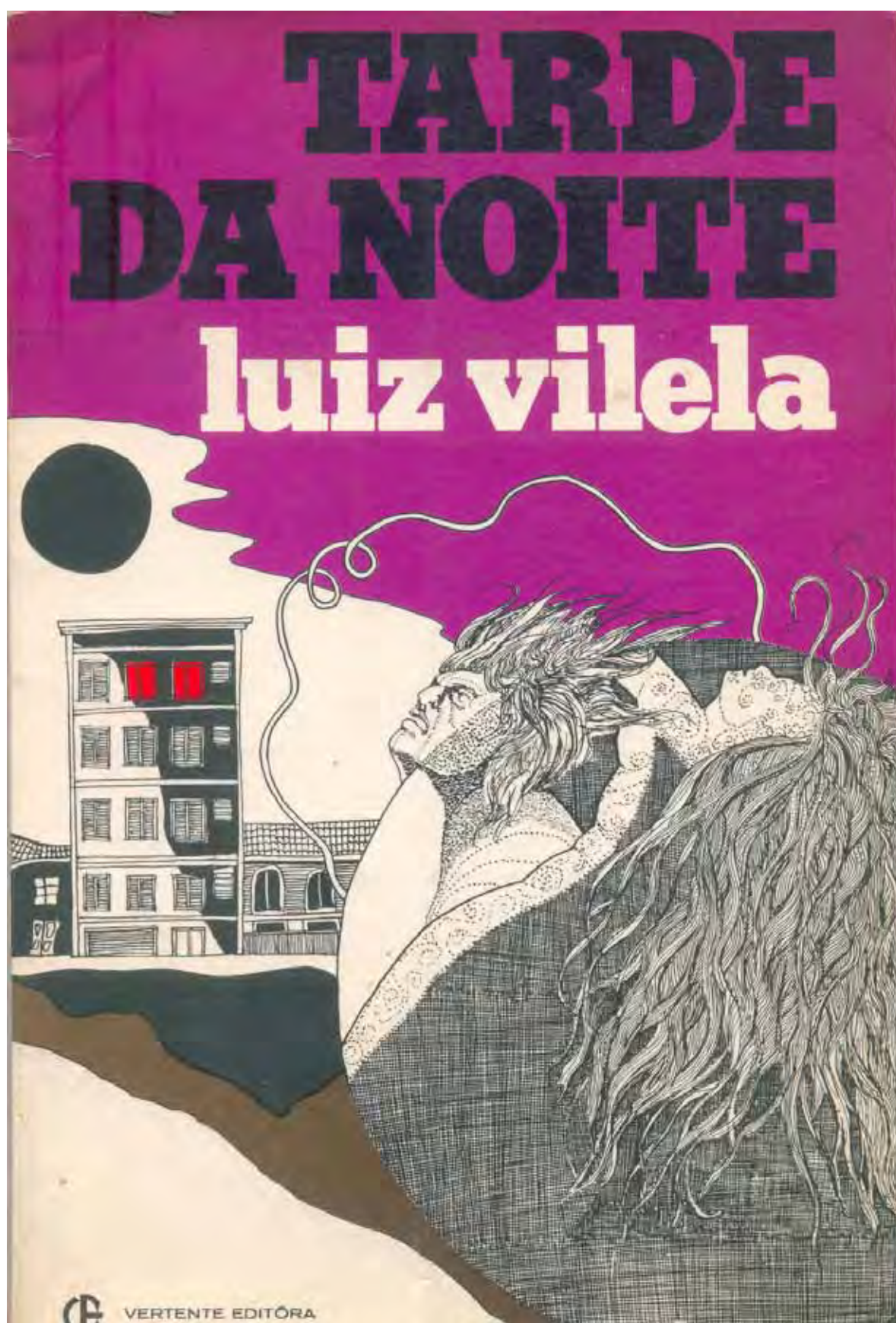
— Nada nada.

— Então deu pra ver tudo?

— Tudo.

- Mas tudo tudo ou só tudo de cima?
- Não, tudo tudo.
- Tudo de baixo também?
- Não tou falando que tudo?
- Puxa, hem...
- Tudo.
- Deve ser, hem...
- Vou te contar...
- É aquela loura mesmo, né?
- É. Eu não sabia que ela era sem-vergonha.
- E ela, não te viu?
- Aí é que eu acho que ela é mais sem-vergonha ainda: viu sim, mas fingiu que não estava vendo.
- Foi uns quantos minutos?
- Uns cinco.
- Isso tudo?
- É.
- E aí, que mais.
- Ela fechou a porta; mas na hora de fechar, deu uma risadinha pra mim.
- Uma risadinha? Como?
- Uma risadinha assim... Uma risadinha sem-vergonha.
- E você?
- Eu? Acho que eu fiquei vermelho pra burro. Não sabia onde esconder a cara.
- E aí, que mais.
- Aí acabou. Fui pro terreiro, dar água pras galinhas. Depois voltei pra dentro.
- E ela?
- O quê.
- Depois disso. Tornou a ver ela?
- Só hoje de manhã, quando vim pra aula.
- Ela falou alguma coisa?
- Não. Falar, não, mas deu outra risadinha daquelas. Morri de vergonha. Essa noite sonhei com ela.
- Do jeito que você viu ela ontem?

- É.
- Como que foi o sonho.
- Só isso, ela daquele jeito.
- Conta assim mesmo.
- Foi só isso, ela daquele jeito. Tudo igual. Só que não teve o pedaço do galinheiro.
- Pedaço do galinheiro? Qual? Esse você não me contou não.
- Não, tou falando as galinhas, quando fui tratar das galinhas. Só não apareceu isso no sonho, o resto foi igual.
- Ela estava sem roupa também?
- A mesma coisa.
- Puxa, hem, quer dizer que você acabou vendo ela duas vezes... Quanto tempo mesmo que você falou?
- O sonho?
- Não, o banheiro.
- Uns dez minutos.
- Você não falou cinco?
- Cinco? Não. Dez minutos.
- Por que você não foi lá em casa me chamar?
- Não dava tempo.
- Você podia ter dado um assobio dos nossos.
- É mesmo, mas na hora não lembrei. Na próxima vez eu dou.
- Quando será que vai ser a próxima vez? Domingo que vem seus pais vão sair?
- Acho que vão.
- Se tiver, você me chama?
- Chamo.
- Mesmo?
- Mesmo.
- Jura?
- Juro.
- Por Deus?
- Por Deus.
- Então está combinado.



VERTENTE EDITORA

Tarde da Noite

Um telefone tocava com insistência no sonho — o homem abriu os olhos: não era no sonho. A mulher também acordou, e os dois se olharam.

“Quem será? . . .”, falou a mulher.

“A essa hora . . .”

O homem virou-se na cama e estendeu o braço para o telefone, na mesinha ao lado. “Alô.” Não houve resposta — mas o telefone estava ligado. “Alô”, repetiu.

“Pronto”, respondeu uma voz de mulher.

“Quem está falando? . . .”

“Uma mulher.” Isso já ficara evidente. “Uma moça”, a voz esclareceu melhor.

“Com quem a senhorita deseja falar? . . .”, ele perguntou, e em seguida deu o número de seu telefone.

“O número não importa”, falou a voz, “agora eu já disquei. Nem o nome; um nome é apenas um nome.”

“Como? . . .”

“Quem é”, perguntou a esposa do homem, erguendo-se nos cotovelos.

Ele, virando o rosto de lado, falou baixinho para que a voz não saísse no fone: “Sei lá; é uma mulher; uma moça.”

“Alô”, chamou a voz.

“Pronto.”

“Lamento muito, meu senhor, mas você foi o escolhido; a sorte caiu em você.”

O homem contraiu o rosto: a sorte?

“A sorte?”

Pensou rapidamente em algum bilhete de loteria ou rifa que tivesse comprado, ou alguma aposta que tivesse

feito, mas não se lembrou de nada, sua cabeça girou confusa. Pensou: é um trote.

“Deu o seu número”, falou a voz.

O homem pensou de novo em loteria, mas sua memória foi rápida e precisa: há mais de ano que não comprava bilhete de loteria ou de qualquer rifa.

“Você deve estar enganada, senhorita; eu não comprei nenhum bilhete de rifa.” Repetiu o número do telefone e o seu nome.

“Bilhete?...”, a voz pareceu rir. “Quem falou em bilhete?... Ou talvez, quem sabe, seja bilhete para mim: talvez eu esteja prestes a tirar a sorte grande...”

O homem acendeu a luz. Fez uma cara de não estar entendendo nada.

“Quem é, bem”, a esposa insistiu.

Ele tampou o fone com a mão e virou-se para ela: “Não sei, é uma moça, está falando em sorte e não sei mais o quê: não estou entendendo nada.”

“Pergunte com quem ela quer falar, com que pessoa.”

“Já perguntei.” Atendeu o telefone: “Estou sim; estou...” Cansado da posição incômoda em que estava e percebendo que aquilo ainda ia durar mais tempo, sentou-se na cama, sem tirar o lençol, girando sobre o assento: seus pés, muito brancos, pousaram sobre o tapete — um tapete barato, comprado numa loja qualquer. “Como? não entendi...”

“Estou dizendo que certamente interrompi o senhor...”

“Interrompeu? interrompeu como?...” ele estranhou.

A voz não respondeu; ficou um instante em silêncio. Depois, como se começasse a falar de outra coisa: “Lamento, mas foi pura sorte sua; ou azar. Eu abri o catálogo, de olhos fechados, corri o dedo, ainda de olhos fechados, parei num telefone, e então abri os olhos: era o seu. Vê como foi pura sorte? Meu medo era de que caísse no Exército de Salvação ou então nas Testemunhas de Jeová.”

A esposa tinha-se levantado e vindo sentar-se ao lado do marido. Estava de camisola, os cabelos desarranjados. Ficou um pouco em silêncio, e uma hora que o marido encarou-a, ela aproveitou e mostrou as horas no despertador, falando em voz baixa, como se também daquela distância sua voz pudesse ser ouvida no fone; assim mesmo ele ainda cobriu-o com a mão; fez um aceno com os olhos de quê-que-é? Ela repetiu: “As horas; dá um jeito, fala com ela quê que ela quer, diz que você tem de dormir, que isso não é hora de conversar pelo telefone: duas horas da madrugada, vê se isso é hora de telefonar.”

“Senhorita”, disse o homem num tom enérgico e ao mesmo tempo de formal delicadeza: “a senhorita está sabendo do adiantado das horas? Já são duas da madrugada. Não acha que é um pouco tarde para se conversar?”

“O senhor acha que há hora certa para salvar uma vida?”

“Salvar uma vida? A senhorita está pensando que aqui é o Pronto-Socorro?”

“Pronto-Socorro?...”, a voz pareceu rir. “Gostei da ironia...”

“Não é ironia, senhorita”, falou, no tom enérgico e delicado. “É sério que eu estou falando. Há algum mal-entendido. Acho que a senhorita está equivocada. Ou então isso é uma brincadeira de mau gosto.”

A voz não respondeu logo, mas depois falou, parecendo que vinha de muito longe: “Esteja certo de que não é uma brincadeira.”

O homem fez uma cara de irritação, perplexidade, e desânimo — tudo ao mesmo tempo. A esposa não soube o que dizer e repetiu a expressão dele.

“Por que”, falou o homem mudando repentinamente a fisionomia para melhor — “alô...”

“Pronto”, respondeu a voz, naquele mesmo tom longínquo.

“Por que a senhorita não me telefona amanhã — ou melhor”, olhou para o despertador: “hoje, de manhã, mais tarde; eu estarei em casa e assim nós poderemos conver-

sar à vontade”, falou, num tom muito amável. “A senhorita compreende: é tarde da noite, tenho de dormir, e acredito que a senhorita deseje fazer o mesmo”, acrescentou, num tom que não podia ser mais polido.

“Sim, talvez é isso que eu farei...” Muito longe a voz, quase apagada. “Dormir... dormir... Nunca mais acordar...”

O homem contraiu o rosto de novo. Estava agora em silêncio, olhando para o chão, os olhos apertados, muito imóvel, como se ainda continuasse ouvindo aquela voz longe, mas ela agora também havia silenciado.

“Alô”, ele falou, e como não atendesse, repetiu: “alô.” Havia algo de preocupado em sua voz.

“Pronto”, disse a voz num tom frio, neutro; parecia mais perto agora.

O homem não soube o que ia falar. Era tudo muito esquisito e ele percebeu como estava confuso, pensando uma porção de coisas ao mesmo tempo. Como a voz parecesse estar esperando, ele falou: “Não entendi direito o que a senhorita falou...”

“Não entendeu o quê?”

“O que a senhorita falou.”

“O que eu falei? Eu não falei nada...”

“Estou dizendo há pouco. Quando falei que a senhorita devia dormir, quer dizer” — melhorou: “quando falei que achava que seria bom que eu e a senhorita fôssemos dormir. Quer dizer” — atrapalhou-se com a frase.

“Até que seria bom... Seria talvez uma boa idéia essa...”, falou a voz, gracejando, num tom entre divertido e irônico.

O homem ruborizou e a esposa notou. “Quê que foi, Mário”, ela perguntou.

Ele abanou a cabeça para mostrar que já estava estourando com aquilo, já estava no ponto de mandar às favas.

“O senhor, pela voz, parece ser um homem bonito...”

Ele ruborizou de novo.

“Senhorita”, falou — mas não soube como continuar.

“Não se zangue com isso”, falou a voz; “por favor; foi só uma brincadeira...”

O homem ficou calado. E viu em sua imaginação a confusa imagem de uma moça delicada e bonita, extremamente simpática e inteligente.

“Mário”, falou a esposa, na voz baixa de não ser ouvida no fone: “como é?” — fez um gesto de impaciência e protesto com os braços: ele observou-a e achou aquele gesto feio, grosseiro, masculinizado. Observou-lhe também o rosto, lambuzado de creme, e pensou que aquela era a sua mulher — e sentiu-se profundamente irritado. Acenou como para dizer que bem que ele queria acabar logo com aquilo, desligar, mas como que ia fazer? não havia jeito, a pessoa não dava oportunidade, não iria desligar assim sem mais nem menos, bancar o grosseirão, e além disso — pensou, contente com essa lembrança, que lhe dava razão para o que estava explicando mudamente à mulher — já tinha dado o número do telefone, a moça tinha o número, e se não sabia o nome dele (dissera não se importar com isso), poderia, no caso de ele ser grosseiro, interessar-se por saber quem era aquele malcriado, aquele imbecil, e isso não ficaria nada bem para ele. A mulher baixou a cabeça desanimada, e ficou olhando para os chinelos.

“Alô”, falou a voz. O homem respondeu. “Está escutando? Quis dizer para o senhor não me levar a mal, falei aquilo só por brincadeira.”

“Não levei a mal”, ele falou.

“O senhor deve ser um homem casado...”

“Sou”, disse, com uma voz neutra.

“Penso que deve ser com a sua esposa que o senhor está falando, de vez em quando...”

“A senhorita ouviu alguma coisa?...”, ele perguntou, numa voz curiosa e meio divertida.

“Ouvi. Ouvi? O quê?... Ah; não, estou deduzindo porque o senhor de vez em quando dá umas paradinhas, e pensei que deve ser para falar com ela, com sua esposa.”

“É sim”, ele sorriu, acrescentando: “A senhorita é inteligente...” Olhou sem querer na direção da esposa e passou do sorriso a uma careta de desânimo: está difícil. A esposa não falou nada; estava com uma cara azeda de raiva.

“Como é o senhor?... Fisicamente... Eu o imagino de tez clara, olhos castanhos... Os cabelos são anelados...”

O homem quis dizer que os cabelos ela errara, eram lisos: mas os olhos eram sim, castanhos, e a tez clara.

“Nem alto, nem baixo”, falou a voz, como se a moça estivesse à sua frente, descrevendo-o.

Ele olhou com uma cara meio irritada para a esposa, que arrancava o esmalte das unhas, e desejou que ela fosse dormir, que ela se cansasse de esperar e fosse dormir.

Ele escutava.

“Quê que ela está falando?...” perguntou a esposa, com a cara azeda de raiva.

Ele tampou o fone e repetiu a cara da esposa: “É um caso complicado; se eu fosse você ia dormir, é um troço longo, um desses casos, dessas moças cheias de problemas; não fica bem desligar.”

“Dá um prazo”, falou a esposa. Ele concordou com a cabeça. “Se até duas e meia ela não parar, você desliga, pede desculpas, fala que amanhã ela telefona de novo; do contrário, se você deixar, é bem capaz de isso ir a noite inteira.” O homem fez uma cara boa e concordou sacudindo a cabeça, a mão ainda tampando o fone. A mulher bocejou, abrindo toda a boca e os braços, levantou-se e foi para o outro lado da cama.

“Acertei alguma coisa?”, perguntou a voz.

“Quase tudo”, disse o homem. “Exceto” — exceto os cabelos e o bigode, ia dizer, mas se calou a tempo; voltou-se e viu a mulher, que já estava deitada, o lençol cobrindo até a cabeça: aquele modo esquisito de dormir cobrindo a cabeça.

“Exceto o quê?”, perguntou a voz.

A esposa pôs a cabeça de fora do lençol e torceu o pescoço, virando-se para ele: "Podia apagar a luz..." Ele olhou para o lustre no centro do teto e de repente achou que era uma idéia muito boa, ótima idéia. Apagou-a. A mulher virou-se e cobriu a cabeça de novo.

"Alô", falou o homem.

"Pronto."

"Eu estava..."

"Falando com sua esposa, já sei. Percebo quando é."

"Agora ela" — ele se deteve: ia dizer "agora ela já foi dormir" — mas pensou rapidamente que havia outro jeito de dizer isso: "Estou falando de minha esposa; ela estava aqui também ao meu lado; agora foi dormir; estava com muito sono. Ela queria saber o que era, quem estava falando."

A voz ficou calada: tinha percebido o tom forçado do homem e a situação toda.

"Alô", ele falou.

"Eu estou ouvindo."

"Ela já foi dormir", falou ainda, no mesmo forçado tom impessoal. Olhou para trás, para ver se a mulher já estava dormindo: mas sua cabeça estava coberta. A respiração estava muito lenta: era capaz de já estar dormindo. Dormia depressa. E além disso estava com muito sono. Sempre tinha muito sono. E então ouviu com satisfação um pequeno e súbito ronco. E teve vontade de dizer: "ela já está dormindo; está até roncando."

"Agora sou eu que vou tentar adivinhar", falou, percebendo que seu coração batia com força.

"Como?", perguntou a voz. "Não ouvi..."

Ele ia repetir, mas de repente achou que era muito arriscado. Remediou: "A senhorita é uma boa adivinha..."

A moça não falou nada.

"Mas, voltando ao início da conversa, posso saber agora por que a senhorita telefonou, logo a mim?" E de repente pensou perguntando: "Ou a senhorita me conhece e está brincando, fingindo que não conhece?"

“Não”, disse a voz, “não o conheço. Nunca o vi mais gordo.”

O homem sorriu. “Mas então”, continuou, “por que a senhorita telefonou logo a mim?...”

“Foi como eu disse: na sorte, na pura sorte.”

“Mas sorte pra quê, como?... Não estou entendendo...”

“Eu ia suicidar-me”, falou a moça.

“Suicidar?”, falou alto, e olhou para trás, pensando que poderia ter acordado a mulher.

“Ia tomar dois vidros de bolinhas: quarenta bolinhas, dispostas de cinco em cinco aqui na mesa, formando dois quadrados, parecendo daqueles joguinhos de passar os números, de ordenar de um a quinze, sem tirar as peças do tabuleiro.”

“Mas por quê?”

“Por quê? O suicídio? Oh...”, a voz pareceu rir, mas um riso esquisito, um riso que não era riso. “Talvez amanhã o senhor saiba pelos jornais.”

O homem estava apreensivo, mas pensou rápido e achou que a última frase fora dita num tom muito novelesco: a coisa não devia ser tão séria como parecia; era uma moça, uma dessas meninas complicadas, algum problema sentimental passageiro, uma crise; mostraria que não estava levando-a tão a sério.

“E por que você mudou de idéia?”

“Quem disse que eu mudei de idéia?”

“Você disse que ia suicidar...”

“Ia, e talvez vá ainda. As bolinhas estão aqui na minha frente, na mesa; não guardei elas; se não fosse mais, eu guardava elas no vidro, era a primeira coisa que eu fazia.”

O homem ficou apreensivo de novo. Pensou em algum estratagema — mas não sabia direito para que o estratagema.

“Se eu fosse você não fazia isso...”, falou, convencido de que tinha é de ficar falando, não deixar ela pensar

muito tempo, prendê-la às suas palavras, e então ir convencendo-a lentamente — se aquilo fosse mesmo sério, e agora já estava achando de novo que era: do contrário ela guardaria mesmo as bolinhas, seria a primeira coisa que faria. Mas quem disse que tinha mesmo bolinhas? Como podia estar certo disso? “Se eu fosse você esperava até amanhã — ou seja”, tornou a se lembrar: “até hoje mais tarde.” Eram duas e meia no relógio: lembrou-se da sugestão da esposa e olhou para ela, que dormia num sono largado, ressonando. “Se eu fosse você, primeiro dormia; dormia bastante; depois, ao levantar, tomava um banho frio, e só então pensava de novo no assunto: se vale a pena ou não o que você quer fazer.”

“‘Vale a pena o suicídio?’ — título de uma reportagem. Ou então o título de um livro: *Ainda Há Tempo para Morrer*. Não há um livro com o título de *Ainda Há Tempo para Viver*? Pois é, vou escrever esse outro: *Ainda Há Tempo para Morrer*. Mas se for escrevê-lo não terei tempo para suicidar-me.”

“Como?”

“Humor negro.”

“Humor o quê?”

“Negro”, falou a voz mais alto e com uma certa irritação. “Não sabe o que é isso? Humor negro?”

“Sei”, ele falou, meio sem graça diante daquela súbita irritação.

“Então quê que é”, perguntou a voz, com ar de quem desconfiava que ele não soubesse.

“Humor negro é um humor macabro, é... um humor pessimista...”

“Que humor não é pessimista?”

“Como?”

“Estou perguntando: existe humor que não seja pessimista?”

O homem pensou um pouco: “Existe. Existe um humor sadio.”

“Sadio? Quer dizer que sadio é o que não é pessimista, e pessimista o que não é sadio?”

“Acredito que sim.”

“O senhor é protestante? ou rosacruz?”

“Não, senhorita”, falou o homem, no tom de quem percebera estar sendo ironizado, e ofendido se contraía para se proteger e talvez atacar. “Não sou protestante, nem rosacruz. Sou católico.”

“Apostólico?”

“Católico”, falou mais forte.

“Pois é: católico apostólico.”

“Sim senhora.”

“Romano também?”

“Também.”

“Pensei que o senhor fosse brasileiro.”

Não vou perder a esportiva, pensou; vou levar na brincadeira também.

“Mas o senhor não disse o que é humor negro.”

“Não disse? Disse sim: falei que era uma espécie de humor macabro, pessimista, sombrio — um humor pelo negativo somente.” Ficou satisfeito de ter achado essa expressão: humor pelo negativo somente.

“Não é não”, falou a moça.

“Não? E você pode me dizer, por gentileza, o que é? Pode ter essa grata fineza de me dizer o que é humor negro?”

“É o humor que se faz na África.”

“Na África”, ele repetiu, no tom de quem prossegue a brincadeira — e de repente é que percebeu o trocadilho, e então fez um “ah...” e sorriu, imaginando de novo que era uma moça muito inteligente e simpática e bonita.

“Agora é que eu percebi”, falou.

“O senhor demora a perceber”, ela falou, num tom que teria irritado qualquer um e só não o irritou porque ele ainda estava embevecido em imaginar como ela era.

“Demoro mas percebo”, falou, ainda sorrindo, e de um jeito que parecia que a moça estava ali mesmo na sua frente, vendo-o.

“Deus tarda mas não falta”, ela falou.

“Isso.”

“O senhor acredita nele?”

“Em Deus?”

“É.”

“Acredito.”

“Vê-se logo...”

“Por que vê-se logo?”, irritou-se.

“Se o senhor fala nessa altura o senhor acorda sua esposa — ela não está dormindo? Ou não está? Ou não é sua esposa?...”

“A senhorita está insinuando alguma coisa?”, perguntou, com uma vontade súbita de desligar o telefone, a mesma que tivera no começo. “Olha, senhorita, sabe que eu estou quase desligando o telefone?”

“Pode desligar. A responsabilidade é sua.”

“Responsabilidade por quê?”, falou irritado.

“Porque minha vida está em suas mãos.”

“Ah, é, né?”

“Sério. Não estou brincando. O senhor não percebeu isso ainda? Que minha vida está em suas mãos?”

“Pois olha: estou pouco ligando para isso.”

“Não parece.”

“Não parece o quê?”

“Que o senhor está pouco ligando; do contrário já teria desligado.”

“É o que eu estou pensando em fazer.”

“Pode fazer então.”

“E você acha que eu não desligo? Desligo sim. Quê que eu tenho com a senhorita? Não tenho nada. Nem sei quem é a senhorita, nunca a vi. Não tenho nenhuma obrigação com a senhorita.”

A voz havia-se calado.

“Alô.”

“Pronto.”

“Está escutando o que eu estou falando?”

“Estou. Estou esperando.”

“Esperando o quê?”

“O senhor desligar.”

O homem coçou a cabeça com força.

“Senhorita...”

“Não precisa se irritar”, disse a voz calmamente. “Eu sei. Compreendo como é. Claro; o senhor não tem nada comigo, não tem nenhuma obrigação. É evidente. O senhor não me conhece, nem eu o conheço. O senhor foi só um número de telefone tirado ao acaso; nem seu nome eu olhei — não sei o seu nome; e mesmo o número já não sei mais: fechei o catálogo, e se eu tivesse de discar de novo o número eu não saberia mais qual é, não poderia fazê-lo; só se tirasse a sorte de novo e de novo desse o seu número, mas também aí já seria azar demais. O senhor para mim é apenas uma voz, essa voz que eu estou escutando, assim como eu sou apenas uma voz para o senhor, essa que o senhor está escutando; duas vozes em diálogo através de um fio de telefone, é tudo o que nós somos agora nesse momento; mais nada. Tudo o que o senhor é e tudo o que eu sou está nesse momento reduzido a isso: duas vozes em diálogo através de um fio de telefone. Basta o senhor apertar o dedo no aparelho e tudo isso acabará, terá desaparecido. Não há aquele perigo de que eu falei: dar seu número de novo. Não vou discar de novo. Seria apenas uma vez: essa. Não haverá outra. Portanto, está tudo muito fácil: é só um gesto, só o senhor apertar o dedo no aparelho. Não há nada impedindo-o de fazer isso. Nenhuma coisa. Nada.” A voz se calou.

O homem coçou a cabeça com força de novo.

“Senhorita, compreenda”, começou, num tom arrastado. “Eu... alô...”

“Pronto. Estou escutando.”

“Veja a situação, quero que a senhorita compreenda bem a situação: eu estou tranqüilamente dormindo, é alta madrugada, a senhorita me telefona e eu atendo com a maior boa vontade, depois a senhorita faz piadas comigo, faz uma insinuação desagradável...”

“Insinuação? O que eu falei há pouco? Eu estava apenas querendo saber a verdade; saber se sua esposa estava mesmo aí...”

“Mas por que a senhorita queria saber?...”

“Por quê? Bem; seria desagradável que ela estivesse escutando essa conversa, não acha não?...”

“Desagradável por quê?”, perguntou, interessado em ver aonde é que ia dar aquilo.

“O senhor faz perguntas, hem?”

“Ou é a senhorita?”

“Eu o quê?”

“Que faz.”

“Faz?”

“Perguntas.”

“Ah. É. Então somos nós dois.”

“Então somos: nós dois”, repetiu ele, gostando das palavras “nós dois”, e no escuro teve um ligeiro sorriso. Depois continuou: “É minha esposa sim. No civil e no religioso”, acrescentou, num tom de brincadeira, esperando ouvir a moça dar algum sorriso ou fazer algum comentário no mesmo tom dele — mas não veio nada. “Há nove anos que estamos casados. Não é muita coisa? Às vezes fico pensando: nove anos... nove anos que vejo essa mulher todo dia, nove anos que como com ela, que falo com ela, que deito com ela, que vejo a cara dela, que...” Parou um pouco.

“Estou escutando”, disse a voz.

“Que... tudo isso. Nove anos. Tem dia que não agüento nem...” Ele parou de novo.

“Ela está aí ao lado?”, perguntou a voz.

“Está. Está dormindo, não tem perigo de ela escutar. Quando ela está dormindo ela não escuta nada. Ela dorme feito um... feito um animal. É a coisa que ela mais gosta de fazer na vida: dormir.”

“Então ela deve ser gorda...”

“Gorda? Ela é uma bola. E está cada dia mais gorda.” Pegou o embalo: “E você? Você como é: gorda? magra? Chegou a minha vez de adivinhar...”

“Para quê? Amanhã o senhor lê o jornal e saberá.”

“Escuta: você está falando isso a sério mesmo?”

“Isso o quê?”

“O . . .”, evitou a palavra: “essa história das bolinhas; de você . . .”

“O senhor achou que eu estava brincando? . . .”

“Achei sim. Eu achei. Uma moça como você, inteligente, simpática, bonita, pensar em suicídio . . .”

“Como o senhor sabe que eu sou bonita?”

“Não é não?”, ele perguntou um pouco apreensivo.

A voz demorou a responder, mas respondeu: “Sou.” Apenas isso: sou. E o coração dele começou a bater depressa de novo. “Você me acha simpática? . . .”, perguntou a moça, num tom diferente, meio divertido.

“Muito. Muito simpática. E inteligente.”

“Inteligente eu sei que sou mesmo. É o mal.”

“Mal por quê?”

“É uma história longa, não vale a pena contar. Se eu fosse burra e feia, uma hora dessas eu não estava aqui acordada, com essas bolinhas na frente, falando com uma pessoa que eu nunca vi na minha vida e talvez nunca verei.”

“Não”, disse o homem, sentindo um aperto no coração. “Não deve ser assim.”

“Assim como? . . .”, falou a voz; de novo parecia estar muito longe.

“Não nos vemos.”

“Que importância tem isso?”

“Muita; muita importância”, falou, com a voz meio engasgada.

“Já decidi mesmo.”

“Decidiu o quê?”

“O que vou fazer.”

“Quê que você vai fazer?”

“Adivinha”, falou a voz, num tom que lhe pareceu terrível. Foi então que percebeu como suas mãos estavam suadas.

“Não”, ele falou, e tentava conter sua aflição, não deixá-la transparecer na voz: “não seja idiota” — acen-

tuou bem o “idiota”, esperando que tivesse o efeito de um tapa no rosto de uma pessoa acometida de histerismo.

Mas ela respondeu num tom quase suave: “Idiota . . .” A voz estava tão longe que parecia que ia sumir a qualquer momento.

“Não seja boba, você não tem motivo nenhum para suicidar, você é jovem, inteligente, bonita”, falava depressa, tentando convencê-la.

“Nenhum motivo . . .”, repetiu a voz, no mesmo tom suave e triste.

“Você tem? Tem algum motivo?”

“Se eu estiver com câncer, por exemplo . . .”

“Você está?”

A voz não respondeu logo.

Insistiu: “Está?”

“Não. Pelo menos que eu saiba . . .”

“É algum problema de doença? Posso saber? . . .”

“Saber? Para quê? . . . Pode sim; não, não é nenhum problema de doença.”

“Quê que é então?”

“É que . . . ‘É inútil, a tristeza jamais me deixaria.’

“Como? . . .”

“É uma frase de Van Gogh, a frase que ele disse para o irmão, antes de morrer . . .” Fez uma pausa. “O senhor é o meu irmão . . .”

O coração do homem batia com toda a força e ele sentia dificuldade em falar, sua cabeça latejava. “Você está bancando a boba”, falou, numa voz opressiva, “você não está agindo bem, não seja precipitada, deixe o . . . deixe essa decisão para amanhã, tem muito tempo, você vai fazer uma besteira, não percebe? escuta, por que você não me dá seu nome, ou por que você não me telefona amanhã de novo, hoje, mais tarde; não faça nada agora, vai dormir, você . . .” De repente parou: teve a angustiosa sensação de que não estava sendo mais ouvido, que ela não estava mais ouvindo-o. “Alô”, falou. Não houve resposta. “Alô”, repetiu, “alô.” Esperou um pouco. O telefone foi desligado. Ficou um instante imóvel; depois

curvou a cabeça, apertando-a com desespero contra a mão que segurava o fone. Ficou assim durante algum tempo, esperando que o telefone ainda tocasse. Depois, já calmo, passou a outra mão pelos cabelos. Colocou o fone no gancho. Então deitou-se, por cima do lençol, e suspirou profundamente. Sentia-se aniquilado.

De mãos cruzadas sob a cabeça, olhos abertos, de vez em quando virava o rosto na direção do telefone, mas ele continuava mudo. Ao seu lado a mulher ressonava. A inspiração lhe parecia excessivamente prolongada, aflitiva: ia até um limite em que dava a impressão de que ia estourar; depois de um segundo, em que parecia parar, baixava num prolongado ronco. Dava-lhe aflição.

Então o telefone tocou. Num salto ele sentou-se na cama e atendeu. Mas ninguém respondeu, embora o telefone estivesse ligado. Foi desligado. Olhou para suas mãos e mesmo no escuro pôde ver o suor brilhando.

De novo o telefone. “Alô”, disse. Ninguém atendeu. “Alô”, insistiu. O telefone estava ligado, mas ninguém atendia. “Alô, alô”, repetia aflito, “alô, alô, alô!”

“Acorda”, falou a esposa, “você está sonhando?”

Acabou de abrir os olhos. Por um segundo pensou que o resto também tinha sido sonho — “tudo foi apenas um pesadelo”. Mas não; fora real, muito real.

O quarto estava claro, de persiana levantada. Em pé, diante do espelho do guarda-roupa, a mulher acabava de se aprontar para sair.

“Quê que ficou resolvido?”, ela perguntou. “Quê que virou o telefonema...”

“Dei uns conselhos pra ela.”

“Afimal quê que era o problema?”

Ele olhou para a janela: fora parecia estar um dia muito claro.

“O problema?... É um caso complicado; uma história longa...”

“Essas moças de hoje, são todas assim”, disse a mulher com desprezo e melancólica resignação. “Nosso mundo está perdido.”

o fim de tudo

luiz vilela

Editora **LIBERDADE**

CADELA

LUIZ VILELA

Iam subindo devagar a encosta do morro, o homem na frente, a mulher atrás.

– Eu juro – disse a mulher.

– Jura... – disse o homem.

– De que adianta falar? – disse a mulher. – Você não quer me compreender.

– Compreender... – disse o homem, no mesmo tom.

Tinham chegado ao ponto mais alto do morro, onde havia algumas árvores. O capim, por causa das chuvas, estava verde e crescendo.

O homem ficou parado em frente à cerca, a mão direita segurando o arame farpado. A subida, no calor daquela tarde, a conversa e sua própria corpulência o haviam cansado, e ele arfava pesado — o bigode grosso, a barba lhe cobrindo quase toda a cara. Sua camisa, nas costas, estava molhada de suor.

A mulher, um pouco atrás, também estava imóvel e olhava na mesma direção em que o homem olhava. Por ali só se viam cerrados e matas; apenas, ao longe, o telhado de uma casa aparecia. Um pássaro chamava por outro à distância, num piar espaçado e desolado.

Era um dia quente, abafado, o sol encoberto, o céu nublado. Do chão parecia às vezes subir ondas de calor. Na frente do homem o suor ia lentamente escorrendo. Ele tinha o rosto contraído, os olhos apertados. Continuava a segurar o arame.

– Adão – a mulher se aproximou mais, ficando quase ao lado dele: – Por que você não procura me compreender?

– Compreender? – ele então se virou e olhou-a. – Você vai, faz isso, e depois vem me falar em compreender?

A mulher não respondeu.

Ele tornara a olhar para longe, as duas mãos agora segurando o arame.

– Você destruiu tudo – ele disse –, tudo o que havia de bom, tudo o que havia de verdadeiro entre nós. Você destruiu tudo isso.

A mulher o olhava em silêncio.

– Eu confiava em você – ele continuou –, eu te respeitava; eu te amava. Você era para mim como uma princesa.

– Eu estou te pedindo perdão... – disse a mulher, com voz suave.

– Perdão... É fácil pedir perdão, não é?...

– Todos nós erramos...

Ele continuou olhando para longe, o rosto ainda mais contraído, o suor escorrendo, o tórax se dilatando com a respiração opressa.

No rosto da mulher também gotas de suor iam deslizando. Os ramos do capim roçavam-lhe as pernas. Ela sentia uma vaga tontura.

– Adão...

– Chega! – ele gritou. – Não quero mais ouvir!

Seu rosto explodia de cólera.

– Cadela!

A mulher foi se afastando, ele veio vindo.

– É isso o que você é: uma cadela!

Ela se encostou a uma árvore de grosso tronco. Ele agarrou sua blusa e rancou um botão. Rancou os outros. Rancou o soutien. Ela só o olhava, inerte e apavorada. Ele então pegou os seus seios, grandes e de tetas largas. Ela sentiu os dedos dele, fortes e ágeis. Fechou os olhos.

– Adão...

– Geme, cadela, geme!

Ela não pôde mais e abraçou-se a ele com sofreguidão.

– Me larga! – ele empurrou-a.

Ela ficou olhando-o, ofegante, os lábios trêmulos.

– Tira a roupa! – ele ordenou.

Ela tirou, enquanto ele também tirava a sua. E, sem que ele nada dissesse, ela se jogou no capim – a cabeça tombada para trás, as pernas abertas, o sexo erguido para o céu, latejante e úmido.

– Eu quero... – ela murmurou para o ar, a voz rouca, os olhos nublados.

Ele pôs o pé sobre a sua barriga: ela o agarrou, agarrou sua perna, quis agarrar seu sexo – ele deu nela um empurrão. Ela tornou a se erguer e a querer agarrar seu sexo – ele deu nela um tapa. Ela ficou petrificada, olhando-o.

– Vira de costas! – ele ordenou.

– De costas?... – a voz trêmula. — O que você vai fazer?...

– Vai virar? – e ele ergueu a mão para bater.

Ela protegeu o rosto.

– Vai? – a mão ameaçava.

Ela então foi se virando, lágrimas aparecendo nos olhos.

– Você não pode... Eu nunca fiz...

– Cala a boca, sua puta!

Ela sentiu-o então sobre si – o corpo dele esmagando-a contra o capim, os braços e as pernas envolvendo-a, ele agredindo-a, machucando-a.

– Você não pode... Está machucando...

Ele ofegava em sua nuca, as mãos esfregavam seus seios e seu sexo. E de repente ela parou de chorar: sentiu que tinha entrado e que agora ia entrando, rápido e firme e de uma vez. E então estava tudo dentro dela, e mexia, e ia e vinha, doído e enervante, e doce, e profundo, subindo até sua cabeça, entontecendo-a, crescendo nela toda, fazendo-a torcer-se e rir e gemer e suspirar, e pedir e gritar, desatinada, alucinada, gritando gritando gritando – e então levada para longe, nascendo e morrendo em sucessivas ondas de luz e de escuro, até não poder mais: e amoleceu desfalecida.

“Levanta” – ela escutou, mas não abriu os olhos, perdida numa suave inconsciência.

“Levanta” – ela escutou de novo, e então abriu os olhos: viu à sua frente o capim.

– Sua roupa – e ele jogou-a.

Ela se vestiu, de costas para ele. Vestia-se devagar. Amarrou as pontas da blusa. Calçou os sapatos, que estavam ali perto.

– Agora vá – disse ele.

Ela voltou-se: fitou-o com um olhar calmo e distante, como se não o tivesse entendido.

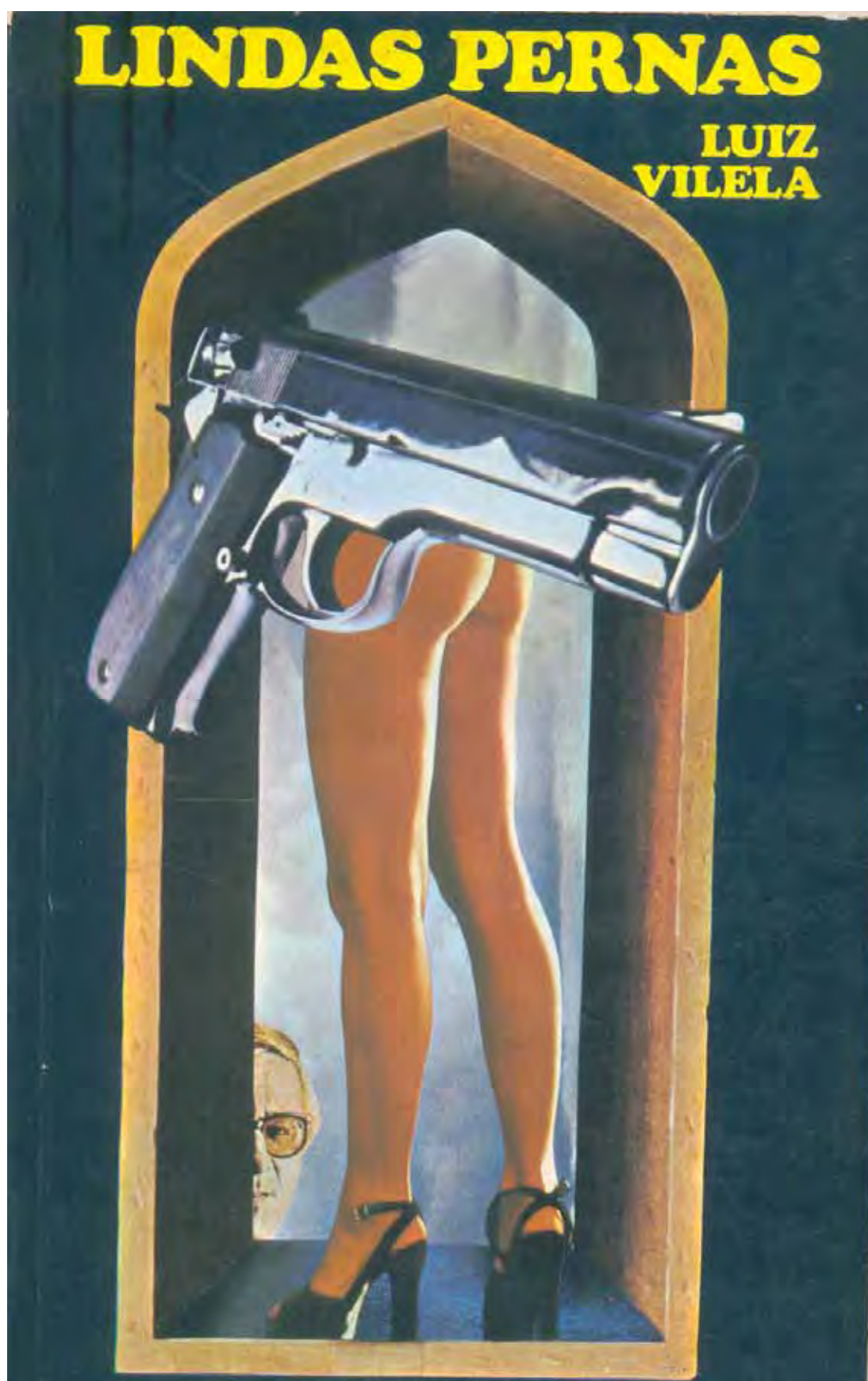
– Eu disse: agora vá.

– Embora?

– É, embora.

A mulher começou a andar, a descer a encosta. Ia lentamente. Então parou; virou-se e veio andando de volta.

Parou em frente ao homem: abaixou-se, ajoelhou e beijou-lhe os pés.



PARA VOCÊS MAIS UM CAPÍTULO

— Aí sabe o que ela disse pra ele?

— Deve ter sido: *meu bem, eu te amo*.

— Não; ela disse isso, mas outras horas; essa hora foi...

— Já sei: *meu bem, temos que nos separar*.

— *Separar?* — a mulher olhou para ele: — separar como? não acabei de te contar que a Fernanda encontrou com o Adriano no parque depois de fugir de casa, e que ela fugiu batendo a porta com toda a força?

— Não, espera aí — ele esticou o dedo por sobre o prato de comida: — esse negócio da porta você não me falou não.

— Falei.

— Não senhora.

— Juro que falei.

— Se você tivesse me falado eu saberia.

— Saberia o quê?

Ele abriu os braços:

— Você não presta atenção? O que a Fernanda disse pro Adriano quando ela encontrou com ele no parque.

— Quê que ela disse.

— Bom, se não foi *meu bem, temos que nos separar*, só pode ter sido: *meu bem, nunca mais teremos que nos separar*. Foi ou não foi?

— Quase... — a mulher sorriu, orgulhosa da perspicácia dele; costumava comentar com as amigas: “meu marido é um crânio”. — Mas o que ela disse mesmo foi: *meu bem, agora viveremos juntos para sempre*.

— É a mesma coisa. A mesma originalidade — acrescentou em voz mais baixa, enquanto a mulher se levantava para buscar um talher.

Ela voltou; sentou-se, serviu-se de mais salada, mas em vez de comer ficou olhando pensativa para a lata de azeite à sua frente.

— É, mas eu acho que eles não vão viver não... — disse num tom preocupado.

Ele ergueu os olhos:

— Quê?...

— A Fernanda e o Adriano; eu acho que eles não vão viver juntos não.

— Hum — ele disse, e continuou a comer, pensando numa série de coisas importantes que tinha de resolver àquela noite.

— O pai da Fernanda — a mulher prosseguiu: — Seu Hortênsio; Seu Hortênsio é uma fera. Tem hora que eu detesto esse velho; que ódio. Eu concordo que tem que haver alguma rigidez na educação, Papai mesmo foi assim com a gente; mas também nem tanto; Seu Hortênsio... ele é uma fera... Quê que você acha?

— Também detesto Seu Hortênsio.

— Não, bem, estou perguntando se você acha que vai dar certo os dois, se eles vão mesmo viver juntos.

— Adriano é o pobre ou o rico?

— Pobre? rico?...

— Não tem um pobre e um rico?

— Não.

— Não acredito; como que pode haver telenovela se não tem um pobre e um rico? E a Renata?

— Que Renata, meu bem?

— Não tem uma Renata?

— Não, não tem nenhuma Renata.

— Então essa novela não presta: pra mim novela que não tem uma Renata não presta. E a Fábía?

— Fábía?

— A rival da Renata.

- Mas já te falei que não tem nenhuma Renata.
- Nem Fábria?
- Nem Fábria.
- Então não presta mesmo; definitivamente.
- A novela é ótima.
- Não presta; como pode prestar se não tem nenhuma Renata nem nenhuma Fábria? E Seu Manuel?
- Que Seu Manuel?
- O dono do barzinho da esquina.
- Barzinho da esquina? Ah, Seu Juvenal?
- Isso, Seu Juvenal; eu sabia...
- Você disse Seu Manuel.
- Eu queria dizer Seu Juvenal.
- Adoro ele; acho Seu Juvenal muito simpático; as risadas dele...
- É, as risadas dele são ótimas.
- Ótimas; como você sabe se você nunca vê?
- Não vejo mas eu escuto na rua quando venho pra casa.
- Ah, é? Muito observador... Você não quer mais lombo?
- Quero.
- Ela cortou mais um pedaço e pôs no prato dele.
- Mas de quê que a gente estava falando?... Ah, eu te perguntei se você achava que ia dar certo os dois, aí você me perguntou o negócio de pobre e rico, não foi?
- Ele sacudiu a cabeça.
- E aí eu te falei que não tem um pobre e um rico. Quer dizer, o Adriano é o filho do dono da fábrica.
- E o outro é o operário da fábrica.
- Operário? Não, agora você se enganou redondamente: Marcelo é o chefe de vendas da fábrica.
- Ah, o chefe de vendas da fábrica; muito criativo. E ele mora num bairro pobre...
- Bairro pobre? Não; o bairro não é pobre; é assim...
- Assim como o nosso; classe média.

- É...
- E o outro, como que chama, o rico, o bonzão...
- Adriano.
- Adriano; esse mora num bairro de milionários; casa com piscina, jardins, criados... E tem um cachorro de raça.
- Você está vendo essa novela.
- Juro que não estou; você sabe que eu não vejo.
- Então como que você está sabendo de tudo?
- Ele apontou para a cabeça.
- Só se você for um gênio.
- Bom, gênio eu não sou, mas... Quê que há, nem todo mundo é telespectador, ainda existem algumas pessoas inteligentes.
- A casa do Adriano... — a mulher suspirou olhando para o ar; — precisa ver... é um sonho...
- Pois não vai adiantar nada: a Fernanda vai casar com o Marcelo.
- Com o Marcelo? É capaz... E a Bruna?
- Bruna? A irmã da Renata?
- Já te falei que não tem nenhuma Renata nessa novela.
- Mas em compensação tem a Bruna.
- Em compensação como?
- Pensa bem se não tivesse nem a Renata nem a Bruna. A Fábia você já disse que não tem também, né.
- Disse.
- Então?
- Então o quê?
- Já pensou se não tivesse: nem a Renata, nem a Fábia, nem a Bruna?
- Não estou entendendo nada do que você está falando.
- Não?... — e ele voltou-se para o prato, deixando a mulher sem explicação.
- Você diz umas coisas sem pé nem cabeça... Renata, não sei onde você foi arranjar essa Renata...
- E a Clorinda?

— Clorinda?

— Você não viu essa novela?

— Não, nunca vi nenhuma novela que tivesse Clorinda.

— Claro — ele riu consigo, — é evidente. E muito menos uma novela que tivesse, digamos, a Eufrosina ou o Anfilóbio.

— Quem? . . .

— Nonsense — ele disse encerrando, e desviou mais uma vez seu pensamento para as coisas importantes que tinha de resolver.

A mulher olhava de novo para a lata de azeite, absorta.

— Mas você acha mesmo, bem? . . .

Ele ergueu os olhos devagar, falou devagar:

— Acha o quê.

— Que a Fernanda vai casar com o Marcelo.

— Não — ele disse, e largou os talheres na mesa; — eu não acho; eu estava brincando. Sabe o que eu acho? Eu acho que a Fernanda vai morrer de câncer; câncer, entende? câncer no ânus, com dores horríveis. O Marcelo? Coitado, esse vai morrer de lepra; caindo aos pedaços; pedacinho por pedacinho.

A mulher, com os olhos muito abertos, estava horrorizada.

— É, é isso o que vai acontecer — ele disse. — Quanto aos outros, vou te dizer também o que vai acontecer com eles: vou pegar uma metralhadora, entende? vou pegar uma metralhadora, atravessar o vídeo, e tá-tá-tá-tá-tá, todo mundo; depois vou para o estúdio e tá-tá-tá-tá-tá, os atores, as atrizes, o produtor, cem tiros no produtor, duzentos no diretor, trezentos no autor da novela; depois os telespectadores, vou de casa em casa e tá-tá-tá-tá-tá, não descansarei enquanto não liquidar todos; depois os aparelhos de televisão, uma dinamite em cada um, bum! depois as fábricas, por fogo em todas, e por que não aproveitar, é, por que não aproveitar e por fogo no planeta inteiro? depois . . .

Ele parou; ficou um instante como que à espera de fôlego para continuar; mas em vez de continuar, fez com a

cabeça um gesto de inutilidade, então voltou-se novamente para o prato, pegou o garfo e a faca, e recomeçou a comer.

Passado um pouco, olhou para a mulher:

— Quê que foi? você não vai comer?

— Você me assustou. . .

— Assustei? Puxa, até parece que você não vê tele-novela. . . Por falar nisso, e o resto do capítulo, você não vai me contar?

A mulher olhou confusa para ele:

— Sério? Ou você está brincando? . . .

— Claro que é sério. Quero saber o resto; você começa e não acaba?

Ela indecisa, sem saber se. . .

— Bom — decidiu: — então. . . Eu estava te contando a hora que a Fernanda fugiu de casa e encontrou com o Adriano no parque, não foi?

— Foi.

— E ela disse. . .

— *Meu bem, agora viveremos juntos para sempre.*

— É.

— E aí.

— Bom, aí, né. . .

A CABEÇA Luiz Vilela

Cosac & Naify

FREIRAS EM FÉRIAS

“Preciso contar pra vocês!”

“Conta...”

“Vocês nem vão acreditar...”

“O que aconteceu?”

“Eu fui lá tomar a coca; eu fui lá; aí, quando eu estou lá, tomando, um cara, um sujeito novo ainda, todo peludão — o peito dele parecia um tapete, uma relva...”

“Rô...”

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

“Nossa... E aí?...”

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

“Santa mãe de Deus...”

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

“De quê?”

“Cristo; Cristo crucificado.”

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

“E aí, aí ele falou: ‘Qual que vale mais? O seu Cristo, que a gente compra em qualquer camelô da esquina, ou o meu, que foi gravado com dor na minha carne?’”

“E essa, hem?”, disse Blandina. “E aí, o que você respondeu?”

“Eu respondi que os dois valiam a mesma coisa, que o importante era a fé.”

“É cada uma...”

“Mas o pior eu ainda não contei...”

“Então conta”, disse Blandina. “Você começou... Como dizia o Chacrinha: ajoelhou, tem que rezar.”

“O pior foi à hora que ele virou, e aí... Aí, sabem? aí eu vi que ele estava com uma bruta duma ereção.”

“Ereção, Irmã Romilda?”

“Então como que é?”

“Ereção?”

“Então fala como que é...”

“Ereção”, disse Mariona. “Não tem um pauzinho no meio.”

“Não? Você tem certeza que não tem um pauzinho no meio? Pois eu acho que tem. Tem sim. Só que não é um pauzinho: é um pauzão.”

“Rô!...”

“Isso é pecado, Irmã Romilda.”

“Pecado...”

“Pecamos por pensamentos, palavras e obras.”

“Sabe onde está o pecado, Mariona? Sabe? Sabe onde ele ficou? O pecado ficou lá, naquela capelinha mofada e fedorenta.”

“Hum.”

“Sabia? O pecado ficou lá, naquela capelinha mofada e fedorenta, entre aqueles santos e velas. Ou será que você trouxe ele com você, na sua mala? Trouxe? Na minha ele não veio. Ele veio na sua, por acaso, Blande?”

“Não sei. Eu quero é que você conte o resto da história, Rô...”

“O resto? O resto é só que o sujeito me perguntou se eu venho aqui amanhã.”

“E o que você respondeu?”

“Respondi que venho, uai.”

“Respondeu errado”, disse Mariona.

“Errado por quê?”

“Porque amanhã nós três estaremos longe daqui.”

“Eu não. Eu já te falei que eu não vou hoje.”

“Eu também não”, disse Blandina.

“Perder o último capítulo de *Corações apaixonados*, quando a Leandra vai finalmente revelar quem é o verdadeiro pai do filho dela?”

“Amanhã passa de novo.”

“Eu sei, mas você acha que eu vou agüentar esperar até amanhã? Eu mal estou dando conta de esperar até a noite...”

“Pois fiquem sabendo que às oito e meia da noite, ou seja, às vinte e trinta, nós três estaremos dentro de um ônibus, em plena estrada: eu, Irmã Maria Imaculada; você, Irmã Romilda; e você, Irmã Blandina.”

“Você é uma chata, hem Imaculada?”

“Vocês precisam entender que isso não é porque eu quero.”

“É sim, Mariona; é porque você quer: você e sua muxibagem.”

“São ordens, ordens do Economato.”

“Imaculada: ‘Não mintais uns aos outros.’ Paulo, Colossenses, capítulo três, versículo nove.”

“Se o nariz da Mariona crescesse igual ao do Pinóquio... Não ia nem ter jeito da gente entrar nessa piscina...”

“Vocês estão sendo injustas comigo...”

“Injustas...”

“Além disso, a minha perna inchada anda doendo.”

“Essa sua perna inchada serve pra tudo, hem Mariona? Você não tem vergonha?”

“Ai, meu Deus...”, disse Blandina. “Quando eu penso que, ao chegar, eu vou ter de passar a limpo toda aquela escrita... Me dá uma preguiça... Dá vontade de ficar aqui, nessa piscina, para o resto da vida...”

“Dá mesmo...”, disse Romilda.

“A Congregação podia derrubar aquela capelinha e fazer uma piscina lá, né?”

“Que isso, Irmã Blandina? Como você ousa dizer uma coisa dessas? Aquela capela é histórica, minha filha; aquela capela é do século dezoito.”

“Eu sei, Imaculada, eu sei; estou cansada de saber isso. Só estou dizendo que... Que diferença faria se derrubassem uma capela? Há tantas capelas por aí...”

“Isso é uma heresia. Aquela capela é um tesouro.”

“Um tesouro e um ninho de morcegos.”

“Bom mesmo é se isso aqui fosse nosso”, disse Romilda, “só nosso e de mais ninguém. Aí a gente podia vir quantas vezes quisesse, sem ter de pagar nada. E, o melhor, a gente podia ficar aqui inteiramente sem roupa...”

“Rô...”

“A gente peladinha nessa água quente, já pensaram que delícia? Eu acho que eu ia até ter um orgasmo.”

“Irmã Romilda...”

“Pra ser sincera, a vontade que eu tenho nesse momento é de rancar esse maiô e...”

“Parece que o Peludão mexeu com os seus hormônios, hem Irmã?”

“Rancar e sair por aí, no meio dessas piscinas, dessa gente... O que será que aconteceria se eu fizesse isso, hem?”

“Não gosto nem de pensar...”, disse Blandina.

“Eu sei o que aconteceria: fotos em todos os jornais do país; entrevistas na televisão; capa da revista *Playboy*: ‘A freira mais sexy do Brasil’.”

“Esqueceu-se de que você é freira, Irmã Romilda?”

“Não: eu não acabei de falar na freira mais sexy do Brasil?”

“Esqueceu-se de que você é religiosa?”

“Você está me censurando, Mariona?”

“Um pouco de juízo não faz mal a ninguém.”

“Você está me censurando? Pois fique sabendo que eu sou livre para falar o que eu quiser, está bem? Foi Deus que me deu a liberdade.”

“Foi, foi Deus. Deus nos deu a liberdade; mas nos deu também os dez mandamentos. Lembra-se? E um deles, o sexto mandamento, diz: ‘Não pecar contra a castidade.’”

“‘Esqueceu-se de que você é freira’... Acontece, Mariona, acontece que antes de ser freira eu sou mulher. Sabia? Eu não nasci freira: eu nasci mulher. E mulher com esses peitos aqui, esses peitos bonitos, e não essa tábua de passar roupa aí.”

“Pelo menos ela serve para passar roupa. E esses mamões aí, para quê que eles servem?”

“Está com inveja?”

“Para quê que eles servem?”

“A Blande sabe...”

“Eu? Eu não sei de nada.”

“Não? Olha como ela ficou vermelhinha...”

“Com esse sol e branca do jeito que eu sou, como você queria que eu ficasse?”

“Sei... Eu vou pensar no seu caso...”

“Tem dia que eu acho que a matéria venceu”, disse Mariona.

“Que matéria, Mariona? De que você está falando? A Mariona sai de repente com umas coisas sem pé nem cabeça...”

“Tem dia que eu acho que o espírito desapareceu da face da terra e que Deus, cansado de pelejar com o homem, retirou-se para os confins do firmamento.”

“Deus é pai, Imaculada.”

“Mas até os pais não se cansam do mau comportamento dos filhos? Que dirá Deus com relação ao homem, esse filho tão mau, tão ingrato, tão...”

“Certo, mas... Lembre-se de Lucas, capítulo onze, versículo treze: ‘Se pois, vós, sendo maus, sabeis dar boas dádivas a vossos filhos’...”

“Ih, não...”, disse Romilda. “Vocês duas, ó: o Retiro Espiritual começa dia vinte de janeiro. Sabiam? Começa daqui a

quinze dias ainda. Por enquanto estamos em férias e numa pousada. Sabiam?”

“Ah, Rô...”

“Ah, Rô? É a Rô que daqui a um mês estará na frente daqueles pirralhinhos lá, da vila, entre bêbados, ladrões e traficantes, enquanto vocês duas estarão zanzando por aí, um dia num lugar, outro dia no outro; reuniões, encontros, capítulos, curso disso, curso daquilo, ou seja: não fazendo nada, só passeando, comendo e conversando fiado.”

“Rô, a noviça rebelde número dois...”

“Não vem não, hem Blande? Eu conto tudo, hem?”

“Então conta; conta. Conta, que eu também conto. Você acha que não? Eu conto sim. Conto, palavra por palavra, tudo o que você me disse aquele dia, sem esquecer as vírgulas, e, principalmente, os pontos de exclamação.”

“A que chegamos”, disse Mariona, “a que chegamos... Santa Mãe de Deus... Eu proponho uma coisa: vamos esquecer tudo, vamos passar um apagador, nos dar as mãos e, juntas, rezar uma ave-maria e um pai-nosso, pedindo humildemente a Deus perdão pelos nossos pecados.”

“Rezar aqui, agora, Mariona?”

“Por que não?”

“Rezar aqui, agora, nessa piscina, com toda essa gente ao redor?”

“Toda hora é hora de rezar, todo lugar é lugar de oração: basta que a fé esteja viva e o coração contrito.”

“Eles vão achar que nós três somos malucas”, disse Romilda. “Ou então achar que nós três somos freiras”, e deu uma gargalhada.

“A Rô hoje está afiada...”

“É”, disse Mariona, “nós vamos ter muita coisa para discutir nesse retiro...”

“Vamos mesmo”, disse Romilda, “você tem razão...”

“Por falar nisso”, disse Blandina, “quem será que vai ser a cozinheira lá esse ano? Se for a Zulmira... Aquela crioula pode desistir, ela nunca vai aprender a cozinhar; eu não sei por que elas não mandaram ela embora ainda... Agora, se for a Tereza... Hum... Se for a Tereza... Já estou até sentindo o gostinho daquela musse de chocolate...”

“E os bolinhos de bacalhau?”, disse Romilda.

“E as panquecas? Me diga: as panquecas?...”

“A Irmã Blandina só pensa em comer...”, disse Mariona.

“E eu em ser comida”, disse Romilda, dando outra gargalhada.

“Rô, eu acho que você endoidou...”

“Brincadeira, gente, brincadeira... Vamos curtir, nós estamos em férias; vamos brincar, vamos cantar... Blande, como é mesmo a marchinha da Irmã Cidinha?...”

“‘Eu entrei pro convento pra fugir do casamento; eu entrei pro convento pra fugir do casamento.’”

“Então vamos lá, as três juntas: ‘Eu entrei pro convento pra fugir do casamento; eu entrei pro convento pra fugir do casamento.’”

“Vocês...”, disse Mariona. “Vocês não têm jeito...”

“Ai, vida...”, disse Romilda.

“Bem, minhas mui queridas... Faz-se hora de voltarmos para o hotel...”

“Faz-se mesmo”, disse Romilda.

“Eu ainda quero passar no shopping para comprar umas pilhas para o meu walkman.”

“E eu lavar os meus tênis”, disse Romilda. “Sabem como é, sempre fica um pouco de chulé.”

CATÁSTROFE

- Vai ser uma catástrofe!
- O que eu podia fazer?
- Você podia ter falado pra ela não vir.
- Eu ia falar uma coisa dessas?
- Por que não?
- Uma pessoa me telefona falando que quer vir passar uns dias na minha casa: aí eu falo pra ela não vir?
- Por que não?
- Você falaria?
- Claro que eu falaria.
- Pois eu não.
- Eu falaria: “Escuta, fulana, eu fico muito feliz de você ter se lembrado de mim e da minha casa, mas seria melhor você não vir, porque meu marido não só não apreciava visitas, como também, e principalmente, não apreciava crianças, tanto é que nós não as temos.”

— Muito engraçado... Já imaginou eu dizendo isso pra ela ou pra quem quer que seja?

— Você não disse; o resultado aí está: eles vêm.

— São só seis dias, Artur.

— Só seis dias...

— Ela quer aproveitar a Semana da Criança.

— E nós com isso?

— Ela queria dar um presente para os meninos, e aí ela escolheu esse passeio.

— Muito bonito: ela dá o presente, e nós pagamos a conta...

— Ela me disse: “Mimi, sabe de que os meus filhos estão precisando? Sabe de quê? Eles estão precisando de um banho de interior.”

— Se depender de mim, eles vão ter é um banho de sangue.

— “Você acredita, Mimi, você acredita que até hoje alguns dos meus meninos nunca viram uma galinha de verdade?”

— Por que eles não vão numa granja? Perto de São Paulo existem dezenas.

— Ah, Artur; você sabe que não é isso.

— Então é o quê?

— Você sabe que... É como a Dininha disse: “Uma galinha passando na rua, os pintinhos atrás...”

— Galinha passando na rua...

— “A galinha ciscando...”

— Essa sua amiga é maluca...

- São essas coisas, entende? São essas coisas que ela quer...
- É maluca sua amiga.
- Não, maluca ela não é não.
- Começa pelos filhos. Ou melhor: por ter filhos, já que ter filhos é um ato de insanidade mental.
- Ter filhos é um ato de amor, Artur.
- Os ratos que o digam.
- Ter filhos...
- Já começa por aí, por ter filhos; agora, ter sete, sete filhos: isso é a própria loucura.
- Por quê?
- Porque é.
- Eu não acho.
- E os nomes? Os nomes dos moleques...
- Quê que tem os nomes?
- Repete aí pra mim...
- Pra quê?
- Repete...
- Dagoberto, Delmiro, Dilermando, Donato, Durango, Dorval e Durval.
- Santa Maria...
- Os dois últimos são gêmeos.
- Bem feito. Deus castiga.
- Eu tenho muita dó da Dininha; muita. Já pensou, ser abandonada nova ainda, com sete filhos pequenos?...

— Eu imagino o cara: um dia ele olhou ao redor, viu aquele bando de meninos e aí pensou: “Meu Deus, quê que eu fiz?...” Pegou então a maleta, saiu de fininho e caiu no mato.

— Além do mais, a Dininha foi minha amiga de infância, minha melhor amiga. É um jeito de eu agora ajudá-la; de nós dois a ajudarmos.

— Ajudar...

— O que é hospedar por alguns dias uma família?

— Isso não é uma família: é uma horda.

— Nossa casa é grande; nós temos recursos, felizmente...

— O problema não é esse, Mimi; o problema nem é a nossa paz, que eles vão perturbar.

— Então qual é o problema?

— O problema é que eles vão acabar com tudo!

— Acabar com tudo como?

— Acabar com tudo, tudo o que tem aqui: acabar com os quadros, com as esculturas, os tapetes, as orquídeas, os bichos; eles vão acabar com tudo!

— Como você pode falar isso, se você nem conhece os meninos, Artur?

— É preciso?

— Você nem sabe como eles são.

— É uma equação, Mimi; uma equação matemática.

— Equação...

— Pensa bem: sete meninos, sete meninos de três a onze anos, sete meninos engaiolados num apartamento no centro

de São Paulo: de repente esses meninos são soltos, levados para o interior e despejados numa casa ampla, com jardins, quintal, bichos... O que vai acontecer?

— Não vai acontecer nada.

— Não, não vai não...

— Não vai acontecer nada.

— Eles só vão acabar com tudo.

— Imaginação sua, Artur.

— Imaginação...

— Você que está imaginando isso.

— Os quadros e as esculturas, eu ainda podia levar para um banco, podia fazer isso. Mas e as orquídeas? E os bichos? Como que a gente vai tirá-los daqui? Onde que a gente vai pôr? E quem iria cuidar deles?

— Pense um pouco, Artur...

— Pensar o quê?

— Pense no que seria essa viagem para os meninos...

— Por que eu vou pensar nisso?

— Você também já foi menino...

— Já, já fui, e dou graças por não ter sido menino de capital e por nunca ter morado em apartamento; e, se mais alguma coisa preciso acrescentar, por ter visto galinhas desde pequeno.

— Você também já foi filho...

— Fui, embora não exatamente por minha vontade. Mas, de qualquer forma, posso dizer que ter sido filho foi, pela mãe que eu tive, a melhor coisa de minha vida.

— Então? A Dininha também está querendo ser uma boa mãe para os filhos dela.

— Filhos...

— O quê?

— Para que filhos?...

— Para quê?...

— Será que não vão um dia parar com essa bobagem?

— Se parar, a humanidade acaba.

— Alguma objeção?

— Se não fossem os filhos, uma hora dessas nós dois não estaríamos aqui.

— Nem estaria essa debilóide nos ameaçando com essas sete pragas, com essa catástrofe.

— Bom: nós já falamos muito.

— Já.

— Vamos encerrar?

— Vamos.

— Eu não vou fazer nada.

— Não.

— Eles vêm.

— É.

— Eu até já vou comprar uma lata de biscoitos.

— E eu uma caixa de balas.

— Balas? Você?...

— Balas de revólver, my dear.

RUA DA AMARGURA

Já punha a noite suas sombras nas paredes do pequeno quarto quando ele, depois de se levantar e mais uma vez contemplar detidamente o pai na cama — o pai imóvel, em silêncio e de olhos fechados —, foi caminhando para a sala, seguido do irmão.

Sentaram-se então os dois no velho sofá. Ele acendeu um cigarro e o irmão ficou a balançar o chaveiro.

A irmã, depois de se demorar mais um pouco no quarto, veio e sentou-se na poltrona em frente aos dois.

— Coitado do Pai... — ele disse.

Ela concordou com a cabeça.

— Ele não fala nada?

— Não.

— Nem escuta?

— Parece que não.

— É como se ele já estivesse morto — disse o irmão.

— Morto ele não está — a irmã disse: — ele está vivo.

— Eu sei — disse o irmão, — eu sei que ele está vivo. Mas...

Uma pessoa que não fala mais, uma pessoa que não escuta, uma pessoa que está do jeito que o Pai está, uma pessoa assim não é como se ela já estivesse morta?

A irmã não respondeu.

— Bom — ele disse, apagando, ainda pela metade, o cigarro no cinzeiro: — você sabe por quê que nós viemos aqui?

— Não foi pra visitar o Papai?

— Foi, foi pra isso; foi pra isso também...

— Há tempos que vocês não vinham.

— É verdade.

— Desde que eu mudei pro bairro, vocês...

— Você tem razão; o problema, Maria, o problema é que...

— A coisa está feia — disse o irmão, que era o mais novo dos três; — a coisa está feia, Maria...

— O que aconteceu?

— Conta pra ela, João...

— O que aconteceu é que o homem foi lá, na oficina — ele contou.

— Que homem?

— O proprietário, o dono do cômodo. Ele foi lá segunda-feira. Foi lá e foi curto e grosso: se até o fim do mês a gente não pagar o que deve...

— Babau, oficina — completou o irmão.

— Isso: adeus, oficina.

— Eu, infelizmente, não tenho condições de ajudar — ela disse.

— Não...

— Só a conta da farmácia esse mês...

— Não, não é isso; não precisa se preocupar. Estou só te contando que... Zezinho: pára de balançar esse chaveiro!

O irmão parou.

— Só os remédios do Papai... — ela disse.

— Eu sei, eu sei disso...

— O que você faz, Maria — comentou o irmão, — o que você faz pelo Pai... Se não fosse você, eu acho que o Pai nem estava mais aqui com a gente; né, João?

— Com certeza — ele disse.

— Você é uma guerreira.

— Fique tranqüila, Maria; nós não viemos aqui te pedir nada. Só estou te contando que o homem foi lá, na oficina; foi lá e deixou bem claro: se até o fim do mês...

— Ou seja — disse o irmão: — dentro de dez dias.

— É, dentro de dez dias; se dentro de dez dias a gente não der o dinheiro pra ele, estamos os dois, eu e o Zezinho, na rua da amargura.

— E quê que vocês estão pensando em fazer?

— O que nós podemos fazer? Emprestar, ninguém mais empresta. Banco, a gente não pode nem pensar. Agiota é perigoso.

— Eu, é como eu já falei: eu não tenho condições; minhas costuras...

— O jeito é entregar, eu pensei; o jeito é mesmo entregar o cômodo, não tem saída.

— Vocês vão entregar?...

— Bom, isso é o que eu tinha pensado — ele disse; — isso é o que restava fazer. Mas aí...

— Deus é grande — disse o irmão.

— Aí aconteceu o milagre.

— Milagre?

— Eu só posso chamar de milagre.

— Conta pra ela, João...

— Eu vou contar...

— Conta pra Maria...

— Eu vou contar...

Ele acendeu outro cigarro.

— Foi ontem — ele contou: — eu ia andando pela rua, quando um menino se aproximou e me deu um papel, um desses papéis de propaganda. Esses papéis eu sempre jogo fora; vou pegando e vou jogando, eu nem leio. Mas esse não; esse eu não joguei: esse eu dobrei e guardei no bolsinho da camisa. Por quê? Por que eu não joguei fora?

— Por quê?

— Não sei.

— Foi Deus — disse o irmão.

— Não sei. Eu sei que eu não joguei fora; eu dobrei e

guardei no bolsinho. Aí eu cheguei em casa e fui tomar banho. E aí, à hora que eu fui tirar a roupa, eu enfiei a mão no bolsinho e...

Ele enfiou a mão no bolsinho da camisa e tirou um papel dobrado. Desdobrou-o lentamente.

— É esse aqui; o papel é esse aqui...

Então leu:

— “Compro ouro. Pago bom preço.”

A irmã, prestando atenção.

— Aí vem o nome do sujeito, a rua, o número... É lá no Edifício Central. Edifício Central, sala treze. Achei interessante até o número: número treze, número da sorte.

— Ou então do azar... — disse o irmão.

— Prefiro achar que é da sorte.

— Claro — disse o irmão, — eu também.

— Mas quê que tem esse papel? — a irmã perguntou, cruzando os braços.

— Quê que tem?

— Ele vai ser a nossa salvação, Maria...

— Salvação?

Ele deu uma tragada forte: depois foi soprando devagar a fumaça para o lado, em direção ao vitrô.

Olhou para a irmã:

— Se eu te falar assim: “ouro”. Em que você pensa?

— Ouro? — ela respondeu, assustada.

— É. Se eu te falar assim: “ouro”. Em que você pensa?

— Papai? — ela perguntou.

Ele balançou a cabeça.

— Os dentes do Papai?

— Exatamente...

— Os dentes de ouro?

— Isso...

— Mas...

— Você já pensou o quanto valem esses dentes, Maria?

— O quanto valem?...

— Você já pensou?

— A gente pagava o cara — disse o irmão, — a gente pagava o cara e ainda sobrava muita grana: dava pra você pagar folgado a conta da farmácia; e ainda sobrava dinheiro.

A irmã olhava espantada para eles.

— Foi um milagre — disse o irmão. — Foi Deus que mandou aquele menino.

— Mas...

— Espera — ele disse; — deixa eu falar; deixa eu falar tudo primeiro; aí você fala.

Ele apagou o cigarro, esfregando bem a ponta no cinzeiro.

— Eu te pergunto — falou, olhando para a irmã: — o que o Pai vai fazer com esses dentes?

— Fazer?...

— O que o Pai vai fazer com esses dentes? Mastigar, ele praticamente não mastiga mais, só engole. Mostrar pros outros, como ele gostava...

— Acho que essa era a única vaidade do Pai — comentou o irmão.

— Pois é; nem isso ele pode mais fazer agora. E então — voltou-se de novo para a irmã, — que utilidade têm esses dentes pro Pai? Nenhuma, nenhuma utilidade. Já pra nós, pra nós eles poderiam ser simplesmente a salvação.

— Nem que seja por uns tempos — disse o irmão; — nem que seja pra gente sair do sufoco.

— Exatamente — ele disse; — nem que seja só pra isso, pra aliviar um pouco. Agora: como fazer? Como tirar os dentes e ajeitar tudo depois? Você acha que nós não pensamos nisso? Nós pensamos; nós já pensamos em tudo.

— O Pai não vai sentir nada — disse o irmão.

— Ele não vai sentir dor nenhuma.

— Ele não vai sentir nada.

— A nossa idéia é chamar o Didi, um dentista conhecido nosso.

— O Didi é muito bonzinho — disse o irmão.

— Bonzinho e ótimo dentista, o que é o principal. Uma vez ele extraiu um dente meu, e eu só vi que ele tinha extraído porque ele me mostrou o dente no boticão; na hora eu não percebi nada.

— O Didi é muito delicado — disse o irmão. — Ele parece uma moça.

— Outra vantagem é que ele não é careiro. Às vezes até — olhou para o irmão, — às vezes até, em lugar de pagar

pelo serviço, a gente combina com ele de dar dez por cento da venda...

— Dez? Não é muito?

— É uma idéia; eu não sei quanto que o ouro pesaria. Pra ser sincero, eu não sei nem quanto que ouro está valendo.

— Eu também não; mas ouro é ouro, né?

— Bom, mas isso depois a gente vê; o importante agora é resolver a coisa.

Ele pegou outro cigarro no maço.

— Hoje de manhã eu ainda estava lembrando — ele disse. — “Tudo que eu faço é pelos meus filhos”... Vocês lembram? O Pai sempre falava isso, quando ele ainda podia trabalhar. “Tudo que eu faço é pelos meus filhos”... Pois vai ser mais uma coisa que ele vai fazer agora; e isso numa hora em que os filhos estão apertados e que ele, na cama, já não pode fazer mais nada. Não é bonito?

— Eu acho — disse o irmão; — eu acho muito bonito.

— Eu fiquei até comovido pensando nisso hoje...

— É como se o Pai tivesse feito uma poupança, uma poupança pra nós; uma poupança na própria boca.

— E uma senhora poupança; porque o ouro do Pai não é qualquer porcaria: é ouro de Serra Pelada.

— Serra Pelada; pois é.

— Bom — ele disse, acendendo o cigarro e encarando a irmã: — então, Maria? O que você diz?

— O que eu digo? O que eu digo é que vocês me dão nojo.

— Nojo? Uai, mas...

— Nojo — ela disse, — muito nojo.

— Não, espera aí...

— Vocês não têm vergonha?

— Vergonha?

— Vocês não têm vergonha de pensar uma coisa dessas?

— Vergonha eu teria se eu estivesse ali, na esquina, vendendo droga ou assaltando alguém; aí eu teria vergonha.

— Como vocês têm coragem?

— Eu te falei, João... — disse o irmão.

— Vai lá pro quarto — ela disse; — vai lá e fala isso tudo pro Papai.

— Falar? Falar pra quê?

— Vai lá; vai lá e fala.

— Pra quê? O Pai não está mais ouvindo.

— Eu te falei, João...

— Vocês me dão nojo.

— Não...

A irmã se levantou:

— Eu quero que vocês vão embora — ela disse. — E é agora.

Ele olhou para o irmão. Os dois então se levantaram.

— Está bem, Maria; nós vamos. Mas antes eu vou te dizer uma coisa.

— Eu não quero ouvir mais nada.

— A sorte do Pai — ele disse, — a sorte do Pai é que ele não está mais conversando nem rindo; a sorte do Pai é essa.

Porque se mais gente visse essa mina de ouro que ele tem na boca...

— O que aconteceria?

— O que aconteceria? É simples: eles viriam aqui e arrancariam esses dentes na marra.

— Deixa vir.

— É?

— Deixa vir. Eu defendo o Papai. Se for preciso, eu defendo até com a minha própria vida.

— Eu sei de um cara aí — disse o irmão, — eu sei de um cara, ele tinha um dente de ouro; um só, hem? Aí eles entraram na casa dele, prensaram o bicho lá num canto e nheco! rancaram o dente dele. Detalhe: eles rancaram com um alicate. Além do prejuízo, diz que o cara ainda sofreu horrores.

— É isso — ele disse, — é isso o que pode acontecer também com o Pai.

— Deixa acontecer — ela disse.

— E tem mais — ele prosseguiu; — tem uma coisa que é até pior: é se o Pai morrer, o que a gente sabe que pode acontecer a qualquer hora; aí eles vão lá, no cemitério, eles vão lá, tiram o Pai do túmulo e arrancam os dentes.

— Deixa arrancar.

— Você acha que eles não fazem isso?

— Pelo menos não são os filhos dele. Ou será que vocês é que vão fazer? Quem sabe? O alicate vocês já têm lá, na oficina, né?

— Eu te falei, João...

Uma água escura e fétida — provavelmente um cano de esgoto arreventado — vinha escorrendo pela rua.

— Eu te falei que ia ser isso...

— É...

— Mulher é bicho burro; mulher não raciocina.

Ele balançou a cabeça.

— E agora, o que a gente faz?

— Não sei — ele disse.

— Você tem alguma idéia?

— Não, eu não tenho mais nenhuma idéia.

— Eu também não.

— Às vezes Deus manda outro menino...

— Outro menino? É capaz... Esse decerto vai trazer um papel escrito assim: “Vão se foder, caras!”

Ele riu.

Em frente a um bar, o irmão parou.

— Eu vou ficar aqui.

— Cuidado, hem?

— Cuidado? Cuidado com o quê? Com o quê que eu vou ter cuidado?

Quando ele chegou em casa, já era noite completa. A mulher o esperava na sala — a criança no colo, chorando.

— Por que você demorou tanto assim?

— Problemas.

— E o osso?

— Que osso?

— O osso que eu te pedi pra comprar pra sopa!

Ele levou a mão à testa: esquecera, inteiramente.

— E agora? — a mulher perguntou, a criança chorando cada vez mais alto.

— Agora?

— Como que eu vou fazer a sopa pro neném?

— Por que em vez de fazer uma sopa pro neném você não faz uma sopa com o neném?

— É? É assim?

Ele entrou no quarto, fechou a porta e, depois de acender a luz, deixou-se cair na cama.

— Droga!

Pegou então o papel no bolsinho da camisa e abriu-o: “Compro ouro. Pago bom preço.”

— Paga? Quanto? Um milhão? Dois milhões? Três?

Embolou o papel, embolou-o bem — e, com um piparote, atirou-o pela janela.

A CABEÇA

A cabeça — pois era realmente uma cabeça, uma cabeça de gente, uma cabeça de mulher — estava ali, no chão, em plena rua, sob o sol, naquela radiosa manhã de domingo. De quem era? Quem a pusera ali? Por quê? Ninguém sabia...

“Já chamaram a polícia?”, perguntou um homem de terno e gravata que vinha passando e parara junto à rodinha de curiosos.

“Chamou?”, o crioulo passou a pergunta para o sujeito que estava ao lado, com uma bicicleta. “Alguém chamou os home?...”

“Chamou”, respondeu o da bicicleta; “alguém chamou.”

Mas um baixote, que morava ali no bairro — um dos mais distantes do centro — e que sabia bem como são essas coisas, observou:

“Se quando é um corpo inteiro eles já demoram pra aparecer, que dirá quando é só uma cabeça...”

“Eles aparecem”, disse o da bicicleta, “até a noite eles aparecem...”

“É”, o baixote concordou, no mesmo tom: “até a noite eles aparecem...”

“E se não aparecer ninguém?”, entrou um que também morava no bairro, a poucas casas dali, naquela mesma rua. “O que a gente faz com essa cabeça?”

“Leva pra você”, sugeriu um gordo.

“Se fosse da sua mãe, eu levava”, ele respondeu.

“Minha mãe? Coitada... A cabeça da minha mãe há muito tempo que está debaixo da terra...”, disse o gordo. “A cabeça e o resto também...”, acrescentou.

“O que a gente faz?”, insistiu o outro, preocupado. “Porque deixar essa cabeça aí a gente não pode: de repente vem um caminhão e...”

“Ela já está morta mesmo...”, ponderou o da bicicleta, acendendo um cigarro.

“É, mas”, continuou o preocupado, “vem um caminhão e... Vem um caminhão, e aí vai ser aquela porcariada aí, na rua; já imaginaram?...”

Ninguém respondeu; talvez porque estivessem imaginando a porcariada ali, na rua: miolos, ossos, olhos, dentes, cabelos...

“Ou então um cachorro”, lembrou o preocupado: “de repente passa um cachorro aí e sai carregando a cabeça; e, às vezes, ainda vai comer ela...”

“Bom”, disse o baixote, e deu uma cuspidinha de lado: “uma

coisa eu garanto: botar a mão nesse troço aí, eu não boto; por nada desse mundo. Se depender de mim, essa cabeça vai ficar aí pro resto da vida.”

“A sorte é que ela não está fedendo”, notou o preocupado.

“Por falar nisso”, disse o gordo, “vocês já repararam que gente morta fede mais que bicho morto?...”

“Deve ser porque gente é pior do que bicho”, explicou um de óculos.

“Deus faz tudo certo”, sentenciou um magrinho, de barbicha, com uma surrada Bíblia debaixo do braço; ele voltava do culto, avistara a turma e se aproximara para ver o que era.

“Quer dizer então que isso aí é certo?...”, o gordo provocou.

O barbicha empinou a barbicha — mas não respondeu.

“Se fosse assim”, disse o de óculos, “se Deus fizesse tudo certo, ele não teria criado o homem.”

“O homem é a maior criação de Deus”, disse o barbicha.

“A maior criação...”, e o de óculos olhou de modo significativo para o chão à sua frente.

“O homem é a maior criação de Deus”, o barbicha repetiu.

“O homem é a maior cagada de Deus, isto sim”, o de óculos disse.

“Falar assim é pecado”, disse o barbicha.

“Deus foi fazendo tudo certo”, continuou o de óculos; “ele fez a terra, fez o céu, o mar, as matas, os bichos... Até aí ele fez tudo certo. Mas à hora que ele chegou ao homem, ele bobou e deu a maior cagada.”

“Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”, disse o barbicha.

“Então Deus também é uma cagada”, disse o de óculos.

“Falar assim é pecado”, disse o barbicha: “é ofender o seu santo nome.”

“Deus uma cagada, o homem uma cagada, a vida uma cagada: tudo uma cagada.”

Uma folhinha seca, soltando-se do galho da árvore ali perto, veio cair sobre a cabeça: como se — poderia ter pensado um dos presentes — como se fosse uma homenagem da natureza ao morto desconhecido.

Desconhecido?

“É a Zuleide!”, gritou uma moça, acabando de chegar e fazendo o maior espalhafato.

“Zuleide?”, estranhou a companheira, uma ruiva com o cabelo encaracolado. “Que Zuleide?...”

“A Zuleide lá do salão!”

“Que isso, menina? Você está é doida!”

“É sim, é a Zuleide! Olha ali se não é”, e a moça curvou-se para ver melhor: “olha aquele rachadinho que a Zuleide tem no beijo!”

“Lábio leporino”, disse o homem de terno e gravata.

“Boba”, disse a ruiva, “aquilo é da faca, a faca que o cara usou pra cortar ela.”

“Cara...”, disse um rapaz, ajeitando a aba do boné, virada para trás. “Como que você sabe que é um cara?...”

“Mulher ia fazer uma coisa dessas?”, perguntou a ruiva.

“Mulher faz coisa muito pior”, respondeu o rapaz.

“Então prova”, disse a ruiva.

“Provo”, disse o rapaz: “lá perto do sítio onde eu trabalho, a mulher matou o marido com uma machadinha e picou ele numa porção de pedaços; e depois ainda jogou pros porcos.”

“Decerto é porque ele não prestava”, comentou a moça.

“Tem homem que só serve mesmo pra comida de porco”, ajuntou a ruiva.

“E mulher?...”, revidou o rapaz. “Tem mulher que nem pra comida de porco serve.”

“Só se for a sua”, disse a ruiva.

“Ê...”, disse o rapaz. “Cuidado, hem? Cuidado; senão daqui a pouco em vez de uma cabeça aí, vai ter é duas...”

“Já chamaram a televisão?”, perguntou o homem de terno.

“Pra mim”, disse o gordo, coçando a barriga, que aparecia quase toda pela camisa desabotoada, “pra mim isso aí foi chifre...”

“E o carrinho de pipoca?”, perguntou o de terno.

“Sou capaz de apostar um milhão”, disse o gordo. “A mulher estava chifrando o cara, e aí ele: sssp!...”, e o gordo fez o gesto de cortar o pescoço.

“Você não pode falar isso”, defendeu a ruiva; “como você pode falar uma coisa dessas sem saber de nada?”

“Mas é claro”, disse o gordo, com um sorriso de deboche.

“Eu aposto um milhão com quem quiser...”

“Você não pode falar; às vezes a mulher era uma inocente.”

“Inocente? Mulher inocente?...”, e o gordo olhou para os outros da turma, quase todos homens. “Vocês já viram alguma mulher inocente?...”

“Mulher”, disse o da bicicleta, acendendo mais um cigarro, o quarto ou quinto desde que ali chegara, “pra ser sincero, a única mulher por que eu ponho a mão no fogo é minha mãe... O resto... Nem mesmo a minha irmã eu...”

“A única mulher sem pecado é a Virgem Maria”, disse o baixote.

“Rogai por nós”, disse a velhinha ao lado, fazendo o sinal da cruz; meio surda, ela acompanhava tudo em silêncio, sem entender nada do que acontecera e do que estava acontecendo.

Mas alguém entendia?

“Claro”, continuou o gordo: “eu não vou dizer que por causa disso a gente deve cortar o pescoço delas. Não é isso. Se fosse assim, não ia nem ter jeito da gente andar na rua: a gente ia tropeçar em cabeça...”

Os outros fizeram cara de riso, uma porção de dentes aparecendo alegres nas bocas.

A raiva da ruiva... Ela olhava furiosa para o gordo, procurando alguma coisa para dizer; mas sua raiva era tanta que...

“Umas boas cacetadas resolvem”, prosseguiu o gordo; “às vezes até mesmo uns tapas.”

“Depende”, disse o da bicicleta.

“Depende do quê?”, perguntou o gordo.

“Tem mulher que gosta de apanhar...”

“A sua gosta?”, interveio a moça.

“A minha? Icha! A minha adora!”

“Vamos embora”, disse de repente a ruiva, olhando o relógio e vendo que estavam atrasadas para a missa; pegou no braço da outra e foi saindo, mas ainda parou e se virou: “É por isso que há tanta violência!”

“Hum...”, o gordo coçou a barriga.

“Eu vou dizer uma coisa”, a ruiva apontou o dedo. “Escutem o que eu vou dizer!”

“Hum”, o gordo.

“Vocês é que mataram essa mulher!”

“Nós?...”, o gordo fez cara de espanto.

“Vocês!”, disse a ruiva, brandindo o dedo, e o cabelo encaracolado brandindo também, acompanhando o gesto: “vocês é que mataram essa mulher!”

“Te manca, dona!”, disse o rapaz.

As duas foram andando num passo apressado descendo a rua.

“Segura a cabeça, hem?”, o rapaz gritou. “Senão, ó!”, e passou o dedo em riste pelo pescoço.

Os outros riram.

“E o picolezeiro?”, perguntou o homem de terno.

“Que picolezeiro?”, perguntou o crioulo.

“O picolezeiro”, disse o homem de terno.

“Que picolezeiro?”, perguntou o crioulo.

A cabeça, ali; a cabeça. Para quem vinha subindo a rua e olhava, a primeira impressão era a de uma pessoa que estivesse enterrada no chão, só com a cabeça de fora; ou então...

“Dá vontade de correr e encher o pé”, um menino disse, falando baixo, para o amigo, os dois na frente, vestidos com a camisa de seu time, que disputaria à tarde a final do campeonato.

“Dá vontade de dar um balão”, disse o outro.

“É...”

“Aí eu corro lá, na frente, e mato no peito.”

“Aí você passa pra mim.”

“E você devolve, e eu entro na área, dibra um, dibra dois...”

“Goooooooool!...”

“Um golaço!...”

A cabeça, os curiosos, o mistério; a rua, o bairro, o sol quente e a manhã de domingo passando.

“É”, disse o homem de terno e gravata: “a prosa está boa, mas...”

**CONTOS DO *CORPUS* AINDA NÃO
PUBLICADOS EM LIVRO**

Noite Feliz⁸⁵

Luiz Vilela

Entre, Pai. Entre, Mãe. Entre, Joaquim. Vô Zeca. Vó Mariquinha. Tio Nunes. Rosa. Que bom, que bom que vocês vieram - eu estou tão feliz. Vai ser uma noite linda. Vai ser a noite mais bela de todas. Vamos, sentem, ocupem seus lugares.

E o Pretinho? Por que o Pretinho não veio? Você também devia ter vindo, Pretinho. Aí eu te pegava e te punha no colo - você era tão macio, tão quentinho. Miau... miau... Que saudades, Pretinho...

Sentem, sentem. A senhora está tão bonita com esse vestido, Mãe. Vô, o senhor não larga seu cigarrão de palha, hem? E o senhor, Tio Nunes, cuidado, não vai contar aquelas piadas bobagentas. Vó Mariquinha, sabe que a senhora fica muito elegante com esse coque? E a Rosa? Sempre com esse sorriso... Joaquim, quantos anos, hem? Quantos anos... Muita água passou debaixo da ponte...

E o senhor, Pai? O senhor está tão sério; tão calado. Por que o senhor me olha assim? Por que o senhor não fala nada comigo? Fale, Pai; fale alguma coisa. Não fique me olhando assim. Vocês todos, parem de me olhar desse jeito. Por favor. Meu Deus, meu Deus... Tem dó de mim... Eu não queria isso, juro que eu não queria...

⁸⁵ Conto publicado pela primeira vez em dezembro de 2002, em revista cultural do Banco do Brasil e na Página *Literatura*, do Jornal "Diário Regional", de Ituiutaba, MG.

Não! Não e não! Onde está sua fibra, menina? Minha fibra? Minha fibra está aqui - ora, bolas. Pensaram que eu fosse fraquejar? Pois estão muito enganados. Quem vos fala é a Aristotelina - a Lina. Há meses que eu venho planejando essa noite; pensam que eu vou desistir agora? Nunca.

Será uma noite única. Será uma noite sem igual. Nem todas as luzes de todas as casas juntas da cidade brilharão mais do que esta casa nesta noite de Natal. Nem todas as luzes de todas as ruas... Ai, Lina, você é impagável; parece que você nunca saiu do palco. Não saí mesmo: você sabe, uma vez atriz...

Joaquim, lembra daquele Natal em que eu te pedi uma porção de lâmpadas - eu ia iluminar toda a casa, ia fazer um colar de lâmpadas - e aí você me trouxe... Ah, meu Deus... Você me trouxe meia dúzia, Joaquim, meia dúzia de lâmpadas! Então eu falei: o que eu vou fazer com meia dúzia de lâmpadas? O que eu vou fazer? Aí você... Você falou... Eu não lembro... O que você falou?... Eu não lembro... Minha memória... Minha cabeça...

Noite feliz, noite feliz, o Senhor, Deus de amor, pobrezinho, nasceu em Belém. Não foi fácil: cada garrafa, um posto. Naquele maior, o sujeito: para quê? Eu: não é da sua conta. Ele: se eu não souber, eu não posso vender. Eu, então: é para tirar a cera do assoalho, assoalho de tábuas, casa antiga. Antipático. Depois, no último posto, o rapazinho: e aí, vó, vai virar motorista agora? Vou, eu vou fazer uma viagem pro céu. Então me leva com você, que a coisa aqui na terra tá braba. Mas ele foi gentil, ele foi atencioso.

Os sinos, eles estão batendo. Missa da meia-noite. Onze e quarenta e cinco. Quinze minutos. Nunca houve ninguém tão só. Nunca alguém, nesse mundo, se sentiu tão só. Nem se eu estivesse - só eu, só eu de gente - nem se eu estivesse lá num deserto de Marte ou lá numa cratera da Lua. Se o telefone tocasse. Se o telefone tocasse, talvez...

Chega. É hora. A meia-noite se aproxima. Vamos. Noite feliz, noite feliz, o Senhor... Uma garrafa aqui; assim. Outra aqui... Agora essa... Mais essa... E essa... Pronto. Que cheiro forte... Podia ser o cheiro de jasmim que antigamente, nas noites de verão, entrava pela janela aberta e inundava esta sala onde todos nos reuníamos e conversávamos e éramos felizes...

Meia-noite. Pego esta caixa; tiro um fósforo; risco e... Eis! O fogo!

Convidados: “Você verá” - No aniversário de Brasília, que hoje faz 45 anos, *No Mínimo* publica um conto inédito sobre a capital escrito pelo mestre mineiro Luiz Vilela. Autor de *A cabeça*, entre outros títulos, Vilela é um expoente do gênero no Brasil. Boa leitura!

Você verá

Luiz Vilela

Pego um táxi no hotel. São quatro e quinze; o dia ainda está escuro. Nas ruas, iluminadas, não há quase nenhum movimento: nem de gente nem de carros. A cidade dorme.

O táxi me deixa na rodoviária, que também, a essa hora, está quase deserta, com quase tudo fechado. Mas eu descubro um barzinho aberto e vou até ele.

O dono – um simpático senhor de meia-idade, cabelos grisalhos, bigode – faz uma expressão de surpresa ao me ver entrando. Eu explico: meu ônibus é às seis, mas eu não tinha ainda comprado a passagem, e então... Ele sacode a cabeça, concordando. Pergunta o que eu quero.

"Um cafezinho."

"Cafezinho não tem ainda", ele diz; "mas eu vou fazer."

"Eu espero."

Deixo minha mala, pequena, no chão, empoleiro-me no banquinho e fico esperando.

No bar – um cômodo onde, além do essencial para o bar funcionar, mal cabem as duas mesas com cadeiras que nele estão – só há nós dois, e nenhum fala nada enquanto ele faz o café.

Pendurada na parede há uma foto da cidade, uma vista aérea. A foto é grande e está numa moldura caprichada, de vidro.

Ele despeja a água fervente, e uma fumacinha sobe, espalhando pelo ar o cheiro bom do café recém-coado. Pega então uma xícara e um pires, brancos, de louça, e põe à minha frente. Em seguida, puxa para mais perto de mim o açucareiro e um copinho de vidro com as colherzinhas.

Tomo o primeiro gole. Ele fica à espera, me observando, e então pergunta:

"Está bom?"

"Está", eu digo; "está ótimo."

Ele sorri, contente.

"Mais alguma coisa?"

Olho, através do vidro do balcão, os doces e os salgadinhos; não há muito o que escolher.

"Um pão-de-queijo", digo.

Ele pega, com o pegador de metal, um pão-de-queijo — o maior, eu noto — e me dá.

"Você é mineiro?", pergunta.

"Por causa do pão-de-queijo?"

"Não, não é por causa do pão-de-queijo: é porque mineiro não perde o trem..."

Eu rio e repito a minha explicação sobre a passagem.

"Você está certo", ele diz, amável.

"E o senhor?", pergunto, para ser educado. "O senhor é daqui?"

"Daqui não tem ninguém", ele diz; "todo mundo aqui é de fora."
 Eu balanço a cabeça, meio envergonhado da pergunta que fizera, pois...
 "Eu vim do norte", ele continua; "eu deixei tudo e vim para aqui; eu deixei até minha família."

"Sei..."

"Você já conhecia Brasília?", ele pergunta.

"Não; eu vim conhecer agora."

"Gostou?"

"Gostei. Achei a cidade bonita."

"Você foi ao Palácio da Alvorada?"

"Fui."

"E ao Palácio do Planalto?"

"Fui."

"E à Catedral?"

"Também."

E a isso, e àquilo, ele segue perguntando, sem nem me dar tempo de responder – o que eu acho bom, porque algumas coisas que ele me pergunta eu nem sabia que existiam...

"O futuro está aqui", ele diz, enchendo o peito. "Um novo país está nascendo aqui, nessa cidade."

Eu balanço a cabeça, enquanto como o meu pão-de-queijo e bebo o meu café.

"Um país onde todos terão oportunidade, onde ninguém mais passará fome, ninguém mais precisará pedir esmola nas ruas. Um país de gente feliz, um país de paz e prosperidade. Um país, enfim, que é o país com que todos nós, brasileiros, um dia sonhamos."

Eu balanço a cabeça.

"Eu talvez não vá ver tudo isso, porque já estou com sessenta anos e porque isso não é uma coisa que se faz de um dia para outro; nem de um dia para outro nem de um ano para outro. Deus, que é Deus, não fez o mundo em seis dias?"

"É", eu digo.

"Então?"

Eu balanço a cabeça.

"Eu talvez não verei; mas você, você que é muito mais novo do que eu, você verá. Quantos anos você tem?"

"Vinte."

"Vinte. Pois é: daqui a quarenta anos, quando você estiver com a minha idade, quando você estiver com sessenta anos, você vai se lembrar desse dia e de tudo o que eu disse."

Eu balanço a cabeça de modo mais enfático, como a dizer que sim, vou sim, eu vou lembrar.

"Será um outro Brasil", ele prossegue, entusiasmado, "um Brasil..."

Ele se interrompe com a chegada de uma mulher.

"Pois não, minha senhora...", diz gentilmente.

Eu olho as horas: já são quase cinco. Mastigo e engulo o último pedaço do pão-de-queijo – o café já acabara –, limpo a boca com o guardanapo de papel, e então pego no bolso a minha carteira.

"Não", ele diz, espalmando a mão à minha frente: "você não vai pagar nada."

"Por quê?...", eu pergunto.

"É uma homenagem minha", ele diz, sorrindo alegremente; "uma homenagem que eu faço aos mineiros, e principalmente ao maior deles: o homem que construiu esta cidade."

Eu agradeço muito e digo que nunca me esquecerei daquele dia – do cafezinho, das palavras dele e daquele gesto de generosidade.

Pego então minha malinha e despeço-me dele com um forte aperto de mão.

"Boa viagem!", ele diz.

No saguão, outras portas já se abriram, algumas pessoas passam com malas, um ônibus chega – a rodoviária começa a se movimentar.

Subo então para a parte de cima. Vejo que os guichês já estão funcionando e que, felizmente, não há fila. Compro a minha passagem.

Confiro o meu relógio com o da rodoviária: os dois marcam a mesma hora, cinco e vinte. Mais de meia hora ainda para o meu ônibus.

Tranquilo, com tudo certo, sento-me numa cadeira e acendo um cigarro. E ali fico, pensando em muita coisa, e ao mesmo tempo não pensando em nada, enquanto lá fora o céu ia, devagarzinho, clareando naquela segunda-feira de abril de mil novecentos e sessenta e três.

Site *NoMínimo*, Rio de Janeiro, em 21 abr. 2005:

<http://nominimo.ibest.com.br/notitia/servlet/newstorm.notitia.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=15&textCode=16374&date=currentDate>

ANEXO 5: COLETÂNEA DE VOZES.

:: COLETÂNEA DE VOZES

A inconfundível habilidade de Luiz Vilela em retratar o meandro das conversas e o subentendido dos diálogos está mais uma vez presente em seu novo livro, *A Cabeça*, uma coletânea de contos reunidos de publicações em jornais e revistas dos últimos anos. Contundente nas falas e pouco prolixo, é fruto indiscutível da linhagem desse mineiro de Ituiutaba, que, aos 60 anos, ainda faz do discurso direto livre a sua ferramenta de trabalho.

Em *A Cabeça* Vilela aborda temas que rondam sua obra, desde sua estréia na literatura em 1966, aos 24 anos. A temperatura alta de um quarto de hospital convida a sobrinha de 15 anos a investigar o corte cirúrgico de seu tio e a se deparar com as nuances da sensualidade no conto "Calor". Em "Suzy", novamente um adulto é atormentado por uma ninfeta: ao fugir de um tarado fictício, a pré-adolescente acaba no apartamento do vizinho, tentando-o com um jogo de palavra e quadris.

Como voyeurs, os leitores são convidados a escutar pelo buraco da fechadura confissões de desejos das celibatárias de "Freiras em férias", que se despem do peso do hábito para vestir a leveza dos maiôs libertinos. Ousado e competente, Vilela também relê João Guimarães Rosa no conto "A porta está aberta"; cria sua versão para uma hipotética terceira margem do rio, menos rica em mistérios porém farta de significados sobre a morte. Ainda nessa temática, o conto que intitula o livro é emblemático na ilustração de um povo que, diante de uma cabeça jogada ao chão, toca a vida adiante e faz da morte tema de risadas e boas fofocas.

E dessa maneira se constrói a narrativa de Luiz Vilela, pegando o leitor pelo inusitado. É do choque entre a normalidade e o imprevisto que os diálogos de *A Cabeça* se sustentam e, sobretudo, atizam a curiosidade do leitor, tornando-o uma mosca bisbilhoteira fadada a observar um mundo à sua imagem e semelhança, tamanha espontaneidade - conquistada - das falas.

Com o reaparecimento de Vilela, fica um conselho aos experimentalistas de plantão: boa literatura ainda se vale de boas histórias.

< Maurício Moreira é bacharel em Letras pela USP. >

:: **A cabeça**, Luiz Vilela, Cosac & Naify, São Paulo, 132 págs., (11) 3218-1444, formato 18 x 21cm.

<http://www.weblivros.com.br/conto/acabeca.shtml>
Acesso em: 14 nov. 2002.

ANEXO 6:

CONVITE PARA TELETEATRO COM
CONTOS DE *A CABEÇA*

(Duas peças: Folder e Release⁸⁶).

⁸⁶ No release, entre colchetes, informação não presente no original e que foi por nós acrescentada.



A Rede Minas de Televisão e a United Dreams Entertainment - Brasil, convidam para a estreia do projeto Contos de Minas Teleteatro.

Na oportunidade será transmitido Ao Vivo dos estúdios da Rede Minas o primeiro programa da série: Más Notícias, de Luiz Vilela, roteiro e direção de Breno Milagres, com Elvécio Guimarães, Wilma Patrícia e Thales Pena.

Dia: 11 de Setembro de 2002

Horário: 22h

Local: Rede Minas de Televisão

Av. Nossa Sra. do Carmo, 931 Slon 30310-000 Belo Horizonte, MG.

Realização:



REDE MINAS

Apoio:



Contos de Minas

Teleteatro – 22h30

[Contos de Luiz Vilela.]

11/09 (quarta-feira) – A peça “Más Notícias” marca a estréia da série Contos de Minas – Teleteatro, sendo apresentada ao vivo, diretamente dos estúdios da REDE MINAS. José Cagliari, popularmente conhecido como Macarrão, é um candidato a prefeito de uma cidade do interior e lidera as pesquisas de intenção de voto. Quando um caminhão de sua propriedade carregado de bóias-frias tomba, às vésperas das eleições, acarretando a morte de um deles, o candidato, interpretado por Elvécio Guimarães, seu assessor, Tim (Tales Pena) e sua mulher, Beth (Wilma Patrícia) se reúnem no comitê para tentar contornar a situação. Comédia Luiz Vilela. Roteiro e direção de Breno.

12/09 – Reprise de “Más Notícias”.

18/09 – “Freiras em Férias”. Três freiras interpretadas por Manoelita Lustosa, Roseane Vilela e Flávia Mata Machado se encontram num hotel fazenda para descansar e discutir amenidades. Comédia adaptada do conto de Luiz Vilela.

19/09 – “Suzy”. Quando a garota Suzy (Aixa Carretero) bate à porta de Luiz (Jota Bueno) num quarto de hotel, inicia-se uma história de sedução, marcada por conflitos morais.

[Fonte: *release* de divulgação localizado pela internet em set. 2002.]

ANEXO 7:**DADOS BIOGRÁFICOS DE LUIZ VILELA**

Luiz Vilela nasceu em Ituiutaba, Minas Gerais, em 31 de dezembro de 1942, sétimo e último filho de um engenheiro agrônomo e de uma normalista. Fez o curso primário e o ginásial no Ginásio São José, dos padres estigmatinos.

Criado numa família em que todos liam muito e numa casa onde “havia livros por toda parte”, segundo ele conta em entrevista a Edla van Steen (*Viver & Escrever*), era natural que, embora tendo uma infância igual à de qualquer outro menino do interior, ele desde cedo mostrasse interesse pelos livros.

Esse interesse foi só crescendo com o tempo, e um dia, em 1956 — ano em que um meteoro riscou os céus da cidade, deixando um rastro de fumaça —, Luiz Vilela, com 13 anos de idade, começou a escrever. Logo em seguida passou a publicar: primeiro num jornal de estudantes e, depois, num jornal da cidade.

Aos 15 anos foi para Belo Horizonte, onde fez o curso clássico, no Colégio Marconi, e de onde passou a enviar, semanalmente, uma crônica para o jornal *Folha de Ituiutaba*. Entrou, depois, para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de Minas Gerais (U.M.G.), atual Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), formando-se em Filosofia. Publicou contos na “página dos novos” do Suplemento Dominical do *Estado de Minas* e ganhou, por duas vezes, um concurso de contos do *Correio de Minas*.

Aos 21, com outros jovens escritores mineiros, criou uma revista só de contos, *Estória*, e um jornal literário de vanguarda, *Texto*. Essas publicações, que, na falta de apoio financeiro, eram pagas pelos próprios autores, marcaram época, e sua repercussão não só ultrapassou os muros da província, como ainda chegou ao exterior. Nos Estados Unidos, a *Small Press Review* afirmou, na ocasião, que *Estó-*

ria era “a melhor publicação literária do continente sul-americano”. Vilela criou também, com outros, a *Revista Literária*, da U.M.G.

Em 1967, aos 24 anos, depois de se ver recusado por vários editores, Luiz Vilela publicou, à própria custa, em edição graficamente modesta e de apenas mil exemplares, seu primeiro livro, de contos, *Tremor de terra*. Mandou-o então para um concurso literário em Brasília, e o livro ganhou o Prêmio Nacional de Ficção, disputado com 250 escritores, entre os quais diversos monstros sagrados da literatura brasileira, como Mário Palmério e Osman Lins. José Condé, que também concorria e estava presente ao anúncio do prêmio, feito no encerramento da Semana do Escritor, que se realizava todo ano na capital federal, levantou-se, acusou a comissão julgadora de fazer “molecagem” e se retirou da sala. Outro escritor, José Geraldo Vieira, também inconformado com o resultado e que estava tão certo de ganhar o prêmio que já levava o discurso de agradecimento, perguntou à comissão julgadora se aquele concurso era destinado a “aposentar autores de obra feita e premiar meninos saídos da creche”. Comentando mais tarde o fato em seu livro *Situações da ficção brasileira*, Fausto Cunha, que fizera parte da comissão julgadora, disse: “Os mais novos empurram implacavelmente os mais velhos para a história ou para o lixo.”

Tremor foi, logo a seguir, reeditado por uma editora do Rio, e Luiz Vilela se tornou conhecido em todo o Brasil, sendo saudado como a Revelação Literária do Ano. “A crítica mais consciente não lhe regateou elogios”, lembraria depois Assis Brasil, em seu livro *A nova literatura*, e Fábio Lucas, em outro livro, *O caráter social da literatura brasileira*, falaria nos “aplausos incontáveis da crítica” obtidos pelo jovem autor. Aplausos a que se juntaram os de pessoas como o historiador Nelson Werneck Sodré, o biógrafo Raymundo Magalhães Júnior e o humorista Stanislaw Ponte

Preta. Coroando a espetacular estréia de Luiz Vilela, o *Jornal do Brasil*, numa reportagem de página dupla, intitulada “Literatura Brasileira no Século XX: Prosa”, o escolheu como o mais representativo escritor de sua geração, incluindo-o na galeria dos grandes prosadores brasileiros, iniciada por Machado de Assis.

Em 1968 Vilela mudou-se para São Paulo, para trabalhar como redator e repórter no *Jornal da Tarde*. No mesmo ano, foi premiado no I Concurso Nacional de Contos, do Paraná. Os contos dos vencedores foram reunidos e publicados em livro, com o título de *Os 18 melhores contos do Brasil*. Comentando-o no *Jornal de Letras*, Assis Brasil disse que Luiz Vilela era “a melhor revelação de contista dos últimos anos”. No ano seguinte, no II Concurso, ele seria novamente premiado, ocasião em que Antonio Candido, que fazia parte da comissão julgadora, observou sobre ele: “A sua força está no diálogo e, também, na absoluta pureza de sua linguagem.”

Ainda em 1968, um conto seu, “Por toda a vida”, de *Tremor de terra*, foi traduzido para o alemão e publicado na Alemanha Ocidental, numa antologia de modernos contistas brasileiros, *Moderne brasilianische erzähler*. No final do ano, convidado a participar de um programa internacional de escritores, o International Writing Program, em Iowa City, Iowa, Estados Unidos, Vilela viajou para esse país, lá ficando nove meses e concluindo o seu primeiro romance, *Os novos*. Baseado em sua geração, o livro se passa logo após a Revolução de 64 e teve, por isso, dificuldades para ser publicado, pois o país ainda vivia sob a ditadura militar, e os editores temiam represálias. Quando finalmente saiu, *Os novos* recebeu dos mais violentos ataques aos mais exaltados elogios. No Suplemento Literário do Minas Gerais, Luís Gonzaga Vieira o chamou de “fogos de artifício”, e, no *Correio da Manhã*, Aguinaldo Silva acusou o autor de “pertinaz prisão de ventre mental”. Pouco depois, no *Jornal de Le-*

tras, Heraldo Lisboa observava: "Um soco em muita coisa (conceitos e preconceitos), o livro se impõe quase em fúria. É por isso que o temem?" E Temístocles Linhares, em *O Estado de S. Paulo*, constatava: "Se não todos, quase todos os problemas das gerações, não só em relação à arte e à cultura, como também em relação à conduta e à vida, estão postos neste livro." Alguns anos depois, Fausto Cunha, no *Jornal do Brasil*, em um número especial do suplemento *Livro*, dedicado aos novos escritores brasileiros, comentou sobre *Os novos*: "É um romance que, mais dia menos dia, será descoberto e apreciado em toda a sua força. Sua geração ainda não produziu nenhuma obra como essa, na ficção."

Dos Estados Unidos, Vilela foi para a Europa, percorrendo vários países e fixando-se por algum tempo em Barcelona, Espanha. Voltando ao Brasil, passou a residir novamente em sua cidade natal, próximo da qual comprou depois um sítio, onde passaria a criar vacas leiteiras. "Gosto muito de vacas", disse ele, mais tarde, numa entrevista que deu ao *Folhatim*, da *Folha de S. Paulo*. "Não só de vacas, gosto também de cavalos, porcos, galinhas, tudo quanto é bicho, afinal, de borboleta a elefante, passando obviamente por passarinhos, gatos e cachorros. Cachorro então nem se fala, e quem conhece meus livros já deve ter notado isso."

Em 1974 Luiz Vilela ganhou o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, para o melhor livro de contos de 1973, com *O fim de tudo*, publicado por uma editora que ele, juntamente com um amigo, fundou em Belo Horizonte, a Editora Liberdade. Carlos Drummond de Andrade leu o livro e escreveu ao autor: "Achei 'A volta do campeão' uma obra-prima."

Em 1978, *Contos escolhidos*, a primeira de uma dúzia de antologias que viriam nos anos seguintes, por diferentes

editoras. Na revista *IstoÉ*, Flávio Moreira da Costa comentou: “Luiz Vilela não é apenas um contista do Estado de Minas Gerais: é um dos melhores ficcionistas de história curta do país. Há muito tempo, muita gente sabe disso.”

Em 1979 Vilela publicou seu segundo romance, *O inferno é aqui mesmo*, escrito com base na sua experiência no *Jornal da Tarde*. Nesse mesmo jornal, Leo Gilson Ribeiro disse que o livro não era um romance, e sim “uma vingança pessoal”. Na entrevista que deu ao *Folhatim*, Vilela, lembrando a polêmica que o *Inferno* causou, foi categórico: “Meu livro não é uma vingança contra ninguém nem contra nada. É um romance, sim. Um romance que, como as minhas outras obras de ficção, criei partindo de uma realidade que eu conhecia, no caso, o *Jornal da Tarde*.” Comentando o livro na revista *Veja*, Renato Pompeu sintetizou a questão nestas palavras: “O livro é importante tanto esteticamente como no nível de documento, e sua leitura é indispensável.”

Na década de 1970, Ituiutaba, uma cidade de porte médio, situada numa das regiões mais ricas do país, sofreu, como outras cidades semelhantes, grandes transformações. O fato iria inspirar a Vilela o seu terceiro romance, *Entre amigos*, publicado em 1982 e tão elogiado pela crítica. “Uma literatura, realmente, de valor universal, na medida em que retrata uma realidade bem nossa, dos nossos dias e de sempre”, disse Edilberto Coutinho, em *O Globo*.

Em 1989 saiu *Graça*, seu quarto romance e décimo livro. *Graça* foi escolhido como o “livro do mês” da revista *Playboy*, em sua edição de aniversário: “Uma narração gostosa e envolvente, pontuada por diálogos rápidos e costurada com um fino bom humor”, disse, na apresentação dos capítulos publicados, a editora da revista, Eliana Sanches. Na *Folha da Tarde*, depois, Luthero Maynard comentou: “Vilela constrói seus personagens com uma tal consistência psicológica e existencial que a empatia com o leitor é quase imediata, cimentada pela elegância e extrema fluidez da

linguagem, que o colocam entre os mais importantes escritores brasileiros contemporâneos.”

No começo de 1990, a convite do governo cubano, Luiz Vilela passou um mês em Cuba, como jurado de literatura brasileira do Premio Casa de las Américas. Em junho, ele foi escolhido como o melhor da Cultura em Minas Gerais no ano de 1989 pelo jornal *Estado de Minas*, na sua promoção anual “Os Melhores”.

No final de 1991 ele esteve no México, como convidado do VI Encuentro Internacional de Narrativa, que reuniu escritores de várias partes do mundo para discutir a situação da literatura atual.

Em 1994, no dia 21 de abril, foi agraciado pelo governo mineiro com a Medalha da Inconfidência. Logo depois, esteve na Alemanha, a convite da Haus der Kulturen der Welt, fazendo leituras públicas de seus escritos em várias cidades. No fim do ano publicou a novela *Te amo sobre todas as coisas*, a respeito da qual André Seffrin, no *Jornal do Brasil*, escreveu: “Em *Te amo sobre todas as coisas* encontramos o Luiz Vilela de sempre, no domínio preciso do diálogo, onde é impossível descobrir uma fresta de deslize ou notação menos adequada.”

Em 1996 foi publicada na Alemanha, pela Babel Verlag, de Berlim, uma antologia de seus contos, *Frosch im Hals*: “um autor que pertence à literatura mundial”, disse, no prefácio, a tradutora, Ute Hermanns. E no final do ano Vilela voltou ao México, como convidado do XI Encuentro Internacional de Narrativa.

Em 2000 um conto seu, “Fazendo a barba”, foi incluído na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, e um curta-metragem, *Françoise*, baseado no seu conto homônimo, dirigido por Rafael Conde e com Débora Falabella no papel principal, ganhou o prêmio de melhor atriz na categoria curtas do Festival de Cinema de Gramado. Ainda no mesmo ano, foi publicado o livro *O diálogo da compaixão*

na obra de Luiz Vilela, de Wania de Sousa Majadas, primeiro estudo completo de sua obra.

Em 2001 a TV Globo levou ao ar, na série *Brava Gente*, uma adaptação de seu conto “Tarde da noite”, sob a direção de Roberto Farias, com Maitê Proença, Daniel Dantas e Lília Cabral.

Em 2002, depois de mais de vinte anos sem publicar um livro de contos, Luiz Vilela lançou *A cabeça*, livro que teve extraordinária recepção de crítica e de público e foi incluído por vários jornais na lista dos melhores lançamentos do ano. “Os diálogos mais parecidos com a vida que a literatura brasileira já produziu”, disse Sérgio Rodrigues, no *Jornal do Brasil*.

Em 2003 *Tremor de terra* integrou a lista das leituras obrigatórias do vestibular da UFMG. *A cabeça* foi um dos dez finalistas do primeiro Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e finalista também do Prêmio Jabuti. Vários contos de Vilela foram adaptados pela Rede Minas para o programa *Contos de Minas*. Também a TV Cultura de São Paulo adaptou três contos seus, “A cabeça”, “Eu estava ali deitado” e “Felicidade” para o programa *Contos da Meia-Noite*, com, respectivamente, os atores Giulia Gam, Matheus Nachtergaele e Paulo César Pereio. E um outro conto, “Rua da amargura”, foi adaptado, com o mesmo título, para o cinema, por Rafael Conde, vindo a ganhar o prêmio de melhor curta do Festival de Cinema de Brasília. O governo mineiro concedeu a Luiz Vilela a Medalha Santos Dumont, Ouro.

Em 2004, numa enquête nacional realizada pelo caderno *Pensar*, do jornal *Correio Braziliense*, entre críticos literários, professores universitários e jornalistas da área cultural, para saber quais “os 15 melhores livros brasileiros dos últimos 15 anos”, *A cabeça* foi um dos escolhidos. No fim do ano a revista *Bravo!*, em sua “Edição 100”, fazendo um ranking dos 100 melhores livros de literatura, nacionais e estrangeiros, publicados no Brasil nos últimos oito anos,

levando em consideração “a relevância das obras, sua repercussão entre a crítica e o público e sua importância para o desenvolvimento da cultura no país”, incluiu *A cabeça* em 32.º lugar.

Em 2005 o Concurso de Contos Luiz Vilela, promoção anual da Fundação Cultural de Ituiutaba, chegou à 15ª edição, consolidando a sua posição de um dos mais duradouros concursos literários brasileiros e um dos mais concorridos, com participantes de todas as regiões do Brasil e até do exterior.

Recentemente, em um número especial, “100 Livros Essenciais” — “o ranking da literatura brasileira em todos os gêneros e em todos os tempos” —, a revista *Bravo!* incluiu entre os livros *Tremor de terra*, observando que o autor, “de lá para cá, tornou-se referência na prosa contemporânea”: “Enquanto alguns autores levam tempo para aprimorar a escrita, Vilela conseguiu esse feito quando tinha apenas 24 anos.”

Luiz Vilela já foi traduzido para diversas línguas. Seus contos figuram em inúmeras antologias, nacionais e estrangeiras, além de uma infinidade de livros didáticos, e sua obra, no todo ou em parte, tem sido objeto de constantes estudos, aqui e no exterior. Pai de um filho, ele continua a residir em sua cidade natal e se dedica inteiramente à literatura.

Em agosto de 2002, numa entrevista ao jornal literário *Rascunho*, de Curitiba, Luiz Vilela declarou: “Meu maior sonho atualmente como escritor é ver reunida, sob o teto de uma mesma editora, toda a minha obra.” Em 2006, com a publicação de seu novo e 13º livro, a novela *Bóris e Dóris*, pela Editora Record, esse sonho começa a se realizar. Nova casa editorial de Vilela, a Record planeja colocar no mercado até o final de 2008 toda a sua obra.

Em 2006, também, Luiz Vilela completa 50 anos, ininterruptos, de atividade literária.

ANEXO 8:

ROBERTO DRUMMOND, MURILO RUBIÃO E LUIZ VILELA
CAMINHAM DIANTE DO *SLMG*, EM BELO HORIZONTE



ANEXO 9:

REPRODUÇÃO DE CAPAS DE OBRAS
DE VILELA E ILUSTRAÇÃO
DE UM CONTO



LUIZ VILELA

TE AMO SOBRE TODAS AS COISAS



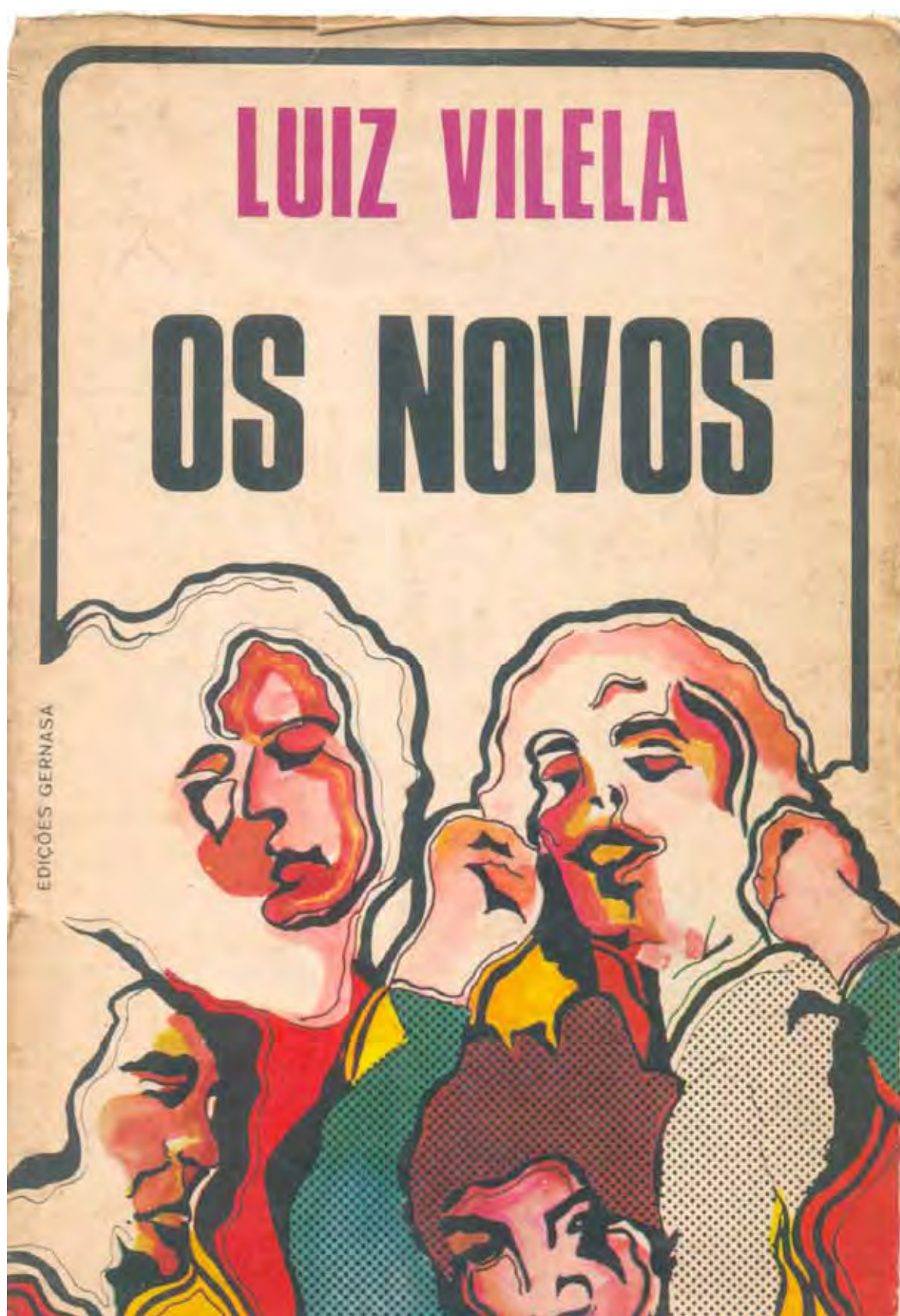
Roco

BÓRIS E DÓRIS

novela



LUIZ VILLELA





ENTRE AMIGOS

Luiz Vilela





Passeliure

Luiz Vilela

Uma seleção de contos

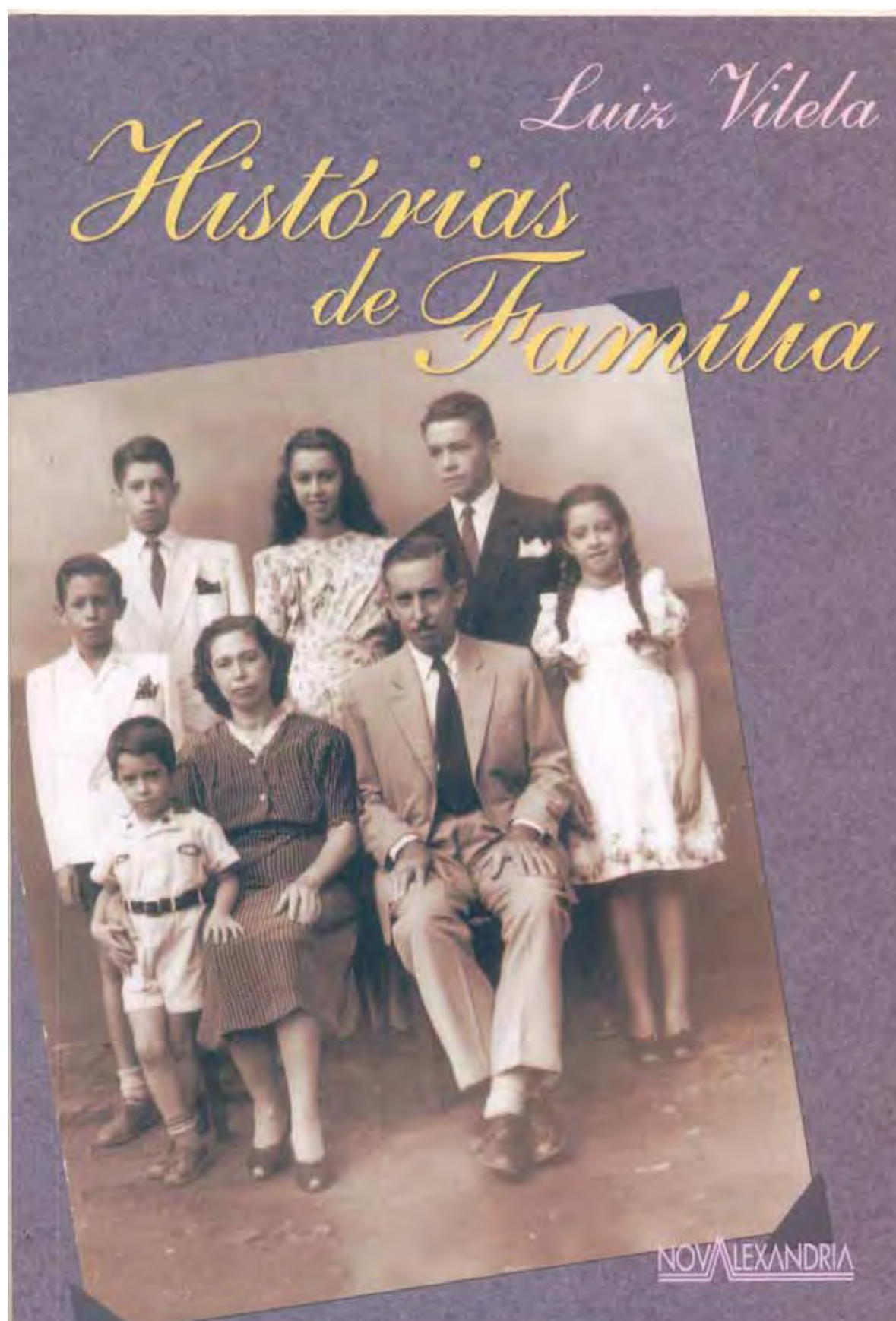
Histórias tiradas do cotidiano das crianças.



A partir de 11 anos



Companhia
Editora Nacional





Ilustração, na antologia *Boa de garfo e outros contos*, para o conto “Boa de garfo”.



APÊNDICES

APÊNDICE 1:

**QUADRO CONCEITUAL PARA QUALIFICAR
A RECEPÇÃO CRÍTICA A UM AUTOR
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Esquema ampliado a partir do quadro proposto na análise à recepção ao romance *Entre Amigos*, de Luiz Vilela, em *O gênio e o urubu* (Rauer, 2001), cf. o Apêndice 3.

A classificação é indicativa: eventualmente, um mesmo texto pode, sob perspectiva diversa da adotada, ser incluído em outra categoria.

- **Artigo** – comentário crítico de mediana extensão, com uma visão pessoal do articulista sobre a obra.
- **Chamada** – texto na primeira página anuncia matéria interna.
- **Dissertação** – trabalho acadêmico de pós-graduação com análise a partir de teoria pré-existente, destinado à obtenção do título de mestre. Inclui, também, a publicação, em livro, do trabalho.
- **Encomiástico** – texto laudatório, com intuito único de homenagem.
- **Enquête** – pesquisa, com o registro, no calor da hora, de impressões populares sobre a obra.
- **Ensaio** – estudo analítico maior, produzido por pesquisador com grande experiência intelectual, com interpretação pessoal do estudioso.
- **Entrevista** – diálogo em forma de pergunta e resposta, às vezes apresentado como narrativa, em que o escritor responde a perguntas.
- **Estudo** – análise produzida a partir de motivação acadêmica, e inserida em publicação de cunho universitário.
- **Informativo** – textos biográficos ou bibliográficos.
- **Lista** – relação de livros mais vendidos.
- **Menção** – informação pequena sobre o autor e/ou sua obra, em publicação sobre outros autores.
- **Monografia** – trabalho acadêmico de graduação ou de especialização.

- **Nota** – refere-se a pequenas informações, e difere da categoria “Registro” por trazer algum pequeno comentário do redator do jornal. Nesses casos, a exigüidade do espaço, ao exigir condensação, faz surgirem de comentários anódinos a sínteses inspiradas.
- **Registro** – pequenas publicações informativas e resumos de release.
- **Release** – jargão jornalístico; refere-se a texto de divulgação enviado pela editora a órgãos de comunicação de massa.
- **Reportagem** – texto jornalístico noticioso que mescla dois ou mais dos seguintes itens: informações factuais, opiniões do autor da matéria, declarações do escritor, informações sobre a sua obra, dados biobibliográficos e citações de terceiros.
- **Resenha** – texto pouco extenso que informa sobre a obra, em especial sobre o enredo, eventualmente com dados sobre o autor, e que contém algum juízo quanto ao livro, sem aprofundar na análise.
- **Resumo** – pequeno extrato de comunicação em encontro acadêmico ou o extrato de análise acadêmica publicada em outro veículo; é feito pelo próprio autor do texto de que se faz o extrato.
- **Tese** – trabalho acadêmico de doutorado. Inclui a publicação em livro.
- **Verbete** – tópico sobre o autor em manual, dicionário ou enciclopédia.

APÊNDICE 2:

**RECEPÇÃO À OBRA DE LUIZ VILELA,
POR ORDEM DE AUTOR, DE 1967
AOS NOSSOS DIAS:⁸⁷**

- ABREU, Caio Fernando. Do fascismo à violência. *Istoé*, São Paulo, 6 abr. 1983. p. 75. *EA*.
- AGOSTINHO, Maria Cristina. Tarde da noite. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 25 jul. 1981. v. 14, n. 773, p. 7.
- ALMEIDA, Amylton de. O neoconservadorismo da juventude do interior de Minas. *Gazeta de Vitória*, ES, 24 abr. 1983. Livros, s/p. *EA*.
- ALVARENGA, Terezinha. *Entre amigos e castelos. Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 out. 1983.
- ÁLVARES, Odete Maria. O narrador fala pelo outro. *Letras & Letras*, Uberlândia, MG, mar. 1986. Departamento de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 153-160. “As neves de outrora”, *FT*.
- ANDRADE, Euclides Marques. A violência segundo Luiz Vilela. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 jul. 1981. v. 14, n. 772, p. 8.
- ANDRADE, Euclides Marques. *Tremor de terra. Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, fev. 1968. v. 3, n. 76, p. 9.
- ANGIOLILLO, Francesca. Luiz Vilela equilibra perverso e sarcástico. *Folha de S. Paulo*, 29 jun. 2002. Ilustrada, p. E6. *AC*.
- APPEL, Carlos Jorge. *Tremor de terra. Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jul. 1968. Caderno de sábado, p. 11.
- AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira. A organização do diálogo na obra de Luiz Vilela. In: *I Simpósio de Língua Portuguesa e Literatura – Intersecções*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2004. v. 1.

⁸⁷ Bibliografia sucinta. De umas poucas publicações, o recorte não contém a referência completa. De algumas, citadas por terceiros, não obtive cópia. Em volume em preparo, sem editora e a ser publicado em ocasião ainda não definida, consignamos informações mais detalhadas sobre a fortuna crítica de Luiz Vilela. Eventualmente, finalizamos a entrada informando a obra que o artigo aborda; do mesmo modo, em algumas entradas fazemos constar a categoria do texto, conforme o quadro conceitual do Apêndice 1.

- ARAÚJO, Lais Corrêa. De novo o "*Tremor de terra*". *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1 nov. 1967. v. 2, n. 64, p. 7. Coluna Roda Gigante.
- _____. Luiz Vilela - *Os novos*. *Colóquio Letras*, Lisboa, Portugal, mar. 1972. n. 6.
- ASSIS, Júlio. A dor humana segundo Luiz Vilela. *O tempo*, Belo Horizonte, 9 dez. 2004. p. C3. Reportagem.
- ASSIS, Júlio. Palavras e silêncios. *O tempo*, Belo Horizonte, 3 jul. 2002. Magazine, p. 1. AC.
- AZEVEDO, Cláudia Chalita. *A cabeça*. Belo Horizonte, MG: Scripta, PUCMinas, v. 6, n. 12, p. 463-466. 1/1/03. AC - Estudo.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Os novos* e a mordada do silêncio. *O Norte*, João Pessoa, PB, 14 nov. 1984.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Luiz Vilela: o diálogo no centro da arte de contar. Porto Alegre, RS: Ciências e Letras, FAPA, n. 34, p.151-160. 1/7/03. Contos - Estudo.
- BONADIO, Geraldo. O leitor entra no papo. Assim começa o romance. *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, 9 set. 1983. Artes e lazer. EA.
- BOSI, Alfredo (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura*. Rio de Janeiro: Americana; Instituto Nacional do Livro, 1975. p. 119-122.
- CAMPOMIZZI FILHO. *Os novos*. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 1 jul. 1984.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARNEIRO, Sandra Gimenez. *O tempo no romance "Graça", de Luiz Vilela*. Aquidauana, MS, 2003. 72 fls. Monografia (Especialização, Letras, orientadora: prof^a. Dr^anda. Kelcylene Grácia da Silva) – Curso de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira - origens e unidade; volume II*. São Paulo: Edusp, 1999.
- CASTELLO, José. A ironia pós-moderna de Vilela. *O Estado de S. Paulo*, 29 set. 2002. Caderno 2.
- CÍCERO SANCRISTÓBAL, Arsenio. Luiz Vilela em la Habana - De los inicios a hoy. *Revolución y Cultura*, Havana, Cuba, jul. 1990. n. 7, p. 73-74.
- CLÁUDIO, Ivan. [I.C.] *A cabeça*. *Istoé*, São Paulo, 7 ago. 2002. n. 1714, p. 96.

- CODOSSEIRA, Regina Helena Alves e MOSSINI, Daniela Emmerich de Souza. As estratégias conversacionais no diálogo literário de Luiz Vilela. *Revista da APG*, São Paulo, PUCSP, v. 1, ano XI, n. 30, p. 289-306, 2004.
- COSTA, Cecília. Palavra e silêncio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 set. 2002. Prosa e verso, p. 1-2.
- COSTA, Flávio Moreira da. Vilela, contista, sem riso ou má vontade. *Istoé*, São Paulo, 12 jul. 2004.
- COUTINHO, Afrânio el al. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. rev. ampl. atual. e il. São Paulo: Global. 2001. Verbetes, 2. v. p. 1634.
- COUTINHO, Edilberto. Luiz Vilela - *Entre amigos. Fatos e Fotos*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1983.
- _____. Quando o transitório adquire valor perene. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 maio 1983.
- COUTINHO, Sonia. Luiz Vilela, a vida passada a limpo sob a forma de imaginação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 maio 1983.
- CUNHA, Alécio. Autor mineiro rompe silêncio de oito anos e lança contos provocadores. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 4 jul. 2002. Cultura, p. 7.
- CUNHA, Fausto. O conto novo em Minas. In: CUNHA, Fausto. *A leitura aberta; estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/Instituto Nacional do Livro, 1978. p. 107-114.
- DALLA PALMA, Moacir. O suicídio em Luiz Vilela. *Caderno de resumos*. Guarapuava, PR: Unicentro, 2005.
- DAMASCENO, Darcy. Um contista revelado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1968.
- DIANTONIO, Robert E. *Brazilian fiction - aspects and evolution*. Fayetteville-London, The University of Arkansas Press, 1989.
- DIÁRIO REGIONAL. Luiz Vilela: da sátira ao riso, entre a ironia e o compassivo. Ituiutaba – MG, 30 maio 2003. p. 1.
- DOS SANTOS, Estela. Tremor de terra. *Brasil / Cultura*, p. 16-17, foto, capa. [1970?]. TT - Artigo. Com tradução do conto "Ninguém": "Nadie". s/l. s/e.
- DUARTE, José Afrânio Moreira. *Palavra puxa palavra - Entrevistas*. São Paulo: Editora do Escritor, 1982. p. 116-118.
- _____. Um contista em plena ascensão - Tarde da noite. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, maio 1971.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Um mestre do conto. *Diário de Pernambuco*, 15 ago. 1986.

FERREIRA, Yvonélio Nery. *A tentativa de apagamento da identidade das personagens dos contos de “Tremor de terra”, de Luiz Vilela*. Uberlândia, MG, 2006. Monografia (Especialização, Lingüística, orientador: prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes) – Curso de Letras, Universidade Federal de Uberlândia.

FREITAS, Almir de. A palavra e os outros. São Paulo: Bravo!, n. 59. 1/8/02. AC - Resenha. Com foto e capa do livro.

GOMES, Duílio. Arquivo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, ago. 1997. n. 28, p. 12-13.

_____. Um tremor na literatura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 maio 1997. Espetáculo, p. 5.

GOMES, José Edson. A ficção renovada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento do Livro, 16 set. 1967.

GOUVÊA, Jaime Prado. No Bar. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 14 fev. 1970. v. 5, n. 181, p. 7.

GOUVÊA, Jaime Prado. Os novos, último capítulo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1 jan. 1972. v. 7, n. 279, p.

GRAIEB, Carlos. A cabeça. *Veja*, São Paulo, 24 jul. 2002. p. 112-113.

GUIMARÃES, Kalina Naro. Camisa branca manchada de sangue: a velhice num conto de Luiz Vilela. In: *SELIMEL – IV Seminário sobre ensino de língua materna e estrangeira e de literatura*. Campina Grande, PB: Bagagem, 2005.

GURRÍA-QUINTANA, Ángel. Right place, right time. *The Financial Times*, Londres – England, 2 out. 2004.

H.C.S. [SÉRVOLO, H. C.] As tensões que dão origem aos diálogos econômicos de Luiz Vilela. *O Estado de S. Paulo*, 12 out. 2002. Caderno 2.

HERRON, Robert. O fim de *O fim de tudo* de Luiz Vilela. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26 jul. 1975. p. 4-5.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed., rev. e ampl. Porto Alegre: Mercado aberto, 1988. p. 197-199.

_____. Reencontro com um mestre da ficção. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 out. 1990. v. 24, n. 1155, p. 7.

IBIAPINA, Fontes. Entre amigos. *Folha do litoral*, Parnaíba, PI, 15 out. 1983. Ponderações literárias, p. 2.

- JABLONSKI JÚNIOR, Eduardo Victório. Luiz Vilela: um talento desconhecido. *Radar*, Canoas, RS, 25 maio 1993.
- JORNAL DA TARDE. O primeiro romance de um bom contista. São Paulo, 20 jan. 1971.
- JORNAL DE CASA. As verdades (e até a loucura) de Luiz Vilela. Belo Horizonte, 15 maio 1983. p. 3.
- JORNAL DO BRASIL. A nova geração do romance. Rio de Janeiro, 21 jan. 1971.
- JORNAL DO PONTAL. Um presente para Luiz Vilela. Ituiutaba, MG, 31 dez. 1998. p. 10.
- JOSEF, Bella. Cortando fundo para marcar indelevelmente. *O Globo*, Rio de Janeiro, . 8 jul. 1984.
- JUNKES, Lauro. A arte de narrar de Luiz Vilela. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 nov. 1986. v. 21, n. 1051, p. 10.
- _____. Livros & cultura - 210 (coluna). *A gazeta*, Florianópolis, 11 set. 1983.
- _____. O trivial sério ou a superficialidade profunda. *A Gazeta*, Florianópolis, 12 ago. 1984. Livros & Cultura, p. 2.
- _____. Tarde da noite: a ficção do real. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 jan. 1982. v. 15, n. 797, p. 5.
- LABRUNA, Sérgio. O amor e o tempo em Vilela. *Correio*, Uberlândia, MG, 16 jan. 1998. p. 16.
- LAMEGO, Valéria. Cabeça invasiva. *Veredas* - Revista de Cultura do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, nov. 2002. n. 83.
- LEITE, Alciene Ribeiro. Esfacelamento Entre amigos. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 out. 1983. v. 18, n. 889, p. 10.
- _____. Luiz Vilela. In: LEITE, Alciene Ribeiro. *O livro de (quase) todos*. Ituiutaba - MG: Fundação Cultural de Ituiutaba, 2004. p. 209-211.
- _____. O choro no travesseiro. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 ago. 1985. v. 20, n. 985, p. 10.
- _____. O inferno é aqui mesmo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 jan. 1980. v. 14, n. 693, p. 2.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. 4. reimpr. São Paulo: Ática, 2002.
- LEPECKI, Maria Lúcia Tôrres. Prêmio Nacional de Ficção. *O Estado de S. Paulo*, 21 out. 1967. Suplemento Literário.

- LIMA, Luiz Costa. O Conto na Modernidade Brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.) *O livro do Seminário*; 1. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 173-218.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/Instituto Nacional do Livro, 1978. p. 38-42.
- _____. Um diálogo interminável. *Folha de S. Paulo*. 29 maio 1983.
- LISBOA, Heraldo. Registro de leitura. *Jornal de Letras*, Niterói, maio 1972. 2. caderno, p. 4.
- LOPES, Carlos Herculano. O conto na berlinda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 fev. 2005. Cultura, p. 4.
- LUCAS, Fábio. Aspecto da ficção mineira pós-45: Romance de geração. *O eixo e a roda*, Revista da UFMG, Belo Horizonte, nov. 1986.
- _____. Aspectos da ficção mineira pós-45. In: LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. p. 190-197.
- _____. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira* São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Ficção mineira pós-45. *Leia livros - Leia especial BH*, São Paulo, maio 1986. Brasileira, p. 8-9.
- _____. O caráter social da literatura brasileira. Rio de Janeiro, RJ: Paz & Terra. 1/1/70. - Não disponho do texto.
- LUCAS, Fábio. O Conto no Brasil Moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.) *O livro do Seminário*; 1. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 103-164.
- _____. O fim de tudo. In: _____. *Crítica sem dogma*. Belo Horizonte: Imprensa oficial. 1983.
- _____. O talento de Luiz Vilela está aí. Pleno. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 out. 1989. Caderno de sábado, p. 6.
- LUCAS, Fábio. Perspectivas ensaísticas de Wania Majadas. In: MAJADAS, Wania. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2000. Prefácio. p. 9-12.
- MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. A hora noturna dos urubus. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 jun. 1983. v. 18, n. 871, p. 11.
- _____. Desvelando a morte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 dez. 2004. Pensar, p. 1.
- MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Prefácio de Fábio Lucas. Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2000. 204 p.

- MAJADAS, Wania de Sousa. Quando a irreverência e a repetição são marcas de maturidade. *Campo aberto*, Ituiutaba, MG, out. 1990. ano 1, n. 1, 2. fase, p. 3.
- MALARD, Leticia. O negativo do cotidiano. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 out. 2002. Pensar, p. 4.
- MAMEDE, Maria Helena. Perfil - O jeito de ser e de viver de Luiz Vilela. *Diário Regional*, Ituiutaba, MG, 21 jun. 1997. p. 11
- MARIA, Gêza. Novo olhar sobre a obra de Luiz Vilela. *O popular*, Goiânia, 15 jun. 2000. Caderno 2, p. 3.
- MARQUES, Rodrigues. Palavras sob medida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1967. Suplemento do Livro.
- MARTINS, Wilson. Contar e mostrar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 out. 2002. Prosa e verso.
- _____. Ilusões perdidas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1984. Caderno B, p. 2.
- _____. Música de câmara. In: VILELA, Luiz. São Paulo: Global, 1988. Introdução.
- MASSI, Augusto. No apartamento. *Veja*, São Paulo, 11 maio 1983. p. 118.
- _____. O demônio do deslocamento In: VILELA, Luiz. *Histórias de família*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. Introdução. p. 7-17.
- MEDINA, Cremilda. Luiz Vilela: o Brasil em mudança. Aprontem-se os romancistas. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 22 dez 1984. v. 19, n. 951, p. 8.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, jul. 2003. FAPA, n. 34, p.9-21.
- MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. A configuração passional da cólera no conto de Luiz Vilela. In: *Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, 1998, São Paulo. *Caderno de discussão do CPS*. São Paulo: CPS, 1998. v. 4, p. 191-198.
- MENDES, Francisco de Moraes. Armadilhas sofisticadas com altíssima tensão. *O tempo*, Belo Horizonte, 3 jul. 2002. Magazine, p. 1.
- _____. Inveja de quem vai ler "Tremor de Terra". *O Tempo*, Belo Horizonte, 30 maio 2003. Magazine, p. 6.
- MENDES, Oscar. Um contista. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 ago. 1979. p. 4.
- MIRANDA, Macedo. Um novo nome em conto *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jan. 1969. Suplemento do Livro, p. 2.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Luiz Vilela, contista. In: VILELA, Luiz. *Contos*. 2. ed. São Paulo: Nankim, 2002. Prefácio.

- MOREIRA, Iris Maltez. *Demandas da solidão urbana em Luiz Vilela*. Salvador, 2004. TCC (orientador: prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães), II Fórum de Letras, Faculdades Jorge Amado, v. 2, p. 2.
- NICOLATO, Roberto. Uma prosa cortante. *Gazeta do povo*, Curitiba, 12 set. 2002. Caderno G, p. 4.
- OLIVEIRA, Éris Antônio de. Sobre a narrativa de Luiz Vilela. *Estudos - Revista da UCG*, Goiânia, 1991. n. 18 (1/4), p. 17-24.
- PANIAGO, Paulo. Frases matemáticas; Turbilhão de lâminas certeiras. *Correio Braziliense*, 2 ago. 2002. Cultura.
- PARKER, John. Intertext, interpretant, and ideology in Luiz Vilela's *Entre amigos*. King's College, University of London, England, 1 jan. 1986.
- _____. Luiz Vilela - Entre amigos. Colóquio Letras, Lisboa, 1 mar. 1985. Fundação Calouste Gulbenkian, n. 84, p. 113-114.
- PAULO, João. Rigor e obstinação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1 jul 2002. EM Cultura, p. 1.
- PEREIRA, Mário. A cabeça. *Diário catarinense*, Florianópolis, 8 out. 2002. p. 5.
- PEREIRA, Rodrigo Andrade. O sagrado e o profano em "Mosca morta": uma ironia de Luiz Vilela. *Identidades: II Seminário Estudos da Linguagem*, Três Lagoas – MS, 17 jun. 2003. Cd-rom.
- PEREIRA, Rogério. Os silêncios de Vilela. *Jornal do Estado*, Curitiba, 30 jul. 2002. Espaço 2.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira - do descobrimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 645 e 674.
- PIMENTEL, José Renato. Diálogo em Luiz Vilela (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, jun. 1968, v. 3, n. 96, p. 9. 1/6/68.
- PÓLVORA, Hélio. Luiz Vilela. In: PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971. p. 60-63.
- PONTES, Mario. O provincianismo do antiprovincianismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1983. Caderno B, Livro, p. 12.
- PRETTI, Dino. O diálogo num texto de ficção: contribuição para o estudo da análise da conversação literária. *Cadernos de estudos lingüísticos*, Campinas, SP, Unicamp, n. 44, p. 201-209, 2003.
- _____. O diálogo num confessionário. In: _____ (Org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 255-275.

- RAMOS, Maria Luiza. Confissão em contraponto. In: RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1969. p. 172-178.
- RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues]. "Nosso dia": um conto de Luiz Vilela. *V Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-Ar – Artigos*, Araraquara (SP), 2005.
- _____. A recepção crítica ao romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela. *52. Seminário do GEL - Programação e resumos*, Campinas – SP, p. 301, 29 jul. 2004.
- _____. As gradações do riso. *III Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-AR - Artigos*, Araraquara – SP, p. 93-102, 2003.
- _____. As muitas formas do riso em Luiz Vilela. *XXX Estudos Lingüísticos - GEL*, Taubaté – SP, ISSN: 14130939, 22 maio 2003. Cd-rom.
- _____. Contos de Luiz Vilela mostram a força da história. *Correio*, Uberlândia – MG, 9 jan. 2003. Revista, p. C1.
- _____. Dois momentos na contística de Luiz Vilela. *III Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-Ar - Caderno de resumos*, Araraquara – SP, p. 99, 18 set. 2002.
- _____. Dois momentos na contística de Luiz Vilela: da narrativa ao discurso, da recepção à História. *IV Seminário de Pesquisa do PPG-EL – FCL-Ar - Caderno de Resumos*, Araraquara – SP, p. 71-72, 9 out. 2003.
- _____. Fronteiras bíblicas em "Cadela", de Luiz Vilela. *Travessias - IX Congresso Internacional ABRALIC*, Porto Alegre, p. 148, 18 jul. 2004.
- _____. Luiz Vilela e a face do narrador ausente. *CELLIP - XVI Seminário, Caderno de programação e resumos*, Londrina – PR, p. 305, 23 out. 2003.
- _____. Luiz Vilela: Riso, ironia e sátira. *Diário Regional*, Ituiutaba – MG, 30 maio 2003. Literatura, n. 9, p. 12.
- _____. Mimese e ideologia. *Tercer Simposio Internacional, Centro de Estudios de Narratologia, "Perspectivas de la ficcionalidad", Resúmenes*, Buenos Aires, Argentina, 21 jul. 2004, p. 25. Artigo publicado in: ALTAMIRANDA, Daniel y SMITH, Esther. (Editores). *Perspectivas de la ficcionalidade*. Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005. Tomo II, p. 743-752.
- _____. *O gênio e o urubu*; comentários à recepção jornalística do romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela. Uberlândia - MG, 2001. 90 f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – Instituto de Letras e Lingüística - ILEEL, Universidade Federal de Uberlândia. [Reproduzido no Apêndice 3 deste trabalho].
- _____. Obras primas. *Diário Regional*, Ituiutaba – MG, 27 jun. 2003. Literatura, n. 11, p. 10.

- RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Polifonia, pluridiscursividade e dialogismo em Luiz Vilela. *I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Semióticos - Programação, Comunicações e Resumos*, Araraquara - SP, p. 190-191, 8 out. 2003.
- _____. Riso, ironia e sátira em Luiz Vilela. *Identidades: II Seminário Estudos da Linguagem*, Três Lagoas – MS, 17 jun. 2003. Cd-rom.
- RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues.]; FERRI, Débora; LEITE, Sylvia Helena Telaarolli de Almeida; SANTINI, Juliana; e ROCHA, Rejane Cristina. Nuances do humor na moderna literatura brasileira. *GEL - 51. Seminário. Programação geral e caderno de resumos*, Taubaté – SP, p. 159. 22 maio 2003.
- RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]; SEGATELLI, Carla Renata; CAMPOS, Bianca de; OLIVEIRA, Cristiane Fontes de; SANTOS, Vanessa Vieira dos; RECCHIA, Cristal. Luiz Vilela e o Deus que sabe o que faz. *Diário Regional*, Ituiutaba – MG, 21 maio 2004. Literatura, n. 34, p. 10.
- REIS, Roberto. Anotações a "O fim de tudo". *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 27 out. 1973. v. 8, n. 374, p. 11.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Ler Vilela? Indispensável. *O Estado de S. Paulo*, 25 jan. 1971. p. 39.
- RIBEIRO, Rosângela. Em estado de Graça. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 nov. 1989. Segunda seção.
- RODRIGUES, Sérgio. Contos marcam a volta de Luiz Vilela; Manias de um recluso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 ago. 2002. Idéias - Livros, p. 1 e 6.
- _____. O mestre da província. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 2001. Idéias, p. 7.
- RONCARI, Luiz Conversinha de apê. *Leia livros*, São Paulo, 1 maio 1983. p. 16.
- ROSA, Roldão Mendes. Leia Luiz Vilela. *A Tribuna*, Santos, SP: jan. 1971.
- SÁ, Jorge de. Atrás das máscaras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1983. Caderno B, Livro, p. 12.
- SALLES, David. Com mais de trinta. *A tarde*, Salvador, 5 jun. 1983. Crítica de rodapé.
- SANCHES NETO, Miguel. Literatura dialogada. *Gazeta do povo*, Curitiba, s.d. p. G-4.
- _____. A volta de Vilela - A cabeça marca o arrebatador retorno de Luiz Vilela ao conto. *Rascunho*, Curitiba, ago. 2002. ano 3, n. 28, encartado no Jornal do Estado, p. 1.
- SANTANA, Denise. Sem supérfluo. *Visão*, São Paulo, 18 abr. 1983. Tempo livre, p. 82.

- SANTOS, Luciene dos. A brevidade do conto “Lembrança” do livro *Tarde da noite*, de Luiz Vilela. *Semana de História: o ensino e a pesquisa na construção da história*, Três Lagoas, UFMS, 2005. (Resumo).
- SANTOS, Márcio Renato. Indestrutíveis diálogos. *Rascunho*, Curitiba, ago. 2002. ano 3, n. 28, encartado no Jornal do Estado, p. 4-5.
- SANTOS, Martinha Liliane Pereira dos. A morte como espetáculo: leitura de um conto de Luiz Vilela. In: *SELIMEL – III Seminário sobre ensino de língua materna e estrangeira e de literatura*. Campina Grande, PB: Bagagem, 2004.
- SEBASTIÃO, Walter. Literatura traz felicidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Espetáculo, p. 8. 24/8/00. - Reportagem. A propósito do projeto "O escritor por ele mesmo", do Instituto Moreira Salles.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Lúdico como uma forma de questionamento existencial; (Uma análise do conto "A volta do campeão", de Luiz Vilela). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 set. 1979. v. 14, n. 678, p. 3.
- _____. Resenha crítica do romance *Os novos*, de Luiz Vilela. *Correio das artes*, João Pessoa, PB: 30 set. 1984. p. 11.
- SILVA, Aguinaldo. Perigo: os novos usam sapato alto. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1972.
- SILVA, Antônio de Pádua e. *Entre amigos*, reflexo de situações humanas. *Primeira hora*, Uberlândia, 8 jun. 1983. p. 7.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Revista Letras*, São Paulo, n. 26-27, p. 1-16, 1986/87.
- SILVA, Flávia Lins e. As agruras da existência na obra *Tremor de terra*, de Luiz Vilela. *Revista de literatura* (análise das obras do Vestibular UEMG 2004), Belo Horizonte, Associação Pré-UFMG, 2003. (Material didático, Ensaio).
- SILVA, Gilberto Xavier. Solidões desenfreadas: uma leitura de *Tremor de terra*, de Luiz Vilela. In: *Cadernos de literatura comentada* (Vestibular 2004/UFMG). Belo Horizonte: Edições Horta Grande, 2003.
- SILVA, Julieta Maria Rodrigues da. *A presença da oralidade nos contos de Luiz Vilela*. São Paulo, 2005. 130 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística; orientadora: profa. Dra. Leonor Lopes Fávero) – FFLCH, USP.
- SILVA, Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre/São Carlos, RS/SP: EdUFRGS/UFSCar, 1995. p. 81, 102, 127, 132, 185, 199-200.

- SILVES, Antônio e MESQUITA, Cláudia. Luiz Livros Vilela. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 29 abr. 1995. Cultura, p. 4-5.
- SLMG. Luiz Vilela lança livro e ganha prêmio em Brasília. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1 maio 1967. v. 2, n. 37, p. 7.
- SOL. "No bar" está chegando. *Revista "Sol"*, Belo Horizonte, 9 nov. 1967.
- TROSS, Sérgio; VIEIRA, Luís Gonzaga. Tarde da noite. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 28 nov. 1970. v. 5, n. 222, p. 3.
- VIANA, Dulce Maria. Do professor e do professor. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 4 jan. 1986. v. 21, n. 1005, p. 2-4.
- VIEIRA, Luís Gonzaga. [Sem título]. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 25 mar. 1972. v. 7, n. 291, p. 10-11. Carta aberta.
- VILLAÇA, Antonio Carlos Vilela, o sintético da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1973. Suplemento Livro.
- WERNECK, Humberto. Histórias de família. *Trip.para.mulher* – TPM, São Paulo, 1 out. 2001.
- _____. Sobre as ondas. *Veja*, São Paulo, 23 ago. 1978.
- ZAMBONI, José Carlos. E Vilela deixa "as coisas coisarem". *Diário Regional*, Ituiutaba, MG, 25 dez. 2003. Literatura, n. 23, p. 11.
- _____. Luiz Vilela e a arte de esconder a arte. *Papeis avulsos*, Assis, SP, Unesp, FCL, Departamento de Literatura, n. 2, p. 52-56, 1999. Artigo. *TAS*.
- ZANCHET, Maria Beatriz. Morte e solidão nos contos de Luiz Vilela. *II Mostra de Ensino, Pesquisa e Extensão do Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras*, Marechal Cândido Rondon, Unioeste, 2004. (Resumo expandido).
- ZILBERMAN, Regina. *Entre amigos*, um exercício narrativo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, s/p, capa. 9/9/83. EA - Artigo.

APÊNDICE 3:

O GÊNIO E O URUBU
COMENTÁRIOS À RECEPÇÃO JORNALÍSTICA DO
ROMANCE *ENTRE AMIGOS*, DE LUIZ VILELA

VERSÃO ORIGINAL⁸⁸

⁸⁸ Versão tal como apresentada como conclusão do Curso de Especialização; inclusive no que se refere à peculiar apresentação gráfica. Nos capítulos sobre a recepção à obra de Luiz Vilela, no corpo da tese, retoma-se – com um esforço de síntese – o que aqui se discutiu, amplia-se o arcabouço teórico e intenta-se corrigir o que aqui está falho e deficiente. Reproduz-se o texto original para expor em detalhe todos os textos da recepção ao romance *Entre amigos*, a partir dos quais se estabeleceu o conceito de literariedade que norteia, ao menos em parte, algo da análise efetivada no doutorado. A numeração das páginas segue a seqüência original da monografia. As notas de rodapé constituem acréscimo posterior, no momento de finalização desta tese – e por isso sua numeração dá seqüência à numeração geral.

RAUER

O GÊNIO E O URUBU

COMENTÁRIOS À RECEPÇÃO JORNALÍSTICA
DO ROMANCE *ENTRE AMIGOS*, DE LUIZ VILELA

Monografia de conclusão do *III Curso de Especialização em Literatura Comparada: Tendências da Literatura Brasileira Moderna*, da Universidade Federal de Uberlândia, redigida sob a orientação da Professora Doutora Joana Luíza Muylaert de Araújo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
2001

Ao amor,
que move os céus e as estrelas.

AGRADECIMENTOS

Tantas são as pessoas que contribuíram para o que esse trabalho possa ter de útil e aproveitável, os defeitos da monografia devendo, obviamente, ser imputados somente a mim, que, ao tentar lembrar-me de todas, para a todas agradecer, as lacunas e omissões me parecem inevitáveis.

De professoras que ministraram as primeiras letras, heroínas perdidas nas brumas do tempo, aos professores do Curso de Especialização que ora chega ao término; de avós carinhosas a tios atenciosos; de uma mãe amantíssima a filhos que espero perdoem o pai ausente; de companheiros de trabalho na Rauer Livros suprimindo minhas lacunas a autores que li, que não mereceriam, de mim, ao usufruir suas lições, por minhas deficiências, as falhas que não soube eliminar deste trabalho; de prestativos funcionários da UFU, sempre disponíveis, ao escritor Luiz Vilela, que me enviou, tão logo com ele contatei, a maior parte do material utilizado nesse trabalho.

A lista seria infundável.

Nela teriam lugar de honra os colegas do Curso, parceiros de benéfica troca de idéias, e com os quais, mesmo com aqueles com os quais as desavenças tornaram impossível o relacionamento pessoal, muito aprendi; nesse lugar de honra ocuparia espaço privilegiado o grupo de estudos de que fiz parte, no qual a mescla de dedicação, bom-humor e criatividade fez, das obrigações acadêmicas, momentos de prazer.

Nessa página de agradecimentos, registro minha gratidão aos amigos, cujo incentivo tomou tantas e tão diversificadas formas que, através deles, anonimamente, registro aqui a gratidão maior, aquela que me perdoa qualquer involuntária omissão ou amnésia.

– Eu só tenho ambições irrealizáveis.

Luiz Vilela

Entre amigos

p. 79

SUMÁRIO

1.	A gênese desta monografia	9
2.	Luiz Vilela e a crítica	12
3.	As limitações deste trabalho	18
4.	A fortuna crítica do <i>Entre amigos</i>	23
5.	O gênio e o urubu	51
6.	Bibliografia	59
7.	Apêndices	63

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIP	-	Autoria Identificada pela Pesquisa.
ANI	-	Autoria Não Identificada.
d.i.	-	Data incompleta - por padrão foram informadas com o primeiro dia do mês ou do ano da informação disponível.
<i>EA</i>	-	<i>Entre amigos.</i>
[n.p.]	-	Não Publicado.
p.	-	Página. / Páginas.
s.e.	-	Sem informação sobre o Editor.
s.p.	-	Sem página [não identificada a p. na qual o texto foi publicado].
segs.	-	Seguintes.
<i>SLMG</i>	-	Suplemento Literário do Minas Gerais.
UFMG	-	Universidade Federal de Minas Gerais.
últ.	-	Último (a).

LISTA DE CATEGORIAS E VOCABULÁRIO

A fortuna crítica do romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela, é exposta utilizando-se as seguintes categorias:

- **Artigo** - Comentário crítico mais extenso, que contém opinião do articulista;
- **Chamada** - Texto na primeira página anuncia matéria nas páginas internas;
- **Dissertação** – Dissertação acadêmica que contém análise sobre a obra do autor;
- **Enquete** - Leitores opinam verbalmente sobre o livro;
- **Ensaio** – Estudo analítico mais amplo;
- **Entrevista** – O autor responde a questões sobre o seu livro e sobre literatura em geral;
- **Lista** – Relação dos livros mais vendidos;
- **Nota** - Informação com pequeno comentário;
- **Registro** - Pequena informação sobre o livro;
- **Release** - Texto promocional preparado pela editora;
- **Reportagem** – Matéria jornalística que pode conter um ou mais dos seguintes itens: informações factuais, declarações do escritor, opiniões do jornalista, citações de terceiros;
- **Resenha** - Comentário crítico de tamanho reduzido, normalmente restrito ao enredo do livro.

Nesse trabalho têm significado específico as seguintes palavras:

- **Análise** - Comentário crítico de maior profundidade.
- **Capa** - Reproduz a capa do livro *Entre amigos*.
- **Clipping** - Refere-se ao serviço da Editora Ática de coletar publicações sobre os seus lançamentos, recortando-os para arquivar.
- **"Coluna"** - Entre aspas, trata-se do nome da coluna na publicação.
- **Foto** - Publica foto de Luiz Vilela.
- **Ilustração** – Contém desenho.

LISTA DOS APÊNDICES

- Apêndice I* – Tabela com a listagem dos itens.
- Apêndice II* – Tabela das publicações por categoria e período.
- Apêndice II* – Tabela das publicações por categoria e por meses.
- Apêndice III* – Relação dos módulos, professores e trabalhos realizados durante o Curso de especialização que chega ao término com essa monografia.

OBSERVAÇÕES IMPORTANTES:

Esta pesquisa baseia-se nos *clipping's* da Editora Ática enviados a Luiz Vilela, no arquivo pessoal de Luiz Vilela e em publicações por mim localizadas.

Não foi possível checar, na origem, as informações bibliográficas de algumas das publicações e, por isso, em alguns casos essas informações estão incompletas.

Quando a informação não disponível referia-se à data, foi considerado o primeiro dia do mês ou do ano para aquelas nas quais foi possível determinar o mês ou o ano; quando houve discrepância nas informações disponíveis, sem possibilidade de se dirimir a dúvida, indiquei a discrepância e considereei, para efeito de registro, a data mais antiga.

A numeração do item indica a seqüência de publicações pela ordem de data, conforme o Apêndice II.

A pretensão de cobrir toda a bibliografia do *Entre amigos* (como de resto de qualquer livro que tenha distribuição nacional num país das dimensões do Brasil) é uma meta difícil, talvez impossível de ser alcançada, mas creio que esse trabalho registra as principais reflexões produzidas sobre o romance.

Por fim, em muitos casos, indiquei possibilidades de análise para o *EA* que não desenvolveria nesse trabalho. Deixei-os consignados, como mote para outro pesquisador ou como desafio a mim mesmo numa outra ocasião.

Caso você saiba de algum texto que aborde qualquer obra de Luiz Vilela, solicito que me encaminhe a informação bibliográfica através do e-mail rauer.rauer@uol.com.br ou envie o texto através da Caixa Postal 128, 38300-970 - Ituiutaba - MG. (**Rauer**)

RESUMO

Esta monografia apresenta a fortuna crítica ao romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela, fazendo breves comentários a cada uma das publicações que compõem a recepção à obra. Para tanto, apresenta categorias que hierarquizam as publicações, tendo por critérios (1º) a extensão, dimensão ou tamanho da informação e (2º) a originalidade e profundidade da análise do romance feita pela publicação. Apresenta ao final uma síntese do horizonte de expectativa que norteou os articulistas que escreveram sobre o *Entre amigos*, marcando inclusive as discrepâncias entre eles. A monografia apresenta, ainda, breves considerações a título de conclusão, mas deixa para um trabalho futuro uma análise detalhada sobre o romance, uma vez que o foco, aqui, é a recepção da obra.

Palavras-chave:

recepção; fortuna crítica; romance; jornalismo; universidade.

Key-words:

reception; criticism fortune; novel; press; university.

1. A gênese desta monografia

– *Nenhum escritor consegue escrever alguma coisa que presta se ele não acredita no que escreve.*

– *Então? Nenhum professor também consegue dar boas aulas se ele não acredita no que está ensinando.*

(EA, p. 44)

Dentre diversos fatores, devo, em especial, a dois professores do Curso de Especialização em Literatura Comparada da Universidade Federal de Uberlândia, durante o ano de 2001, a motivação e o incentivo para a realização deste trabalho. Sabendo-me conterrâneo e amigo pessoal de Luiz Vilela, autor de sua estima, o Professor Roberto Daud foi incisivo: “Você não pode deixar de fazer um trabalho sobre Luiz Vilela. Com o acesso que você tem a ele, será mais que uma monografia, será um documento fundamental na recepção crítica da obra do Vilela.”

Ponderou, ainda, o Professor Daud, diante da indecisão que me acometia: “É um autor maior na literatura brasileira; precisamos valorizar e estudar os grandes nomes de nossa região. Você será”, e do alto de seus quase dois metros, ele apontou o indicador para o meu peito, “você será um criminoso se não fizer esse trabalho.”

Ainda repercutia em mim a incumbência que o Professor Daud, de forma tão passional, me atribuíra, quando, no último módulo do Curso, convivi com a Professora Odete Maria Álvares, que também se confessou admiradora da obra de Luiz Vilela.

“O romance *Entre amigos*”, disse-me ela, “é simplesmente extraordinário. Trata-se, sem dúvida, de um romance, mas ele quebra, senão todas, várias das características que a Teoria da Literatura indica como sendo aquelas conformadoras do gênero.”

Relatei a ela – como já o fizera antes ao Professor Daud – meu temor de fazer um trabalho sobre um autor com o qual, nos últimos vinte e seis anos, mantivera fortes laços de amizade. Argumentei a propósito do risco de não manter o distanciamento crítico necessário para um julgamento isento; ponderei que o trabalho estaria sempre imerso na dúvida e no questionamento da facciosidade inerente a essa circunstância. Mas os

argumentos da Professora Odete e os do Professor Daud me fizeram entender que afinidades pessoais são perfeitamente contornáveis, para não descambarem na acriticidade, quando a análise é conduzida por referencial teórico aplicado com critério, sob orientação capaz de corrigir os erros e defeitos, e também capaz de discernir, e extirpar, o que não esteja embasado no texto ficcional e na teoria literária, ou seja, o que deriva, tão só, de sentimento pessoal.

Cabia consultar a Professora Joana Muylaert, indicada orientadora de minha monografia de final do Curso. Ela entendeu que a proposta de se fazer uma pesquisa sobre a fortuna crítica de Luiz Vilela era pertinente e que os riscos que eu temia seriam evitados, dando aval à realização deste trabalho.

Surgiam, aqui, duas questões, com decisões difíceis de tomar:

1. Utilizar somente a Estética da Recepção ou ser mais eclético?
2. Qual o recorte e os limites dessa pesquisa?

Outras questões também deviam ser consideradas: Como escapar à armadilha de utilizar uma metodologia de análise sem transformá-la numa mera caixa de ferramentas? Qual o critério para estabelecer o *corpus* da pesquisa, uma vez que Luiz Vilela conta no momento com mais de duas dezenas de títulos publicados? Impossível, claro está, nos limites de uma monografia de especialização, fazer um amplo, crítico e comentado panorama da fortuna crítica da obra de Vilela, trabalho para um Mestrado, quiçá para um Doutorado.

Optamos, Professora Joana Muylaert e eu, por fazer, nessa monografia, o levantamento da recepção crítica de um único título de Luiz Vilela. O critério que elegemos foi o de escolher uma obra situada a meio caminho entre os dias de hoje e a estréia de Vilela em livro. Esse princípio, aleatório como qualquer outro também o seria, procurou uma equidistância entre o forte impacto nas letras nacionais do surgimento do *Tremor de terra*, em 1967, e os dias de hoje, quando Luiz Vilela é um autor consagrado.

O reconhecimento à obra de Vilela pode ser medido por fatos bastante expressivos: os seus dois últimos livros obtiveram excelente recepção — *Graça*, romance de 1989, foi objeto central, poucos anos depois, da dissertação de Mestrado de Wania de Sousa Majadas, e a novela *Te amo sobre todas as coisas* (1994) teve seus direitos negociados para adaptação cinematográfica. Além disso, o conto “Tarde da noite” (do livro homônimo, de 1970) acaba de ser apresentado pela Rede Globo, em uma adaptação para a série “Brava gente”, e outros dois contos (“Dois homens” e “Françoise”) foram trans-

formados em curtas-metragens que vêm obtendo premiações em festivais de cinema, inclusive no exterior.

Utilizando o critério da obra “a meio caminho” entre o presente e a estréia de Luiz Vilela em livro, encontramos *Entre amigos*, romance lançado em 1983. *Entre amigos* foi antecedido, em 1979, por três livros — um romance, uma novela e um volume de contos, — e após ele veio o romance *Graça*.

Definido o objeto da monografia, lembrei-me da discussão de gênero proposto pela Professora Odete, um debate que pode ser muito fecundo numa leitura do *Entre amigos*, e da tese, original e interessante, que surgiu em meus diálogos com o Professor Daud, sobre o regionalismo universalista dos autores do Triângulo Mineiro (Autran Dourado, nascido em Patos de Minas, Mário Palmério, mineiro de Monte Carmelo radicado em Uberaba, Martha Pannunzio, de Uberlândia, e Geraldo França Ribeiro, que nasceu em Araguari).

Além disso, lembrei-me de minha própria impressão sobre esse romance de Luiz Vilela, sobre o qual não conhecia nenhuma resenha crítica que abordasse o que considerava o principal eixo de força da obra, a meu ver tecido a partir da conjuntura política, social, econômica e histórica do Brasil do início dos anos oitenta do século XX.

É a pesquisa da recepção do *Entre amigos* que apresento a seguir.

Neste capítulo, apresentei, a título de introdução, a gênese que me levou a essa monografia. No capítulo 2, apresento as relações aparentes entre Luiz Vilela e a crítica literária, tal como elas podem ser percebidas a partir do *Entre amigos* e da fortuna crítica do romance. No capítulo 3, apresento o referencial teórico que norteou essa monografia, delimitando os recortes que foram obedecidos. No capítulo 4, apresento a fortuna crítica do *Entre amigos* em sub-capítulos que seguem as categorias criadas para hierarquizar a recepção ao romance. No capítulo 5, restringindo-me aos limites determinados no capítulo 3, faço as considerações finais deste trabalho e aponto algumas questões que podem ser debatidas a partir do *Entre amigos*, mas que não são tratadas nesta monografia.

2. Luiz Vilela e a crítica

– *Como que é o
nome do veneno?* –
perguntou Ezequiel.
– *Eu vou usar para
alguns críticos.
Quantas horas será
que eles ficarão ca-
gando de dor antes
de morrer?*

(EA, p. 65.)

A partir da epígrafe do capítulo, poderia afirmar que, aparentemente, Luiz Vilela não tem apreço pela crítica literária, não importando se ela é acadêmica ou se é jornalística. Seria essa afirmação verdadeira ou tal suposição, mesmo feita na condicional, corre o risco próprio das generalizações? Seria admissível fazer tal consideração a propósito do autor se um de seus personagens, conforme o trecho em epígrafe, se refere a “alguns críticos”? Seria correta essa extrapolação da obra para a vida, do personagem em determinada circunstância para o pensamento do escritor?

Embora seja tentadora a análise do pensamento de Luiz Vilela sobre a crítica literária ao longo de trinta e cinco anos de entrevistas, de debates e de toda a sua obra ficcional, vou me ater neste trabalho, em busca ao menos de respostas parciais às questões acima, unicamente ao que do *Entre amigos* e da fortuna crítica do *Entre amigos* se pode inferir.

“Inferir” parece-me um verbo que expressa uma atividade de raciocínio e conclusão, um processo dedutivo iluminado pelo instinto, uma centelha que brilha solucionando os paradoxos e contradições imersos em uma massa de informação; nesse caso, o “inferir” utilizado no parágrafo anterior talvez não seja o verbo mais apropriado para a leitura do *Entre amigos*, tal a crueldade explícita com que o romance se refere a “alguns críticos”.

Eis o diálogo que está a certa altura do romance:

– *Sei que eu hoje não mato nem mais uma barata* – disse Marcos. – *Vocês por acaso já pensaram algum dia no pavor que uma barata deve ter da gente? A gente deve ser pra elas uma espécie de monstro, o que um monstro antediluviano devia ser para o homem das cavernas.*
– *É...*

– Uma noite dessas tinha uma aqui na sala: ela ficou tão apavorada à hora que me percebeu, tão apavorada que ao invés de fugir pra longe ela veio e subiu no meu pé.

– Uhhh... – exclamou Leila; – eu desmaiaria na hora.

– A semana passada a Rita comprou um remédio pra barata...

– Quê que a barata tinha? – perguntou Ezequiel: – dor de cabeça? dor de barriga?

– Um remédio...

– E o outro lá na farmácia – lembrou Pipa, – quando o farmacêutico trouxe as bolinhas de naftalina: “Acho que não vou levar isso não, minha pontaria é ruim.”

– É, essa é boa... – disse Marcos. – Mas a Rita comprou um remédio e pôs lá no banheiro; quando cheguei, à noite, tinha umas dez baratas no chão, viradas pra cima, mexendo as perninhas; eu me agachei e fiquei olhando: elas encolhiam e espichavam as pernas, encolhiam e espichavam; era de dor, eu percebi; deviam estar sentindo uma dor horrível; aquela porção de baratas, grandes e pequenas, espalhadas pelo chão do banheiro se contorcendo, agonizando; aí é que eu observei que junto de algumas tinha uma pinta preta no chão: era bosta; elas tinham cagado de tanta dor; já imaginaram a violência do veneno? Juro que eu fiquei com dó; vocês podem achar isso um absurdo ou o que for, mas eu... Uma hora depois, ao voltar no banheiro, elas ainda estavam lá se contorcendo. Já pensaram?

– Como que é o nome do veneno? – perguntou Ezequiel. – Eu vou usar para alguns críticos. Quantas horas será que eles ficarão cagando de dor antes de morrer?

– Pra que serve barata, hem? – perguntou Pipa. – Nunca ouvi falar que barata servisse pra alguma coisa. Será que serve?

– Tudo nesse mundo tem uma serventia – disse Rita.

– Mas e barata? Acho que é a única coisa que não serve pra nada.

– Feito certas pessoas... – disse Ezequiel.

(EA, p. 64-65)

Antes de esmiuçar a opinião ácida sobre “alguns críticos” acima exposta, é necessário apresentar os personagens do romance. Foi também com esse objetivo que fiz essa longa citação, na qual surgem todos os personagens do *Entre amigos*: eles são cinco e conversam em torno de cervejas e tira-gostos. O romance é o registro desse diálogo. A citação mostra a estratégia narrativa de Vilela, que constrói todo o romance através do diálogo entre os personagens.

Repona, no trecho selecionado, de forma sutil, uma justaposição, como duas faces da mesma moeda, entre Marcos e Ezequiel, que parecem ser, desdobrados e complementares entre si, um *alter ego* de Luiz Vilela; Marcos, o anfitrião, casado com Rita, teve, na passagem selecionada, a fala mais longa; Ezequiel, o visitante do Rio de Janeiro, ao contrário, fez intervenções incisivas e curtas.

As questões da estratégia narrativa e da composição dos personagens, no entanto, serão apenas tangenciadas, porque extrapolam o objetivo desse trabalho. Fiquemos por enquanto com a crítica, os críticos e o escritor que critica os críticos. Ezequiel é um iconoclasta de opiniões devastadoras. Um de seus alvos é a vida acadêmica. No entanto, mantém proximidade com a academia. Interessado em mergulhar nas “lácteas tetas” de Leila, a jovem e sensual professora do Curso de Letras da pequena cidade que visita, anuncia:

– *Eu poderia conseguir um lugar pra você na Federal.*
(EA, p. 105)

Entusiasmada, “os olhos muito abertos” de espanto e alegria, Leila mal acredita na possibilidade, e pergunta como poderia ser. A resposta:

– *O atual diretor do Departamento de Letras foi meu professor e é muito meu amigo: eu poderia falar com ele.*
(EA, p. 105)

É evidente que Ezequiel pode estar blefando com Leila, casada com Pipa, que saíra um pouco antes a pretexto de que ia “resolver uns negócios” (EA, p. 69) para usufruir um programa a dois após a rodada de cervejas; pode ser que esteja fazendo uma brincadeira que lhe parece sem maiores conseqüências; pode ser que não pretenda falar com o diretor do Departamento de Letras ou que saiba das dificuldades práticas para colocar Leila na “Federal”, no Rio de Janeiro — mas parece evidente que Ezequiel mantém vínculos na Universidade.

O jornalismo também é longamente abordado em *Entre amigos* (EA, p. 8-19). A sociedade que rodeia os personagens é apresentada ao visitante Ezequiel tendo por pretexto falar das atividades e da linha editorial dos dois jornais da cidade.

As propostas, as ações e os resultados efetivos dos jornais são criticados sem piedade. A falta de ética e de escrúpulos dos proprietários, a ausência de uma visão social crítica, o adaptar-se às conveniências dos poderosos do momento e de leitores despreparados e pouco exigentes — tudo passa pelo triturador irônico, cínico, “iluminista” de Marcos e de Ezequiel.

O inventário demolidor culmina com a confissão de Marcos, que anuncia que queria fazer o “seu” jornal:

– *Queria; foi pra isso que eu voltei para aqui. Queria fazer um jornal que, embora de província, não teria nada de provinciano: um jornal quente, corajoso, agressivo... Um jornal que revolucionaria a cidade.*

[...]

– *Imaginem: um jornal que não teria “Sociedade”; não teria “Horóscopo”; não teria... Um jornal como esse poderia prosperar nessa cidade?*

(EA, p. 17-8)

Se estiver certo ao considerar Marcos e Ezequiel como o *alter ego* do autor, desdobrado em dois personagens complementares entre si, tenho aqui, salvo engano, uma relação de desprezo e paixão do criador com a instituição que dá visibilidade pública à crítica. Parece-me, portanto, haver proximidade e convivência; a relação parece oscilar entre o fel e o mel.

E a crítica, como recebeu o *Entre amigos*? A recepção jornalística e acadêmica ao romance reflete a tensão que está na obra?

Terceiro romance e décimo título individual de Luiz Vilela, *Entre amigos* foi lançado dezesseis anos depois que o autor venceu, de forma espetacular, a diversos “monstros sagrados” da literatura brasileira que concorriam ao Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília. Era 1967, Vilela tinha 24 anos e seu livro de contos *Tremor de terra* surgiu como uma revelação atordoante.

A biografia de Vilela registra que ele se formou em Filosofia na UFMG, em Belo Horizonte, trabalhou, em São Paulo, como jornalista, residiu nos Estados Unidos e na Europa, colecionou os mais importantes prêmios literários brasileiros e fundou com um amigo, em Belo Horizonte, a Editora Liberdade. Por fim, deixando para trás o cosmopolitismo da cidade grande, voltou à sua Ituiutaba, onde se radicou.

Quando surge o *Entre amigos*, Vilela está com os seus livros publicados pelas grandes editoras do País, e tem contos traduzidos para o alemão, inglês, espanhol, italiano, polonês e holandês. Aos 39 anos, com um filho recém-nascido e criando vacas leiteiras em seu sítio, Vilela já entrara para o rol dos grandes da literatura brasileira em todos os tempos.

A recepção do *Entre amigos*, medida pelo volume de menções na imprensa, demonstra esse reconhecimento. O livro, lançado em março de 1983, imediatamente se transformou no mais vendido de Belo Horizonte. Em sete meses, notas, resenhas e artigos sobre o livro saíram em jornais e revistas de onze Estados, num total de 76 publica-

ções. Nessa pesquisa, constatamos noventa publicações, em doze Estados e 28 cidades, sendo três no exterior. O *release* de divulgação, preparado pela Editora Ática, foi publicado, com o copidesque do veículo, em dezesseis jornais.

O noticiário, de pequenos registros a densos artigos, abrangeu cidades nos estados de Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Paraíba, Piauí, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Por pelo menos três meses, *Entre amigos* permaneceu na lista dos mais vendidos em Belo Horizonte.

No volume I, 1985-1986, do “Portuguese Studies”, editado pelo Modern Humanities Research Association, foi publicado o ensaio “Intertext, interpretant, and ideology in Luiz Vilela’s *Entre amigos*”, de John M. Parker, redigido durante estada do crítico na University of Aveiro [Portugal], conforme esclarece observação no final do trabalho.

No início de 1984, do mesmo brasilianista, um resumo do ensaio já fora publicado, em português, na revista “Colóquio Letras”, de Portugal.

Além dessa numericamente expressiva recepção, importa observar os nomes que assinaram resenhas e artigos sobre o livro. Entre outros: Alciene Ribeiro Leite, Augusto Massi, Caio Fernando de Abreu, Carlos Menezes, Denise Santana, Edilberto Coutinho, Fábio Lucas, John Parker, Laís Correia de Araújo, Lauro Junkes, Luís Carlos Junqueira Maciel, Malcolm Silverman, Regina Zilberman, Salim Miguel, Temístocles Linhares, e Teresinha Alvarenga.

Com uma ou outra ressalva ao autor ou ao livro, ressalvas ora estilísticas, ora ideológicas, as análises ressaltam a qualidade do texto, o domínio do diálogo, a força narrativa, a coragem e ousadia do autor. Eis um exemplo que contempla quase todos esses aspectos:

Vilela ocupa um indubitável lugar de destaque na literatura brasileira [...] / Esta novela [sic] se caracteriza por apresentar elementos originais, a começar pela escolha da situação narrativa [...] / Trata-se de uma técnica narrativa antes de tudo dramática [...] / uma técnica realista levada a seu limite. [...] / o narrador interfere mais do que devia, sendo levado a opinar sobre as personagens e a revelar dados íntimos sobre elas, o que, se anima a história, contradiz o projeto narrativo escolhido e atenua a opção renovadora que estava na origem da obra. / [...] Entre amigos tem o mérito inegável de buscar novas possibilidades narrativas por parte de um escritor de talento. Com isto, Vilela renuncia ao que sabe fazer muito bem, embora sem ainda substituí-lo por algo de qualidade equivalente. O fato não desmerece o escritor, pelo contrário; pois é também mister do artista arriscar-se a

cada nova criação literária. (Zilberman, *O Estado de S. Paulo*, 9 set. 1983).

Na resenha de Zilberman é possível identificar uma ressalva estilística (“o narrador interfere mais do que devia”) ao lado do reconhecimento das qualidades do autor (“escritor de talento”); embora o livro seja identificado como “romance” em sua página de rosto, é nomeado como “novela” sem se discutir a questão de gênero literário; encontra-se elogio (“indubitável lugar de destaque”) e restrição (“sem ainda substituí-lo por algo de qualidade equivalente”).

Essa é, em síntese, a relação de Luiz Vilela com a crítica, tal como essa relação surge no *Entre amigos* e na fortuna crítica do livro: um pêndulo que oscila entre reconhecimento e distanciamento, entre elogio e ressalvas, entre análise certa e desatenção a detalhes cruciais; aliás, como se dá entre Ezequiel/Marcos e a academia, o jornalismo e “alguns críticos”: um relacionamento que vai do amor-à-distância ao ódio visceral.

3. As limitações deste trabalho

*O racional é muito
pobre para explicar
o que a pessoa cria
não apenas com a
cabeça, mas com o
coração e com as
tripas.*

Luiz Vilela
(Entrevista, **Item 38**)

Muito pouco foi publicado no Brasil da extensa obra de Hans Robert Jauss, o teórico que elaborou as primeiras teses da Estética da Recepção. Também muito pouco foi traduzido e publicado no Brasil dos textos dos demais estudiosos vinculados à Escola de Constança, centro universitário na Alemanha onde Jauss desenvolveu sua carreira acadêmica. Essa situação, segundo Bordini e Aguiar, decorre da formação positivista que orienta os estudos literários no Brasil:

*O método recepcional é estranho à escola brasileira, em
que a preocupação com o ponto de vista do leitor não é parte da
tradição.*

(Bordini e Aguiar, 1988, p.

81)

O que significa, para a Estética da Recepção, preocupar-se com o ponto de vista do leitor? Parece óbvio afirmar que a literatura não existe sem o texto e sem o leitor, como parece óbvio entender que o autor do texto está submerso na história e que, igualmente, o leitor está imerso em condicionantes sócio-culturais que definem a leitura.

Mas a inclusão do leitor como categoria importante na metodologia de análise literária aconteceu somente com a Estética da Recepção, no final dos anos 60 do século XX. Até então, diz Zilberman (1989; da leitura desse livro extraí as conclusões que apresento a seguir), até então as teorias literárias fixavam-se na imanência e absolutismo do texto — seja para interpretá-lo como exercício estético seja para ilações sociológicas — ou na preponderância da superestrutura econômica sobre as artes e a literatura. Jauss, tendo por foco o leitor, inspira-se na fenomenologia de Hans-Georg Gadamer para formular um método de interpretação do texto literário. Considera também as teses de, entre outros, Felix Vodicka e Roman Ingarden. Estabelece, ainda, fecundo colóquio com Wolfgang Iser, também de Constança. Esses diálogos ampliam as teses da Estética da Recepção.

O ponto de partida de Jauss, retomado de Gadamer, é o conceito de “horizonte de expectativa”. Esquemáticamente, horizonte de expectativa é

a soma de comportamentos, conhecimentos e idéias pré-concebidas com que se depara uma obra no momento de sua aparição e segundo a qual ela é medida. (Rothe, 1980, p. 10)

A distância entre a expectativa do leitor e o que o leitor apreende como o horizonte do texto literário pode levar a uma “mudança de horizonte” (Rothe, p. 10) do leitor. Diz ainda Rothe que, segundo Jauss, é essa “distância estética” (p. 15), entre texto e leitor, que faz da arte literária um veículo revolucionário. Esse caráter modificador da realidade, explica Rothe, provoca a emancipação do leitor e é a medida do valor qualitativo da obra literária. Diz ainda Rothe que Iser e Gumbrecht introduzem nuances nesse quadro; Iser avança em aspectos fenomenológicos e Gumbrecht, inspirado em teorias da comunicação, nos aspectos semiológicos.

Nesse trabalho, restringir-me-ei às proposições iniciais da Estética da Recepção. Ao considerar as duas primeiras teses das premissas teóricas de Jauss, que tratam da historicidade da obra literária e do conceito de horizonte de expectativa, conforme expõe Zilberman (p. 33-35), diversas possibilidades de análise se abrem ao estudioso da fortuna crítica de uma obra literária.

Um primeiro horizonte de expectativa pode ser deduzido da crítica literária acadêmica imediatamente anterior ao surgimento do *Entre amigos*. Outro horizonte que pode ser reconstituído é o da fortuna crítica do romance, que permitiria formar um quadro da expectativa dos estudiosos no momento do surgimento do *Entre amigos*.

Retomando, também, a proposição hermenêutica de Gadamer, poderia procurar, no *Entre amigos*, a pergunta oculta a que o texto procura responder. Desse modo, pode-se verificar o horizonte de Luiz Vilela para confrontá-lo com o horizonte da crítica; também se pode confrontar o horizonte prévio da crítica com o efetivo exercício da crítica através do jornalismo.

Esse trabalho, entretanto, vai focar somente a fortuna crítica do *Entre amigos*. Assim fica delimitado o seu objeto. De outro lado, vai se restringir somente à questão do “horizonte de expectativa” da recepção crítica ao *Entre amigos*. Tal é o limite teórico que ele se impõe, o que não é pouco nem é estéril, como talvez possa parecer à primeira vista.

Bordini e Aguiar, por exemplo, trabalham basicamente com o conceito de “horizonte de expectativa” para transformar a Estética da Recepção em um “método recepcional” (Bordini e Aguiar, 1988, p. 83-102) voltado à elaboração de alternativas metodológico-pedagógicas no ensino da literatura.

Com esse objetivo, distinguem, no “método recepcional” que criaram, cinco etapas a serem aplicadas, visando à formação de leitores:

1. Determinação do horizonte de expectativas;
2. Atendimento do horizonte de expectativas;
3. Ruptura do horizonte de expectativas;
4. Questionamento do horizonte de expectativas;
5. Ampliação do horizonte de expectativas.

O primeiro passo é determinar os valores, crenças, modismos, preferências, preconceitos e expectativas do grupo social que fará a leitura do texto literário: no caso específico do trabalho pedagógico, a sala-de-aula; no caso dessa monografia, a crítica literária. O segundo passo é trabalhar textos que atendam à expectativa do grupo. O terceiro passo é oferecer à sala-de-aula textos que “abalem as certezas e costumes dos alunos” (p. 89). O quarto passo é analisar as duas experiências de leitura, aquela que atendeu à expectativa (2º passo) e aquela que rompeu com essa expectativa (3º passo). O último passo decorre dessa análise, pois, a partir dela, Bordini e Aguiar esperam uma “tomada de consciência” (p. 91) dos alunos, agora, devido à leitura efetuada, com o seu horizonte ampliado, dispondo de superior exigência estética e maior “capacidade de decifrar o que não é conhecido” (p. 91).

Ocorre, entretanto, que, diante dos 90 itens que compõem a fortuna crítica do *Entre amigos*, é necessário hierarquizar os textos, distinguindo notas de ensaios, artigos de resenhas, entrevistas de reportagens, e assim por diante.

Criar, portanto, categorias que apreendam a especificidade de cada texto da fortuna crítica e determinem essa hierarquia é um imperativo, apesar das eventuais deficiências, ou até mesmo ambigüidades, que essa estratégia possa apresentar. Ora, se até mesmo a conceituação dos gêneros literários, questão que mobilizou os mais preparados talentos do estudo estético na história da humanidade, continua submetida a questionamentos infundáveis, evidentemente a definição de categorias como a que nos propusemos não deve ter o seu resultado erigido em modelo acabado para os fins a que se propõe.

Antes, criar essas categorias é apenas um esforço de análise e entendimento, uma forma de apresentar e tentar compreender a fortuna crítica da obra de um autor contemporâneo. Não é um molde científico; tem muito de intuição.

Mas, sendo assim, e considerando as categorias que estão sendo criadas, três questões se impõem:

1. Qual o valor exegetico que elas têm?
2. Elas devem seguir aspectos formais, exteriores ao texto, ou devem procurar critérios intrínsecos?
3. Critérios intrínsecos à obra, como originalidade, acuidade psicológica, apreensão de realidades históricas, não seriam de certa forma insondáveis, subjetivos?

Se a virtude, como diz o brocardo latino, está no meio, parece-me que o equilíbrio aqui é, tão somente, encontrar instrumentos hermenêuticos capazes de qualificar a recepção da crítica jornalística e universitária ao romance de Luiz Vilela. Evidentemente, trata-se de uma resposta provisória àquelas três questões, uma vez que a validade do procedimento somente poderá ser aferida após a sua efetivação.

Sendo assim, eis, então, as categorias vislumbradas na fortuna crítica do livro de Vilela: artigo, chamada, dissertação, enquête, ensaio, entrevista, lista, nota, registro, *release*, reportagem e resenha.

Eis, no contexto dessa monografia, a conceituação desses termos:

- **Artigo** - Comentário crítico de mediana extensão, que contém opinião do articulista.
- **Chamada** - Texto na primeira página que anuncia matéria nas páginas internas.
- **Dissertação** – Dissertação ou tese acadêmica, ou livro derivado desses trabalhos, e que analisa a obra do autor.
- **Enquête** - Leitores opinam verbalmente sobre o livro.
- **Ensaio** – Estudo analítico mais amplo.
- **Entrevista** – O autor responde a questões sobre o seu livro e sobre literatura em geral.
- **Lista** – Relação de livros mais vendidos.
- **Nota** - Informação com pequeno comentário.
- **Registro** - Pequena informação sobre o livro.
- **Release** - Texto promocional preparado pela editora.
- **Reportagem** – Matéria jornalística que pode conter um ou mais dos seguintes itens: informações factuais, declarações do escritor, opiniões do jornalista, dados biográficos, citações de terceiros, etc.
- **Resenha** - Comentário crítico de tamanho reduzido, normalmente restrito ao enredo do livro.

Este trabalho, portanto, limitar-se-á a interrogar os textos, procurando a questão a que cada um deles responde; determinará, assim, o horizonte de expectativa da

fortuna crítica do *Entre amigos*. A classificação dos textos de recepção ao romance será feita conforme as categorias acima apresentadas, criadas tão só diante da recepção a este romance de Vilela e para analisar tal recepção.

Vamos, então, na seqüência, à fortuna do *Entre amigos*.

4. A Fortuna Crítica do *Entre amigos*

A bibliografia sobre Luiz Vilela, que já cobre hoje mais de três décadas, é extensa e variada, estando, entre livros, revistas e jornais, por volta de algumas centenas de títulos.

*(Majadas,
Item 88, p. 195.)*

A opção primeira dessa monografia é pela horizontalidade, ou seja, por vasculhar da mais anódina menção ao *Entre amigos* ao ensaio mais denso que sobre o livro já se tenha escrito. Pretendo mapear onde, quando e quem escreveu cada linha publicada sobre esse romance.

É necessário analisar mais de perto as motivações e os objetivos dessa escolha.

De um lado, no Brasil, a literatura não tem, nos meios de comunicação de massa, uma repercussão condizente com a sua importância na conformação da nossa identidade cultural; de outro lado, o mercado editorial é incipiente e as editoras trabalham de forma pouco profissional quando comparadas, por exemplo, às corporações do setor farmacêutico, ou, para voltar ao setor cultural, às empresas do ramo fonográfico.

Vou agora conferir publicação por publicação. Pretendo confirmar, relativizar ou negar a assertiva de que a recepção jornalística ao *Entre amigos* foi expressiva. Como os textos não têm o mesmo peso, a mesma densidade e importância, classifiquei-os por categoria. Ao compulsar o material sobre o *Entre amigos*, percebi que podia separá-lo nas doze categorias já elencadas: artigo, chamada, dissertação, enquête, entrevista, ensaio, lista, nota, registro, *release*, reportagem e resenha. Cada categoria, já conceituada no capítulo 3, está detalhadamente explicada, a seguir, em seu respectivo subcapítulo.

No apêndice II está um quadro com a listagem de todas as 90 publicações que localizei sobre o *Entre amigos*. Essa listagem está em ordem de publicação, da mais antiga para a mais recente. Muitas das publicações foram obtidas com Luiz Vilela, que recebeu os recortes de um serviço de *clipping* da Editora Ática. Alguns recortes do *clipping* apresentam inconsistências de informação, e nenhum deles traz a página em que se

localiza o texto na publicação. De algumas, foi possível completar as informações bibliográficas. Indico aquelas que permaneceram incompletas.

Vou expor, nos sub-capítulos a seguir, cada publicação dentro de sua categoria. Mantereí na categoria a ordem de data. Utilizo ordem de apresentação das informações de referência ligeiramente diferente das da ABNT para facilitar a montagem de cruzamentos de dados informatizados. Farei um breve comentário sobre a publicação, reproduzirei passagens significativas e acrescentarei as observações que julgar necessárias, sempre tendo em vista o objetivo de inferir o horizonte de expectativa do crítico, diante do *EA*.

4.1 Artigos

Entende-se aqui por Artigo um comentário crítico de mediana extensão e que contenha uma análise, ou seja, um comentário crítico bem embasado, portador de uma visão pessoal do articulista sobre a obra de Luiz Vilela. Das 90 publicações sobre *Entre amigos* que localizei, considereí que as expostas nesse sub-capítulo se encaixam na categoria de artigo.

Vamos ver que contribuição cada um desses artigos trouxe ao entendimento da obra de Luiz Vilela em geral e, em particular, à compreensão do *Entre amigos*.

COUTINHO, Edilberto. *Quando o transitório adquire valor perene*. Rio de Janeiro, O Globo, 1 maio 1983.

ITEM 14.

Primeira página do caderno.

Luiz Vilela é um escritor sem medo de dizer. Que tem mensagem própria e a transmite admiravelmente em linguagem límpida, objetiva, simples. [...] Amargo, irônico, mas sempre com um olhar apiedado para suas vítimas, digo, seus personagens, Luiz Vilela conduz a uma reflexão profunda, ao deflagrar novas visões do comportamento humano. [...] Uma literatura, realmente, de valor universal, na medida que retrata uma realidade bem nossa, dos nossos dias e de sempre. Porque Luiz Vilela tem a capacidade de transformar em valores artísticos permanentes o circunstancial, o transitório, trazendo em cada livro a marca de um vigor novo.

Esse artigo faz uma mostra da maioria das qualidades que os analistas enfatizam na obra de Luiz Vilela.

LINHARES, Temístocles. *Um diálogo interminável*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 29 maio 1983.

ITEM 42.

Seu raciocínio [de Luiz Vilela] tem alguma coisa de croceano, ao que tudo faz crer, não acreditando muito nem numa Estética

hedonística (onde o conto ofereceria maiores possibilidades que o romance), a arte consistindo na beleza pura, nem na Estética pedagógica, a serviço de qualquer ideologia.

Os gêneros, afinal, não passam de fórmulas didáticas, privadas de valor filosófico, e o que interessa a Luiz Vilela muito mais é atentar para a infinita complicação dos valores e desvalores da vida. O gênero faz do escritor um prisioneiro, obediente a regras e limitações incompatíveis com a liberdade e desenvoltura das ações humanas e da própria criação.

Esse artigo tangencia algumas questões fundamentais da *ars poetica* de Luiz Vilela: o cotidiano mais banal elevado à categoria de arte; a falsa ilusão de que estamos diante de um roteiro cinematográfico ou peça de teatro; o reflexo, na linguagem, da “sociedade brasileira, seu desenvolvimento social e cultural”; o existencialismo sartreano; as relações entre alma e corpo, entre espírito e matéria.

Linhares entende que o romance é escrito

sem nenhuma observação à margem, sem nenhum narrador a dirigir ou dar rumo àquelas conversas intermináveis e variadas.

Artigo instigante e capaz de abrir muitas reflexões ao estudioso da obra de Luiz Vilela.

SÁ, Jorge de. *Atrás das máscaras*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 4 jun. 1983.

ITEM 49.

Rodapé da entrevista *O provincianismo do antiprovincianismo* (item 47).

Focaliza [...] o que existe de comum a todos os lugares neste momento da vida brasileira: a banalidade humana. [...] Esse romance está próximo do teatro, pois o apartamento de Rita e Marcos é o palco onde a ação se desenvolve em perfeita unidade de tempo e espaço, num só ato, já que não existe a tradicional divisão em capítulos. A quase total ausência do narrador faz com que aconteça um confronto de caracteres, e é dramaticamente que o leitor vai percebendo o grande vazio onde se debate.

Percebemos, assim, que o título não passa de uma grande ironia. O que existe por trás das máscaras é o nada, esse nada do [sic] que o ficcionista extrai sua matéria narrativa.

[...]

Entre amigos não foi escrito para agradar enganando, mas para libertar “nossas palavras que ninguém escutou, nossos gestos que ficaram acorrentados no escuro”.

Artigo denso, que desvela máscaras e “desce ao porão”, atrás dos personagens.

SALLES, David. *Com mais de trinta*. Salvador: A Tarde, 5 jun. 1983.

ITEM 50.

Coluna “Crítica de rodapé”.

O ficcionista Luiz Vilela procura em Entre amigos localizar um grupo desses seus coetâneos numa cidade de interior do Brasil [...] e o traz à representação romanesca. Coloca seus personagens a conversar, da primeira à última página, já casados, domesticados, “burgueses”, com trabalho, rotina e filho, e duas

coisas para eles bem piores. Os ex-jovens perderam todas as ilusões e estão com mais de 30 anos, ou seja, passaram a sentir na pele exatamente as caretes que haviam estigmatizado nas gerações anteriores.

O narrador de Entre amigos deixa que eles se apresentem. Reúne-os numa literalmente prosaica reunião de sábado de noite na casa de um deles, quando bebem cerveja e pinga e verbalizam a moral da permissividade egotista que, se parece ser o ideário vital da geração, nada tem de vital, a julgar pela técnica narrativa usada por Vilela para expressá-la. Tanto que, levando realismo e fidelidade às últimas conseqüências, o narrador apenas registra o diálogo incessante que transita rumo a lugar nenhum.

Após situar sociologicamente os personagens, Salles trata da técnica do romance. Afirmar que o diálogo sem intervenções do ficcionista produz distanciamento de discutível resultado estético:

a técnica do realismo absoluto trabalha contra a tensão romanesca.

Reconhece que parece ter sido essa a intenção de Vilela. Entende que o autor tentou uma experiência de renovação formal do romance, mas que essa intenção não teve ultrapassados os limites precários de uma novelística de intenções estéticas curtas, isto é, quase descritivas.

Por fim, entende que esse romance de personagens do huis-clos sartreano, irremediavelmente condenadas a mandarem uns aos outros para lugares impubescíveis [...] / [...] revela, a partir de sua técnica narrativa, intenções de documento.

Artigo fundamental na fortuna crítica do *Entre amigos*.

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. *A hora noturna dos urubus*. Belo Horizonte: SLMG 871, 11 jun. 1983, p. 11.

ITEM 58.

Reproduz a capa do livro.

As personagens dos contos do escritor de Ituiutaba são seres acucados pela perversidade da existência, criaturas egressas do desespero, da solidão e da perplexidade de viver.

[...]

Luiz Vilela, em seu recente romance Entre amigos, vem trazer mais uma prova de que o gênero romance não morreu.

[...]

O romance de Luiz Vilela vem ampliar a tessitura do nada, a arquitetura do banal, o drama das vidas sem dramas — a não ser a tragédia implícita nas vidas amorfas, nas sociedades doentias.

Entre amigos é a dramatização do vazio da classe média brasileira. Uma pequena burguesia que passa horas intermináveis a bebericar e a falar mal dos outros.

Maciel conclui que o romance de Vilela é

um romance sobre a banalidade da vida,

tal como o personagem Ezequiel diz que quer escrever, muito embora seja

uma demonstração eficaz de literatura social, dramaticamente humana ao desnudar o estilhaçamento do humanismo na sociedade moderna.

Quanto ao desejo do personagem Ezequiel de escrever um romance sobre a banalidade da vida, Maciel conclui: “É o romance [EA] de Luiz Vilela.” Ou seja, vê o romance como auto-referência metalingüística de si mesmo.

Esse artigo alia informação com profundidade de análise, e sua inconsistência ao dizer que o livro é “um texto sem pretensões, sem grandes inovações formais”, pois já havia enfatizado que o romance “rompe as fronteiras entre os gêneros narrativo e dramático”, não compromete os seus momentos de grande acuidade na leitura do *Entre amigos*.

COUTINHO, Edilberto. *Luiz Vilela – Entre amigos*. Rio de Janeiro: Fatos e fotos – Gente 1140, 30 jun. 1983.

ITEM 63.

Com foto de Luiz Vilela.

Romance pungente, verdadeiro, muito bem escrito. [...] O interior que Luiz Vilela retrata na conversa dos amigos tem pressa, quer avançar, anseia pelo progresso a qualquer custo. E o resultado é que se desumaniza. [...]

Luiz Vilela mostra, em Entre amigos, o novo interior do Brasil — em alguns aspectos, tão poluído e com uma qualidade de vida tão deteriorada como qualquer cidade denominada grande.

Esse é o segundo artigo de Edilberto Coutinho sobre o *Entre amigos* em menos de dois meses.

Coutinho considera que a visão de mundo de Vilela é “cruel, mas não desumana”; é pessimista, mas tem um tempero de indulgência com o ser humano. Nessa passagem, parafraseia artigo de Antônio Carlos Villaça (Suplemento Livro, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s.p., s.d. [1973]) publicado a propósito do lançamento do livro *O fim de tudo* (contos, 1973):

Um olhar de compaixão rápido, encabulado, ligeiramente oblíquo, mas capaz daquela ternura que é a própria salvação da arte. Sim, Vilela crê no ser humano, apesar de tudo...

Talvez Villaça tenha sido o primeiro que notou a compaixão como um dos eixos centrais da obra de Luiz Vilela. Esse tema viria, depois, a ser longamente estudado por Wania de Sousa Majadas (item 87). A forma sintética e expressiva de Coutinho assegurou ao artigo um lugar privilegiado na recepção crítica à obra de Vilela.

ZILBERMAN, Regina. *Entre amigos, um exercício narrativo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 9 set. 1983.

ITEM 68.

Reproduz a capa do livro.

Os principais pontos desse artigo foram reproduzidos no capítulo 2.

Zilberman, numa passagem, afirma que “o narrador interfere mais do que devia”, revelando “dados íntimos” sobre os personagens; entretanto, noutra passagem, diz que a técnica narrativa

faz com que as personagens se desvelem unicamente por meio de ações e de palavras, impedindo a investigação de sua interioridade.

Parece uma contradição, e talvez de fato o seja. Mas o artigo, ao elogiar o ato artístico como uma busca constante de auto-superação que exige uma atitude permanente de ousadia, e por ser uma síntese das qualidades e dos pontos fracos normalmente invocados sobre o *Entre amigos*, é um texto básico na fortuna crítica não só desse romance, mas de toda a obra de Luiz Vilela.

JUNKES, Lauro. *Livros & cultura* 210. Florianópolis: A Gazeta, 11 set. 1983.

ITEM 69.

Artigo sem título, identificado pelo nome da coluna.

Acompanhar cinco personagens reunidas numa sala, em torno duma mesa com cerveja e cigarros, durante algumas horas, num sábado à noite, e dessa cena quase estática extrair um relato dinâmico e dramático é empresa que exige arrojo e capacidade. Pois é o que acontece.

[...]

E a envolver a cena, constantemente manifesta-se a ironia, a amargura e mesmo o sarcasmo.

[...]

É preciso muita coragem para construir um romance longo sobre a banalidade de um diálogo a cinco, tomando cerveja. E mais ainda para resumir toda a técnica de enunciação no diálogo puro. Pouquíssimos escritores o tentaram. Até mesmo o exemplo de um Hemingway se restringe ao conto, como também acontece com Clarice Lispector e outros.

[...]

Vilela transforma a vida em arte e envolve de artístico o humano.

Junkes vê uma revolução formal na técnica romanesca de utilizar o diálogo como única forma de enunciação do romance. Enfatiza que a dimensão do arrojo é tamanha que sequer os grandes autores do século XX se arriscaram em tentativa desse naipe e desse porte. Ao invés de constatar um fracasso, o articulista descobre “a verdadeira arte literária”.

Menos pelos elogios a Vilela e mais pela abertura para se discutir a interpenetração de gêneros, um artigo fundamental.

ZILBERMAN, Regina. *Entre amigos, um exercício narrativo*. Ituiutaba: Cidade de Ituiutaba, 13 set. 1983, p. 2.

ITEM 70.

Reproduz artigo publicado conforme Item 68.

LEITE, Alciene Ribeiro. *Esfacelamento Entre amigos*. Belo Horizonte: SLMG 889, 15 out. 1983.

ITEM 74.

Com foto de Luiz Vilela.

Artigo reproduzido no jornal *Cidade de Ituiutaba*, com chamada na primeira página, em 26 out. 1983 (Item 77).

Não se trata de uma peça de teatro, embora a estrutura da obra, a movimentação num espaço reduzido e os diálogos, fortes, diretos, sejam um bom argumento aos sentidos dos teatrólogos.

[...]

Falo de Entre amigos, romance (romance? Ora, isso não tem a mínima importância) de Luiz Vilela.

Espaço, personagens, gênero, enredo, tempo, avaliações psicológicas, morais e estéticas – tudo isso comparece nesse pequeno e aparentemente despretensioso artigo.

LEITE, Alciene Ribeiro. *Esfacelamento Entre amigos*. Belo Horizonte: SLMG 889, 15 out. 1983.

ITEM 77.

Artigo reproduzido do *SLMG* (item 74).

PARKER, John. *Luiz Vilela – Entre amigos*. Lisboa: Colóquio Letras 84, Fundação Calouste Gulbenkian, março 1985.

ITEM 79.

Esse artigo contém, resumidos, alguns aspectos do ensaio *Intertext, interpretant, and ideology in Luiz Vilelas's Entre amigos* (Item 80).

Entre amigos é um romance em diálogo. Espécie rara com antecedentes setecentistas (Diderot) e dois bem recentes, ambos de 1980 (Maldicion eterna, do argentino Manuel Puig, e Um romance de geração, de Sérgio Sant'Anna), em relação aos quais o livro de Vilela apresenta diferenças dignas de nota. Para começar, o personagem que fala não é identificado segundo as normas dramáticas, mas por meio dum doseamento subtil dos "disse fulano", "perguntou sicrano", "respondeu beltrano", que marcam a presença do narrador, cujas demais indicações cênicas se limitam a informações sobre as atitudes e movimentação dos personagens ("pegou o copo de cerveja", "Os dois se levantaram"). Quem fornece os pormenores de caracterização (idade, profissão, aspecto físico, etc.) são as próprias dramatis personae, que em certos momentos também assumem o papel de narradores.

[...]

Como texto dramático, Entre amigos tira proveito das unidades clássicas de tempo e lugar; como narrativa, oferece a coincidência invulgar de tempo de texto com tempo de leitura, factor que, reforçado pela exploração duma linguagem corrente recheada de coloquialismos, onde não faltam a gíria e as obscenidades, favorece o clima de realismo que se instala e a adesão do leitor à realidade que constitui o assunto das conversas.

A força dramática convida a uma leitura do romance através dos seus personagens, portadores dum mosaico ideológico composto pelos preconceitos, atitudes e opiniões que eles expressam.

Parker faz uma leitura intertextual a partir do nome dos personagens, invocando da Bíblia a obras literárias do cânone Ocidental, com uma ressalva instigante e que multiplica significados:

o intertexto não é uma alegoria, não exige paridade total de dois lugares textuais, servindo antes de interpretante, sugerindo pistas para o melhor entendimento das obras, enriquecendo a nossa recepção dos textos.

Em outra passagem, afirma que o

contexto de referências ao milagre brasileiro e seu descalabro, fazem da cidadezinha de província um microcosmo metonímico evidente,

para concluir:

Tudo isso, e mais, encontraremos na escassa centena de páginas que compõem este livro, que, com uma admirável economia de recursos, se revela tão rico textualmente.

Artigo fértil em sugestões. Fundamental.

LUCAS, Fábio. *Ficção mineira pós-45*. São Paulo: Leia Livros – Leia Especial BH, Editora Brasiliense, 1 maio 1986, p. 8-9.

ITEM 81.

Com foto de Fábio Lucas.

Artigo também publicado no livro *Mineiranças* (Item 85), no livro *Do Barroco ao Moderno: Vozes da literatura brasileira* (Item 84), e na revista *O eixo e a roda*, da UFMG (Item 82).

Ampla análise da ficção produzida em Minas Gerais, com ênfase nas tradições dos romances intimistas (*O amanuense Belmiro* é o paradigma) e dos romances de geração (*O encontro marcado*, “talvez o livro de maior êxito junto ao público”). Nesse contexto, trata de *Os novos*, livro de Luiz Vilela lançado em 1971, concluindo:

*Luiz Vilela voltaria ao tema – discussão intelectual existencial de um grupo – com *Entre amigos* (1983), uma das novelas [sic] mais bem realizadas da nossa literatura. Puro diálogo, pura construção dramática, com forte aparência de teatro.*

A menção ao *Entre amigos* resume-se ao parágrafo acima.

LUCAS, Fábio. *Ficção mineira pós-45*. Belo Horizonte: UFMG, nov. 1986, pp 43 e segs.

ITEM 82.

Ver itens 81, 84, e 85.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno: Vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

ITEM 84.

Ver itens 81, 82 e 85.

O capítulo 8, “Aspecto da ficção mineira pós-45: romance de geração”, reproduz, com modificações, o artigo *Ficção mineira pós-45* (item 80). Sobre *Entre amigos*, acrescenta ao texto original:

O cenário agora não é mais Belo Horizonte, mas a cidade do interior (Ituiutaba?) que cresceu, tem sua faculdade de letras e seus jovens professores. Um retrato da violenta urbanização que se verificou no Brasil nos últimos tempos, com a improvisação de tudo, inclusive dos órgãos educacionais. (p. 163)

LUCAS, Fábio. *Ficção mineira pós-45*. In: *Mineiranças*.

ITEM 85.

Ver itens 81, 82, e 84.

Esse livro reúne estudos que abordam aspectos culturais, literários e econômicos de Minas Gerais.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto: romance contemporâneo brasileiro*. (Trad. Carlos Araújo.) Porto Alegre/São Carlos: Ed. UFRGS/Ed. Univ. de São Carlos, 1995. 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ITEM 87.

Luiz Vilela, bem conhecido pelos seus contos e pela sua recriação verossímil de diálogos, aqui consegue desnudar completamente o gênero romanesco. Em vez da intervenção onisciente, aparece somente a interação verbal de cinco figuras, durante uma reunião noturna. A elaboração da trama é mínima.

[...]

A comédia humana em todos os seus detalhes (isto é, medos e ansiedades de envelhecer, perder o cabelo e ficar obeso). Os diálogos canalizam, em nível universal, a tragédia implícita da crescente vacuidade do estilo da vida atual.

Silverman vê ainda o romance como uma metonímia do Brasil “em nível nacional” e uma sátira ao Milagre Econômico Brasileiro e à caça às bruxas efetuada por moralistas simplórios.

Bela apresentação ao livro de Vilela.

MASSI, Augusto. O demônio do deslocamento. In: Luiz Vilela, *Histórias de família*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 7-17.

ITEM 87.

Apresentação da obra de Luiz Vilela, em especial os seus contos, mas também aborda o *Entre amigos*.

O crítico feroz da face conservadora também sabe captar os estragos provocados pela modernização. [...] o escritor investiga tanto as formas de vida em via de desaparecimento quanto a existência de uma nova sociabilidade urbana.

4.2 Chamadas

Alguns textos receberam chamada de capa nos jornais em que foram publicados. Eis aqui esses destaques.

JORNAL DE CASA. *Luiz Vilela, um romancista Entre amigos*. Chamada para a reportagem *As verdade (e até a loucura) de Luiz Vilela* (Item 30). Belo Horizonte: Jornal de casa, 15-21 maio 1983.

ITEM 31.

Traz foto de Luiz Vilela. Autoria não identificada (ANI).

Dia 20, o escritor estará em Beagá para o lançamento de seu novo romance, Entre amigos, já um dos livros mais vendidos na cidade. 2º Cad.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Luiz Vilela lança seu livro Entre amigos*. Chamada para a entrevista *Luiz Vilela, hoje, no Teatro de Bolso* (Item 56). Uberlândia: Primeira Hora, 08 jun. 1983.

ITEM 55.

Traz foto de Luiz Vilela. Autoria identificada através dessa pesquisa (AIP).

Depois de ter feito lançamentos em Ituiutaba, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, Luiz Vilela vem a Uberlândia trazendo seu último trabalho literário, que tem tido boa receptividade da crítica de jornais e revistas. [...] Nesta edição, entrevista exclusiva com o escritor.

RAUER. *Entre amigos*. Chamada para o artigo *Esfacelamento Entre amigos*, de Alciene Ribeiro Leite (item 77). Ituiutaba: Cidade de Ituiutaba, 26 out. 1983.

ITEM 76.

AIP. A palavra “perdoa”, na última frase, saiu, no jornal, grafada erroneamente como “perdeu”, o que inverte o sentido original da articulista.

Reproduzimos em nossa edição de hoje um artigo de Alciene Ribeiro Leite, publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais de 15 de outubro de 1983, onde a escritora ituiutabana comenta o último livro de Luiz Vilela, Entre amigos, quando constata: “a mediocridade do meio ambiente, pegajosa, não perdoa nem aos mais conscientes dela”.

4.3 Dissertações

Reúne-se na categoria Dissertação a dissertação acadêmica que tratou, em diversos momentos, do romance *Entre amigos*. Registra-se aqui, também, a publicação, em livro, dessa dissertação.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Dissertação de mestrado. 159 f.

ITEM 86.

Dissertação de mestrado defendida na UFG – Universidade Federal de Goiás, campus de Goiânia, em 1993.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000, 204 p.

ITEM 88.

Prefácio de Fábio Lucas.

Livro é a dissertação de mestrado (Item 86), revista e ampliada.

Analisa os livros de Vilela lançados até 1989, num total de dez títulos, porque desconsidera, por redundantes, as antologias.

Utiliza-se de Bakhtin e de Bachelard, realizando uma análise através de intertextualidade restrita, ou seja, interna à própria obra do autor estudado.

Entre amigos aparece citado ou como objeto de análise, principalmente, nas páginas 15, 27, 28, 29, 88, 123, 125, 129, 151, 160, 172, 173, 174, 175, 187, 191, 193 e 198.

O recenseamento dessas páginas é meramente ilustrativo e estatístico, porque o livro de Majadas, devido à sua organicidade interna, deve ser lido em sua totalidade.

As passagens sobre o *Entre amigos* lançam luzes sobre o conjunto da obra, mas a análise central concentra-se no romance *Graça*.

Especificamente sobre *Entre amigos*, Majadas observa:

Entre alfinetadas dolorosas, regadas a cerveja, e um consumo voraz de amendoim torrado e porções de lingüiça calabresa, os amigos vão desenvolvendo um diálogo com aparência de inocente, mas, na verdade, perturbador e instigante; um diálogo movido principalmente pelo desejo de desmascarar o jogo das relações humanas e que chega a atingir estágios de crueldade.

Se conhecêssemos apenas esse livro de Luiz Vilela, poderíamos ficar com a impressão de que sua obra é norteadada pela agressividade, pela secura e pela ausência de ternura pelo ser humano. Não é assim. (p. 28)

Majadas vê Ezequiel como *alter ego* do escritor Luiz Vilela (p. 27-28 e 123), entende que “a fronteira entre o gênero narrativo e o dramático é rompida” (p. 88), descobre, em meio ao diálogo incessante “entre amigos”, a importância do silêncio (p. 123-125) e a solidão intrínseca de cada ser humano (p. 151).

Como não poderia deixar de ser, ressalta, no *Entre amigos*, o debate sobre o que é a escrita, a criação literária e a estética (p. 171-175).

4.4 Enquete

MARTINS, José.

ITEM 44.

Assim que lançado, *Entre amigos* ocupou por pelo menos três meses a lista dos livros mais vendidos em Belo Horizonte, segundo consta em relações de best-sellers do SLMG e do jornal “Estado de Minas”, sub-capítulo 4.7, a seguir. O sociólogo José Martins, pesquisador que à época trabalhava na Fundação João Pinheiro, motivado pela repercussão que o livro gerou, saiu de gravador em punho e registrou, no calor da hora, algumas impressões sobre o romance.

Registra-se aqui, na categoria “enquete”, essa iniciativa, muito embora as entrevistas então realizadas e o depoimento de José Martins sobre o *Entre amigos* extrapolem os limites dessa monografia.

4.5 Ensaios

Por sua dimensão, profundidade, pesquisa intertextual e abrangência, um texto sobre o *Entre amigos* superou os limites de um artigo, e enquadrou-se na categoria de Ensaio. Publicado em inglês, ainda aguarda publicação no Brasil. Um resumo do ensaio foi publicado na Universidade de Aveiro, em Portugal (Item 79).

PARKER, John. *Intertext, Interpretant, and Ideology in Luiz Vilela's Entre amigos*.

Portuguese Studies, v. 1. Londres: Department of Portuguese and Brazilian Studies, King's College, University of London, England; printed for the Modern Humanities Research Association by W. S. Maney & Son Ltd., s/d.

ITEM 80.

Ver observações do Item 90. O livro de Majadas (Item 88) informa que esse ensaio foi publicado em 1976, talvez querendo se referir a 1986, uma vez que o *EA* é de 1983. O site do King's College, < www.kcl.ac.uk/depsta/pobrst/PORTSTUDIES.html >, confirma que a data da publicação é 1986.

PARKER, John. *Intertexto, interpretante e ideologia em Entre amigos, de Luiz Vilela*.

ITEM 90.

Original em inglês foi publicado pela Universidade de Londres (item 80).

Artigo ainda não publicado em Português, embora tenha sido traduzido por iniciativa da Editora Ática.

É um dos principais trabalhos sobre o *Entre amigos*.

As teses do autor estão no Item 79, em artigo que resume o ensaio.

4.6 Entrevistas ⁸⁹

Luiz Vilela não é pródigo em declarações à imprensa. Suas entrevistas e suas aparições públicas são raras. Contribui para isso o temperamento que tende à introversão e o fato de viver em uma cidade distante dos grandes centros.

A propósito do *Entre amigos*, concedeu as entrevistas abaixo. Seja por revelarem detalhes biográficos seja pelo debate estético, são peças indispensáveis ao estudo da personalidade de Luiz Vilela e à análise da sua obra.

COUTINHO, Sônia. *Luiz Vilela, a vida passada a limpo sob a forma de imaginação*.

Rio de Janeiro: O Globo, 22 maio 1983.

ITEM 38.

Com foto de Luiz Vilela.

Eis algumas declarações de Vilela:

Não me considero nem um contista nem um romancista, mas um ficcionista.

⁸⁹ A ABNT determina que as entrevistas devem ser citadas pelo sobrenome do entrevistado. Optou-se aqui pela entrada com o sobrenome do entrevistador, uma vez que o entrevistado é sempre Luiz Vilela.

[...] O clima do Entre amigos é de cidade do interior. [...] Não se trata mais de um interior que vai devagar. O interior quer ir depressa, mas há um preço a pagar por isso, que se poderia resumir numa palavra — desumanização.

Essa entrevista, além dos trechos reproduzidos, traz circunstâncias biográficas sobre Luiz Vilela até então inéditas. Um trecho da entrevista é reproduzido na epígrafe do capítulo 3 desta monografia.

PONTES, Mário. *O provincianismo do antiprovincianismo: para Luiz Vilela o “grande tema” da ficção moderna é o cotidiano, seja o de São Paulo ou o de Ituiutaba*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 4 jun. 1983, p. 12.

ITEM 47.

Caderno B, seção Livro. Com foto de Luiz Vilela.

No rodapé, o artigo *Atrás das máscaras* (Item 49).

Eis algumas declarações atribuídas a Vilela:

Quando comecei, eu me lembro, meus contos eram sempre sobre grandes tragédias, loucos furiosos, suicidas espetaculares. Depois fui descobrindo que a tragédia está mesmo é no banal. Fiz, assim, o caminho inverso, até chegar, eu poderia dizer, a uma espécie de hiper-realismo, contrapartida literária daquela corrente das artes plásticas que mostra a vida atual através de detalhes do dia-a-dia, uma mesa de bar, um out-door, uma garrafa de refrigerante.

Essa entrevista parece ter passagens incongruentes com as opiniões de Luiz Vilela externadas em outras entrevistas. Desconhecemos declaração de Vilela, por exemplo, em que ele classifica ou rotula o seu trabalho literário, utilizando-se de termos como “hiper-realismo”.

Mas a entrevista tem os seus atrativos para quem pretende estudar as concepções artísticas de Luiz Vilela.

Isso porque Vilela defende aspectos de sua *ars poetica*, incluindo desde opções de vida a definições estéticas, passando pela crítica aos críticos e pela rejeição a aspectos da teoria literária.

Em todo o caso, deve-se avaliar cuidadosamente cada passagem, uma vez que, ao que parece, o jornalista mesclou opiniões do entrevistador às falas do entrevistado.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Luiz Vilela, hoje, no Teatro de Bolso*. Uberlândia: Primeira Hora, 8 jun. 1983.

ITEM 56.

Com foto de Luiz Vilela e capa do *Entre amigos*. AIP.

Em coluna lateral, a resenha *Entre amigos, reflexo de situações humanas* (Item 54). Eis algumas declarações de Luiz Vilela:

Entre amigos trata do bicho homem, esse bicho da terra tão pequeno, como dizia Camões. Trata do bicho homem e suas angústias, seus medos, suas esperanças, seus sonhos, enfim, tudo aquilo que o faz viver, ou que o faz morrer.

[...]

Todos os meus livros, do primeiro ao último, contêm experimentos, e não apenas de linguagem, mas também de estrutura, de

ritmo, e tudo o mais que constitui uma obra. Não é sem razão, pois, que dicionários e outros livros especializados de literatura brasileira se refiram a mim como um inovador. Agora, eu não me preocupo com essas coisas. Escrevo o que quero escrever, e o resto que se dane.

Uma certa amargura, um pouco de cansaço e alguma agressividade permeiam a entrevista, que num ou noutro ponto complementa a que saíra quatro dias antes no “Jornal do Brasil” (Item 47).

4.7 Listas

Reviravolta nos best-sellers de Beagá. Dança de posições e alguns recém-chegados. Luiz Vilela (Entre amigos) é o primeiro da lista dos 10 mais vendidos e lidos da semana.

(Estado de Minas,
30 abr. 1983, p. 7.)

Menos de um mês após sair da gráfica, e sem ainda ter alcançado divulgação maior na imprensa, *Entre amigos* ocupou o primeiro lugar na lista dos livros mais vendidos em Belo Horizonte. A primeira publicação sobre o romance foi em São Paulo, dia 6 abr. 1983, e em 26 abr. 1983 o livro estreou, já em primeiro lugar, na lista dos mais vendidos. Nenhuma notícia sobre o livro havia sido publicada em Belo Horizonte, o que mostra que o impulso de venda se deu pela divulgação “boca-a-boca”. O lançamento nacional do livro foi em 29 abr. 1983, em Ituiutaba. Em Belo Horizonte, aconteceu no dia 20 mai. 1983 uma noite de autógrafos. A primeira divulgação em Belo Horizonte, uma nota, foi em 12 mai. 1983. O último registro do livro entre os mais vendidos é do dia 29 jun. 1983.

As listas são do *Estado de Minas* (informa que consultava 13 livrarias, citando apenas as Atalaia, Eldorado, A Nossa Livraria, Pax e Oliveira Costa) e do *Suplemento Literário do Minas Gerais* (informa que consultava as livrarias Agência Status, Arte Livro, Eldorado, Francisco Alves, Itatiaia, Leitura, Ouvidor, Pax, São José, Tejuco e Van Damme). Nem o *Estado* nem o *SLMG* informam a metodologia de pesquisa que utilizavam.

O *Suplemento Literário do Minas Gerais (SLMG)* traz o *Entre amigos* em duas listas de mais vendidos.

No **ITEM 27** surge a primeira, no dia 14 maio 1983.

No **ITEM 37** aparece a seguinte, no dia 21 maio 1983.

Nas duas listas do *SLMG*, o *Entre amigos* está em primeiro lugar.

No *Estado de Minas* o *Entre amigos* aparece nas seguintes listas:

ITEM 10, 26 abr. 1983, em primeiro lugar;

ITEM 13, 30 abr. 1983, em primeiro lugar, com a manchete fazendo referência ao fato e informando que ele estreou nessa posição;

ITEM 22, 10 mai. 1983, com *Entre amigos* em terceiro lugar;

ITEM 52, 7 jun. 1983, continua em terceiro;

ITEM 60, 14 jun. 1983, em quarto lugar;

ITEM 62, 29 jun. 1983, volta ao terceiro lugar. É o último registro.

4.8 Notas

Considerarei como Nota pequenas informações sobre o surgimento do *Entre amigos*, às vezes parafraseadas do *release* da Editora. Difere da categoria Registro por trazer algum comentário do redator do jornal. Nesses casos, a exigüidade do espaço, ao exigir condensação, fez surgirem de comentários anódinos a sínteses inspiradas.

JORNAL DA TARDE. *Um olhar mineiro sobre a classe média*. São Paulo: Jornal da Tarde, 19 abr. 1983.

ITEM 03.

Reproduz a capa do livro. ANI.

GAMA, Rinaldo. *Ler e reler*. São Paulo: Metrô News, 2 mai. 1983.

ITEM 19.

Nota sem título, apenas identificada com nome do livro e de seu autor. Identificado no item pelo título da coluna.

GUIMARÃES, Airton. “Almanaque” (coluna). Belo Horizonte: Estado de Minas, 12 mai. 1983, p. 5.

ITEM 24.

Coluna “Almanaque”. Reproduz a capa do livro. À exceção das listas de mais vendidos, primeiro texto, em Belo Horizonte, que anuncia o lançamento do *Entre amigos*.

Tem como tema a própria vida. Numa reunião de amigos, as experiências de cada um brotam à medida que o tempo vai passando e cada um vai contando seus prazeres ou frustrações. Tudo em um texto corrido, sem intervalo ou interrupções, da primeira à última página. É na construção dos diálogos que Vilela tem o ponto alto de sua capacidade criadora. E neste seu novo livro o

que tão bem sabe fazer está em evidência. É um livro gostoso de se ler.

MENEZES, Carlos. *Vilela deixa suas vacas em MG para lançar hoje Entre amigos*. Rio de Janeiro: O Globo, 18 maio 1983, p. 30.

ITEM 33.

Coluna “Livros”. Reproduz a capa do livro.

MAIA, Adinoel Motta. *Edições e Editoras*. Salvador: Jornal da Bahia, 19 maio 1983.

ITEM 34.

Nota sob o título “Romance brasileiro” traz informações sobre três lançamentos: *Entre amigos*, *O caminho sem ventura*, de Lêdo Ivo, e *Átomos partidos*, de Ivan Jaf.

Sobre *Entre amigos*:

Apenas uma boa conversa entre amigos.

Sobre os três romances:

Três romances escritos, evidentemente, para professores e alunos de Teoria da Literatura. Não para o público, que exige uma boa trama a sustentar um romance.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Roda gigante*. Belo Horizonte: Estado de Minas, 3 jul. 1983.

ITEM 65.

Nota sem título. Identificado no item pelo título da coluna.

Entre amigos é o novo livro – novela [sic] de Luiz Vilela, lançado pela Ática e destinado, sem dúvida, a um grande sucesso. Isso porque Vilela tem uma singular vivacidade da palavra e é através dela, do diálogo, que instaura o impacto dessa estória.

O bate-papo aparentemente banal “entre amigos” vai expondo, gradualmente, as vértebras reais dos relacionamentos e conflitos pessoais, o subjacente estigma da “comunicação” humana.

A sabedoria ficcional de Vilela está nesse jogo eficaz e revelador da linguagem que é, afinal, a nossa única possível referência e insígnia para um mundo corrosivo em que se transa o vazio.

B., Luiz. *Entre amigos*. Belo Horizonte: Jornal de Domingo/Diário de Minas, 10 jul. 1983.

ITEM 66.

Nota sem título. Coluna “Livro”. Autor assina Luiz B.

[Vilela] volta a atacar de romance, e desta vez com mais força e eficácia em relação às duas tentativas anteriores. Vale a pena ler Entre amigos – um livro que já nasceu pronto para o teatro. Mas, particularmente, ainda continuo preferindo o Vilela das histórias curtas.

4.9 Registros

Na Categoria Registro ficaram as pequenas publicações informativas sobre o lançamento do *Entre amigos*. Sínteses do *release* também foram consignados nessa Categoria.

MONTEIRO, Nilson. *Tá bom, tá bom, eis aí a capa do Entre amigos*. Londrina: Folha de Londrina, 1 maio 1983.

ITEM 17.

Reproduz a capa do livro. Complementa o *release*, já publicado, *Na roda de amigos, as contradições e agonias diárias* (Item 08).

SILVA, Antônio de Pádua e. *Entre amigos*. Uberlândia: Primeira hora, 15 maio 1983.

ITEM 32.

Nota sem título. AIP.

MAURÍCIO, José. *[Sem título.]* Belo Horizonte: Diário da Tarde, 21 maio 1983.

ITEM 35.

Nota sem título. Sem identificação da coluna. Provavelmente, coluna social.
Luiz trabalhou neste livro quase dois anos.

MOTTA, Paschoal. *Movimento cultural*. Belo Horizonte: Diário do Executivo, 21 maio 1983.

ITEM 36.

Nota sem título. Identificado no item pelo título da coluna.

LUCCA, Carmen. *Entre amigos*. Porto Alegre: Jornal do Comércio, 27 maio 1983.

ITEM 41.

Coluna “Turismo: viaje lendo”. Reproduz a capa do livro.

Um romance da atualidade. Um texto rápido que nos proporciona a sensação de estarmos assistindo [a] uma peça teatral. A descontração e a realidade social do momento estão presentes do começo ao fim do livro de Luiz Vilela. Escrito em forma de diálogo constante, transmite-nos a visão e os valores da classe média intelectualizada, põe à mostra seus sentimentos e suas interrogações. Confira.

RAUER. “Espaço cultural” (coluna). Ituiutaba: *Cidade de Ituiutaba*, 4 jun. 1983, últ. p.

ITEM 48.

Nota sem título. Identificado no item pelo título da coluna.

RAUER. *Entre amigos*. Ituiutaba: Cidade de Ituiutaba, 8 jun. 1983, últ. p.

ITEM 53.

RAUER. “Espaço cultural” (coluna). Ituiutaba: *Cidade de Ituiutaba*, 11 jun. 1983, últ. p.

ITEM 59.

Nota sem título. Identificado no item pelo título da coluna.

RAUER. *Colégio Santa Tereza discute Entre amigos*. Ituiutaba: Cidade de Ituiutaba, 18 jun. 1983, 1. p.

ITEM 61.

Ecologia, universidade, feminismo, pornografia, violência, religião, [esses] foram alguns [dos] temas levantados no debate, que transcorreu de modo descontraído e muito animado.

ESTADO DO PARANÁ. *Livros-amostras e o “nothing book”*. Curitiba: Jornal “Estado do Paraná”, 5 out. 1983.

ITEM 71.

Identificado no item pelo título geral de uma coluna de vários tópicos. O título não se refere ao *Entre amigos*. Segundo o *clipping*, coluna “Tablóide”, colunista “Aramismillarch”.

Neste Entre amigos, ele [Luiz Vilela] mergulha num universo muito pessoal, brasileiro — e portanto de grande sensibilidade.

ESTADO DO PARANÁ. *Livros-amostras e o “nothing book”*. Curitiba: Jornal “Estado do Paraná”, 5 out. 1983.

ITEM 78.

Texto identífico ao Item 71, aparentemente *clipping* repetiu o recorte e confundiu as datas.

4.10 Releases

A Editora Ática preparou um *release* para divulgar o lançamento do *Entre amigos*. Esse *release* foi enviado à imprensa. O termo *release* é usado, no jargão jornalístico, abreviando-se a expressão inglesa *press-release*, para denominar as peças de divulgação normalmente enviadas por assessorias de imprensa aos órgãos de comunicação de massa. Como é de praxe no meio jornalístico, os jornais fizeram, na maior parte dos casos, cortes ou adequações no *release* recebido.

Abaixo, a relação dos jornalistas e veículos que divulgaram o *release*.

DIÁRIO POPULAR. *Entre amigos, novo romance de Luiz Vilela*. São Paulo: Diário Popular, 21 abr. 1983.

ITEM 04.

FENNER, Mildo Léo. *Lançamentos*. Cachoeiro do Sul (RS): Jornal do Povo, 24 abr. 1983.

ITEM 06.

Título do item é o nome da coluna.

Ver o Item 39, na categoria Release.

MONTEIRO, Nilson. *Na roda de amigos, as contradições e agonias diárias*. Londrina: Folha de Londrina, 24 abr. 1983.

ITEM 08.

Ver o item 17, na categoria Registro.

PONTES, Odete. *Livros novos*. Bauru: Jornal da Cidade, 24 abr. 1983.

ITEM 09.

Título do item é o título da coluna.

AZAMBUJA, Norton. *Livros*. Blumenau: Jornal de Santa Catarina, 27 abr. 1983.

ITEM 11.

Item identificado pelo nome da coluna. *Clipping* informa, com equívoco, que a coluna tem o nome de "Front".

GOMES, Claudete. *Entre amigos*. São Paulo: O parque, nº 53, maio 1983.

ITEM 15.

Clipping informa que a coluna tem o nome de "Roteiro". Reproduz a capa do livro.

JORNAL DE DOMINGO. *Entre amigos*. Campinas: Jornal de domingo, 1º maio 1983.

ITEM 16.

Clipping informa que a coluna tem o nome de "Livros". Reproduz a capa do livro.

OPÇÃO. *Entre amigos*. Niterói: Jornal Opção, 13 maio 1983.

ITEM 20.

Clipping informa que a coluna tem o nome de "Livros". Reproduz a capa do livro.

DIÁRIO DE PETRÓPOLIS. *Entre amigos: o segundo [sic] romance de Luiz Vilela*. Petrópolis: Diário de Petrópolis, 8 maio 1983.

ITEM 21.

A manchete está errada: é o terceiro romance de Vilela. Reproduz a capa do livro.

ALMEIDA, Rosivan Vanderlei de. *Entre amigos*. Maceió: Jornal de Alagoas, 13 maio 1983.

ITEM 25.

Reproduz a capa do livro.

ANÍSIO, Ricardo. *Entre amigos*. João Pessoa: Correio da Paraíba, 13 maio 1983.

ITEM 26.

Clipping informa que a coluna tem o nome de "Literatura". Reproduz capa.

ANÍSIO, Ricardo. *Entre amigos*. João Pessoa: Correio da Paraíba, 15 maio 1983.

ITEM 28.

Clipping informa que a coluna tem o nome de "Literatura". Repete a coluna anterior (Item 26), mas dessa vez não reproduz a capa do livro.

BUEIONI, Marisa Fillet. *Entre amigos*. Piracicaba: O Diário, 15 maio 1983.

ITEM 29.

Clipping informa que a coluna tem o nome de "Poesia & Prosa". Reproduz a capa do livro.

FENNER, Mildio Léo. *Lançamentos*. Cachoeiro do Sul (RS): Jornal do Povo, 22 maio 1983.

ITEM 39.

Título do item é o nome da coluna, segundo informa o *clipping*.

Ver o Item 06, na categoria *Release*, uma vez que parece ser exatamente a mesma coluna, decorrente de confusão no serviço de *clipping*.

MANDATO, Jácomo. *Leitura das Quintas*. Itapira: Cidade de Itapira, 26 maio 1983.

ITEM 40.

Título do Item é o nome da coluna, conforme informado pelo *clipping*.

SILVA, Sérgio de Castro. *Lançamentos da Editora Ática S/A*. João Pessoa: Correio das Artes, 29 maio 1983.

ITEM 43.

Coluna "Registro", segundo o *Clipping*.

UNIBANCO. *Livros*. São Paulo: Jornal Unibanco, julho 1983.

ITEM 64.

Título do Item é o nome da coluna. Reproduz a capa do livro.

4.11 Reportagens

Nessa Categoria estão os textos jornalísticos que mesclam declarações de Luiz Vilela com informações sobre a sua vida e sobre a sua obra, às quais acrescenta citações de terceiros sobre os livros de Vilela, noticia o lançamento do *Entre amigos* e, eventualmente, emite algum juízo de valor sobre o romance.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Vilela, Entre amigos, na noite de Ituiutaba*. Uberlândia: Primeira Hora, 29 abr. 1983, p. 7.

ITEM 12.

AIP. Traz foto de Luiz Vilela e reproduz a capa do livro.

“Seria exagero dizer que Vilela é um Tchecov que se isolou em Ituiutaba? E que mesmo isolado consegue fazer sua carreira em evolução?” A interrogação [é] de Ignácio de Loyola Brandão, comentando a trajetória do escritor ituiutabano Luiz Vilela.

JORNAL DE CASA. *As verdades (e até a loucura) de Luiz Vilela*. Belo Horizonte: Jornal de Casa, 15-21 maio 1983.

ITEM 30.

ANI. Traz foto de Luiz Vilela e reproduz a capa do livro.

A manchete grafa “Luís” ao invés do correto “Luiz”, aqui utilizado.

— Escrever um livro me dá um trabalho de louco. Não seria de admirar se um dia eu realmente enlouquecesse. Afinal, muitos escritores enlouqueceram mesmo. E, aliás, sempre achei que o escritor é uma espécie de doido manso. O pior é que escrever, ao invés de ficar mais fácil com o tempo, cada vez fica mais difícil. Hoje, quando penso em escrever um livro novo, chego a esfriar de medo.

[...] meu primeiro romance foi iniciado quando não tinha publicado o primeiro livro, que é de contos. E antes dele eu já havia escrito uma novela, que não cheguei a publicar.

[...]

— Peguei minha caneta e um maço de folhas em branco, sentei-me e fiquei à espera. Então, os personagens começaram a surgir e a conversar. Fui anotando o que eles diziam. Foi isso.

[...]

“[...] Alguém disse uma vez que Minas é bom para nascer, abandonar e um dia voltar. Voltar especialmente agora, quando novos tempos rompem nas Alterosas.”

Nesse último parágrafo, uma das poucas, talvez única declaração de Vilela abordando, de forma positiva, as circunstâncias políticas.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Vilela vem aí para lançar Entre amigos*. Uberlândia: Primeira Hora, 3 jun. 1983, p. 7.

ITEM 45.

Assinado com as iniciais APS. Traz foto de Luiz Vilela.

Depoimento mescla comentário à obra com recordações do convívio que o autor do texto manteve com Luiz Vilela em um período em que residiu em Ituiutaba. Eis um trecho:

Vilela não se liga na masturbação teórica dos herméticos e dos pseudovanguardistas. Não, ele sempre esteve e está sempre atento a tudo aquilo que se move em sua volta. Por isso, quem ler Entre amigos poderá se sentir chocado ou agredido com a crueza da realidade desvendada pelo autor.

[...]

Se queres contatar o mundo limitado de uma Minas sub-humana onde talvez tu esteja encarcerado sem perspectivas de saída, vá se encontrar com os amigos do escritor ituiutabano, que são descritos numa linguagem e técnica impecáveis.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Comentários sobre o romance Entre amigos, de Luiz Vilela*. Uberlândia: Primeira Hora, 5 jun. 1983.

ITEM 51.

AIP. Reproduz capa do livro.

Entre amigos é uma criação ousada em termos de literatura, pois toda a trama é narrada com uma única técnica, a do diálogo, onde o escritor já demonstrou por muitas vezes ter um domínio difícil de se encontrar igual neste País.

Reproduz trechos de textos que já haviam saído na imprensa nacional sobre o *Entre amigos*: Temístocles Linhares, na ‘Folha de S. Paulo’; Caio Fernando Abreu, na revista “Istoé”; Augusto Massi, na revista “Veja”; e Denise Santana, na revista “Visão”.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Debate informal com o escritor Luiz Vilela*. Uberlândia: Primeira Hora, 10 jun. 1983.

ITEM 57.

AIP.

No debate improvisado, [...] o escritor demonstrou o seu conhecimento sobre o absurdo, o realismo, a técnica de escrever, e a sua própria obra literária. [...] Luiz Vilela é um dos autores mais sérios deste País. Sempre teve uma dedicação sem precedentes para com o seu trabalho, que é metodificado, árduo e persistente.

4.12 Resenhas

Nessa Categoria estão os textos que enfocam jornalisticamente o surgimento do *Entre amigos*, informando aos leitores sobre o livro, em especial sobre o enredo, e sobre o autor, acrescentando algum comentário ou juízo de valor, mas sem aprofundar na análise.

ABREU, Caio Fernando. *Do fascismo à violência*. São Paulo: Istoé, 6 abr. 1983, p. 75.

ITEM 01.

Traz foto de Luiz Vilela.

Eles falam. Numa noite qualquer de fim de semana de uma cidade provinciana (que tanto pode ser Belo Horizonte como Porto Alegre ou Curitiba). Falam sem parar, [...], Aparentemente liberais, falam coisas às vezes assustadoras, [...]. Preconceituosos? Ou simplesmente tão fascistas quanto outro membro qualquer da classe média brasileira?

[...]

Nesta espécie de versão a cinco vozes, em cenografia subdesenvolvida, de Quem tem medo de Virginia Woolf, o caminho em direção à violência final é irreversível, embora delicadamente tortuoso. Apoiado quase que exclusivamente na fluência dos diálogos, em que é mestre, o mineiro Luiz Vilela conseguiu construir uma novela [sic] para ser lida de um fôlego só, muitos pontos acima do moralista O inferno é aqui mesmo. Na paradeza da atual literatura brasileira, não é tarefa pouca. Para quem se queixar da baixaria, o escritor Ezequiel (falando pela voz do autor?) tem uma explicação: “Os escritores são como os urubus: eles adoram carniça”.

Resenha de um também ficcionista, sensível estudioso da literatura. Primeiro texto sobre o *Entre amigos*, no calor do lançamento do livro.

SANTANA, Denise. *Sem supérfluo*. São Paulo: Visão, 18 abr. 1983, p. 82.

ITEM 02.

Reproduz a capa do livro.

A conversa vai num crescendo, extrapolando de uma dimensão individual para a da sociedade: Marcos e Rita, Leila e Crisóstomo se transformam nos símbolos da mesquinharia, cupidez, preconceito, bondade e dignidade do ser humano. E a densidade não cai.

[...]

Denso até a dramaticidade, Vilela triunfa onde muitos bons romancistas fracassam.

ALMEIDA, Amylton de. *O neoconservadorismo da juventude do interior de Minas*. Vitória: Gazeta de Vitória, 24 abr. 1983.

ITEM 05.

Reproduz capa do livro.

Neste romance – com estrutura de um conto longo – ele [Luiz Vilela] recorre ao recurso de diálogos, numa longa conversa.

[...]

Interessante no trabalho de Luis [sic] Vilela é o recurso do diálogo que revela as principais facetas dos personagens, sem nem mesmo citar a cidade ou dados particulares. O autor quase nunca intervém. A longa conversa explica tudo. Para o leitor fica a certeza de que ele está expondo toda a falência espiritual de uma geração.

Resenha irônica e auto-irônica com relação ao neoconservadorismo intelectual daqueles que, segundo o artigo, “provavelmente votam no PT, como todo jovem iletrado”. Interessante porque, de passagem, vê o *Entre amigos* como um “conto longo”.

MIGUEL, Salim. *Desnudando o ser humano*. Florianópolis: O Estado, 24 abr. 1983.

ITEM 07.

Coluna “Livros”. Reproduz a capa do livro.

Neste microcosmo temos, então, uma espécie de macrocosmo. E toda uma sociedade em crise começa então a ser delineada e avaliada.

[...]

E nas entrelinhas, no que está sugerindo, há uma outra realidade, tão ou mais profunda do que aquela que é expressa.

RONCARI, Luiz. *Conversinha de apê*. São Paulo: Leia Livros, maio 1983.

ITEM 18.

Ilustração de grã-finos a uma mesa, se se refere ao *Entre amigos*, não faz justiça ao livro. Coluna “Literatura brasileira”.

O narrador pouco interfere, ainda assim, muitas vezes, desnecessariamente. Em nenhum momento a conversa sai do lugar comum, mesmo quando surgem controvérsias e as opiniões se polarizam.

[...]

O livro todo é um único diálogo, reproduzido naturalisticamente [...] em toda vacuidade.

MASSI, Augusto. *No apartamento*. São Paulo: Veja, 11 maio 1983, p. 118.

ITEM 23.

Reproduz capa do livro.

Ao abrir a primeira página do livro passamos a ser mais uma visita, um convidado à leitura. A linguagem flui simples, econômica, pura.

[...]

Embora o livro tenha altos e baixos, como toda reunião tem seu bêbado chato, cá para nós, que fique só entre amigos: não vá à festa, leia o livro.

CAMPOMIZZI FILHO. *Entre amigos*. Belo Horizonte: Diário de Minas, 4 jun. 1983.

ITEM 46.

Dono de fabulação pouco comum, retira de pequenos nada as verdades que nos transmite.

[...]

Esse Entre amigos acrescenta alguns pontos à obra ascendente de Luiz Vilela, porque romance de alto nível a confirmar no desenho e na técnica, a profundidade dessa ficção atual e lúcida.

O autor da resenha é identificado como advogado, escritor e procurador de justiça em Minas Gerais. Parafraseou o livro, viu a cidade provinciana como pólo regional e percebeu que o diálogo “tem outra consistência”, na medida “em que as garrafas se esvaziam”. Singelo, mas lúcido.

SILVA, Antônio de Pádua e. *Entre amigos, reflexo de situações humanas*. Uberlândia: Primeira Hora, 8 jun. 1983, p. 7.

ITEM 54.

Está ao lado da entrevista Luiz Vilela, hoje, no Teatro de Bolso (Item 56).

Vilela [...] é corajoso para desvendar os desejos, o sadismo e o preconceito que habitam corações e mentes do homem comum que, aparentemente pacato, é capaz de articular linchamentos e outros rituais de violência.

[...]

Desvenda a face dos “homens corretos”, e revela que eles são capazes da corrupção, de pequenas taras sexuais, desmistificando a mediocridade do moralismo reinante sobre as cabeças dos seres humanos.

O resenhista nasceu em São Gotardo (cf. orelha de seu livro *Guerra no pantanal*, São Paulo: Atual, 1991), pequena cidade na região do Alto Paranaíba, em Minas Gerais, e após residir em Belo Horizonte e em Ituiutaba, onde conheceu Luiz Vilela pessoalmente, era repórter e redator nesse jornal de Uberlândia, pólo regional do Triângulo Mineiro, uma cidade que se encaixava à perfeição no universo retratado no *Entre amigos*. Essa resenha mostra isso.

BONADIO, Geraldo. *O leitor entra no papo. Assim começa o romance*. Sorocaba: Jornal Cruzeiro do Sul, 9 set. 1983.

ITEM 67.

Reproduz a capa do livro. Traz quadro com um fragmento do romance. Coluna “Idéia e Livros”. *Clipping* informa coluna “Artes e lazer”.

O mais novo romance de Luiz Vilela coloca em questão algumas idéias fundamentais sobre a estrutura desse gênero literário. [...] Todos os elementos habitualmente fornecidos ao leitor através de longas descrições ou de mergulhos introspectivos, destinados, respectivamente, a compor o cenário ou a desenhar o perfil psicológico de cada personagem, emergem, aqui, da conversação.

[...]

A forma pouco convencional pela qual os fatores constitutivos do romance são introduzidos só fazem reafirmar a condição de Luiz Vilela como um dos nomes mais importantes da ficção brasileira contemporânea.

ALVARENGA, Terezinha. *Entre amigos e castelos*. Belo Horizonte: Estado de Minas, 13 out. 1983.

ITEM 72.

Vasado de frases curtas e econômico em adjetivos.

[...]

É um trabalho enxuto, eliminado das arestas de um romance improvisado.

É bem mais para um realismo natural, comedido na fala e nas sugestões.

IBIAPINA, Fontes. *Entre amigos*. Parnaíba (PI): Folha do Litoral, 15 out. 1983.

ITEM 73.

Coluna “Ponderações Literárias”.

Essa maravilha de criatividade literária. [...] E assim, lá se vai o seu rio de diálogo romanciado com cascatas murmurantes de críticas a essa neo-moral que aí está.

Resenha de linguagem original e chamativa.

BRITO, Oswaldo Lopes de. *Três romances diferentes...* Ribeirão Preto: O diário, 21 out. 1983.

ITEM 75.

Coluna “Livros”. Reproduz capa do livro. Trata dos romances *A visita do casal Ostermn*, de Robert Lundlum, *O pão estrangeiro*, de Henri Troyat, e do *EA*.

Os amigos... Haverá mesmo essa gente? Ou a amizade é mera circunstância do viver em comunidade?

DIANTONIO, Robert E. *Brazilian Fiction – aspects and evolution of the contemporary narrativa*. Fayetteville-London: The University of Arkansas Press, 1989.

ITEM 83.

Ainda não traduzido para o Português.

O livro de Vilela descreve a tediosa complacência da intelectualidade brasileira. A conversa deles é uma conversa que não leva a nada. Ela é vista como uma conversa que é tão impotente quanto insossa.

A citação, traduzida, encontra-se em Majadas (Item 88, p. 125).

5. O gênio e o urubu

*Enfrentou barras
terríveis: incompre-
ensões, canos, do-
enças, roubos, pri-
sões, mortes. Uma
ocasião ele ficou
tão desesperado que
tentou o suicídio.*

(EA, p. 82.)

Ao empreender esse exaustivo levantamento e anotações a propósito da fortuna crítica do romance *Entre amigos*, coloquei algumas questões como aquelas a que procuraria responder. Ao recortar dentre muitos objetivos possíveis e desejáveis, limitei meu foco a um único tema: Qual o horizonte de expectativa da crítica que recebeu o romance?

Algumas outras questões, intrínsecas a essa monografia, também se impuseram:

- (1ª) As categorias que criei para hierarquizar a recepção do romance podem ser consideradas como válidas ou mostraram-se insuficientes?
- (2ª) A recepção ao livro pode ser considerada, sob a medida quantitativa e sob uma avaliação qualitativa, como expressiva?

Antes de responder às indagações formuladas, tanto a essas quanto àquela, creio ser necessário repassar tópicos que formulei, mas que extrapolavam os limites dessa monografia. Antes de tudo, não se procedeu a um levantamento do horizonte de expectativa da crítica brasileira no momento do lançamento do romance e até mesmo nas décadas anteriores ao surgimento do *EA*.

Tal procedimento poderia partir, por exemplo, da análise do ensaio de João Alexandre Barbosa publicado no *Livro do seminário* (1982). Esse livro reúne comunicações feitas na 1ª Bienal Nestlé de Literatura, e foi lançado um ano antes de surgir o *EA*. O panorama do romance brasileiro no século XX, traçado por Barbosa, e o devir, quanto ao romance brasileiro, vislumbrado pelo crítico, permitiriam delimitar um ponto de vista do horizonte de expectativa dos estudiosos da nossa literatura no instante do lançamento do *EA*.

Poder-se-ia, também, desvelar o horizonte dos estudiosos da literatura nacional nas décadas anteriores, com estudos como *Vanguarda, história e ideologia da literatura*

(1985), *A face visível* (1973) e *Compromisso literário* (1964), todos de Fábio Lucas, e nos quais, em diversas passagens, o crítico trata das expectativas que então nutria diante da literatura brasileira, com destaque para o artigo “Para onde irá o romance moderno”, que surgiu pela primeira vez, salvo engano, no livro de 1964 (p. 172-80).

O levantamento do horizonte de expectativa poderia incluir um panorama do leitor, esse público que, normalmente, não é considerado na história e na teoria da literatura. Procurar saber quem lê, o que lê e como lê os romances brasileiros recém-lançados seria uma pesquisa, muito provavelmente, desmistificadora, que poderia ganhar foros de revolucionária, pelo ineditismo e pelas conclusões a que chegaria. No presente caso, teríamos um início promissor, dado à pesquisa efetivada por José Martins (sub-capítulo Enquete, dessa monografia). Formulamos a esse pesquisador uma série de questões, conforme consta no Apêndice VII; no entanto, estudar o público leitor vai além dos limites dessa monografia.

Analisar o romance *EA*, e dele extrair a pergunta do qual ele, o romance, é a resposta, também ultrapassa os limites desse trabalho. É, no entanto, uma questão fundamental, necessária, cuja busca, em termos hermenêuticos, parece fazer parte da ontologia da estética da recepção, tal como Jauss a viu na filosofia de Gadamer.

Diante de tantas questões relevantes às quais não enfrento, devo iniciar, no entanto, a tentativa de responder ao que me propus. Quanto à dúvida sobre a validade das categorias propostas para qualificar e hierarquizar a fortuna crítica do romance de Vilela, entendo que as categorias criadas se mostraram adequadas e suficientes, uma vez que em nenhum instante, diante de uma publicação, pareceu-me ser necessário uma ressalva metodológica ou utilizar-me de arbítrio e forçar a definição da categoria na qual a publicação se encaixaria.

Tal constatação, evidentemente, não exime o quadro de categorias de falhas e imperfeições diante de outras situações, outras obras, outros momentos, outras circunstâncias de recepção, ou até mesmo de critérios outros de avaliação. Mas, para o objetivo delimitado e para o *corpus* definido, o quadro se mostrou, a meu juízo, perfeitamente apto.

Dirimido esse ponto, cabe considerar a expressividade da recepção ao *EA*. A questão era estabelecer um juízo quantitativo, com um viés qualitativo, para definir se essa recepção foi ou não foi expressiva. Numericamente, o romance foi recebido, nos meses seguintes a seu lançamento, por perto de nove dezenas de críticas. Parece um número quantitativamente expressivo em um panorama cultural como é o brasileiro.

Deveria, talvez, compará-lo com a recepção à obra de outros ficcionistas contemporâneos, e dessa comparação extrair uma posição final. Na impossibilidade dessa comparação, uma vez que desconheço pesquisa de tal naipe com a recepção a outros autores contemporâneos, apresento, na tabela que consta do Apêndice VII, o resumo, por categorias e períodos, da recepção ao *EA*, para, a partir desses números, tentar algumas conclusões.

A tabela mostra um total de 90 publicações catalogadas na fortuna crítica do *Entre amigos*. Independente de comparações com outros autores, parece, quantitativamente, um número expressivo. Mais expressivo ainda, ao se fazer uma triagem qualitativa: o romance mereceu 18 artigos e 13 resenhas, ou seja, 31 publicações de médio fôlego. Teve ainda menções em duas dissertações e dois ensaios — na verdade, uma dissertação depois transformada em livro e um ensaio, publicado em inglês, cuja tradução, embora realizada sob os auspícios da Editora Ática, ainda não encontrou publicação no Brasil. Trata-se de um ensaio relevante e aborda unicamente o *EA*.

As publicações menos expressivas, notas, registros e assemelhados, somam 54, enquanto 34 das publicações são mais extensas e mais aprofundadas. (A soma de 90 registros inclui a enquete e o ensaio traduzido mas não publicado.) Excluindo os ensaios, artigos e resenhas que eventualmente foram publicados duas vezes, temos 28 publicações de grande consistência e profundidade na análise, o que, no Brasil dos últimos anos, parece ser, em se tratando de textos mais densos e reflexivos, uma recepção razoavelmente expressiva.

Qual é o horizonte de expectativa dessa crítica, exercida com qualidade e critério, que recebeu o *Entre amigos*? Repassemos, em resumo, as seguintes indagações: quem viu?, o que viu?, como viu?

Logo no primeiro artigo, em 1º de maio de 1983, Edilberto Coutinho (Item 14) anota: “Luiz Vilela é um escritor sem medo de dizer. Que tem mensagem própria e a transmite admiravelmente em linguagem límpida, objetiva, simples.” Temos, portanto, que a coragem, a originalidade e a qualidade da linguagem seriam atributos esperados de um texto.

Coutinho observa ainda que o trabalho de Vilela alcança a “universalidade” e provoca reflexão, mesmo se atendo ao “circunstancial”, ao “transitório”. Temos, aqui, três características que parecem caras ao crítico: tratar do que é próximo no tempo e no espaço, trazer em si a universalidade, provocar reflexão.

Temístocles Linhares (Item 42), em 29 de maio de 1983, discute a questão dos gêneros literários. Considera que Vilela não acredita nem nas estéticas que defendem a arte pela arte nem naquelas que estão a serviço de uma ideologia. Portanto, enfatiza a liberdade, a criatividade e a coragem que os escritores devem ter para romper com padrões estabelecidos.

Jorge de Sá (Item 49) afirma que o romance não foi escrito “para agradar enganando”, o que nos remete a temas como coragem e liberdade, enquanto David Salles (Item 50) trata da questão de gênero literário, entendendo, no entanto, que Vilela, ao tentar uma renovação formal, não logrou êxito. Ou seja, Salles retoma a discussão da criatividade e da liberdade do autor.

Luiz Carlos Junqueira Maciel (Item 58) trata das mesmas questões dos críticos anteriores, acrescentando a observação de que o livro é “uma demonstração eficaz de literatura social”. Ou seja, o viés social surge aqui como determinante no que se espera de um romance contemporâneo. Observa também que o desejo do personagem Ezequiel em escrever um romance sobre a banalidade da vida é o próprio “romance [EA] de Luiz Vilela”. Ou seja, vê o romance como auto-referência metalingüística de si mesmo.

Chegamos agora ao artigo de Regina Zilberman (Item 68), já abordado em duas ocasiões nessa monografia, e que considere uma síntese das análises que haviam surgido no momento seguinte ao lançamento do *EA*. Zilberman discute a questão de gênero literário, trata do estilo da escrita e defende a necessidade de ousadia por parte dos escritores. Portanto, exige coragem, criatividade, liberdade e domínio da literariedade.

Lauro Junkes (Item 69) defende os mesmos aspectos acima, enquanto Alciene Ribeiro Leite (Item 74), em meio a discussões de conteúdo, cita o debate sobre gênero literário, mas considera-o de “mínima importância”. John Parker (Itens 79, 80 e 90) percebe que o narrador é substituído pelos personagens, “que em determinados momentos também assumem o papel de narradores”. Vê rompimento de gêneros, o romance aproveitando-se bem da estrutura de drama que adotou. Por outro lado, Parker verifica que o romance é “um microcosmo metonímico” do Brasil. Ao fazer uma leitura da intertextualidade dos nomes dos personagens, observa a presença de referências implícitas a autores do cânone ocidental, e intui que existe polifonia de vozes e carnavalização na constituição do romance e de seus personagens. Parker, portanto, ao lado das questões já levantadas pelos articulistas predecessores, percebe simbolismo na construção do romance, intertextualidade na definição dos personagens e incorporação ao texto, por par-

te do ficcionista, da tradição literária e teórica da cultura ocidental. O ensaísta, obviamente, parecia esperar que tais qualidades estivessem presentes nos romances que surgissem àquela época.

Antônio de Pádua e Silva, que conviveu com Vilela em Ituiutaba no final dos anos 70, observa (Itens 45, 51 e 57): “Vilela não se liga na masturbação teórica dos herméticos e dos pseudovanguardistas”; “*EA* é uma criação ousada em termos de literatura, pois toda a trama é narrada com uma única técnica”; “Demonstrou [Luiz Vilela] o seu conhecimento sobre o absurdo, o realismo, a técnica de escrever, e a sua própria obra literária”.

Geraldo Bonadio (Item 67), em resenha publicada em 9 de setembro de 1983, observa como Vilela “coloca em questão algumas idéias fundamentais sobre a estrutura” do gênero romanesco, concluindo: “A forma pouco convencional pela qual os fatores constitutivos do romance são introduzidos só fazem reafirmar a condição de Luiz Vilela como um dos nomes mais importantes da ficção brasileira contemporânea.”

Os dois últimos, em suas intervenções, reafirmam características do que se esperava, no início dos anos 80, de um romance e de um romancista brasileiro. Por seu lado, Adinoel Motta Maia (Item 34), em nota publicada em um jornal de Salvador, considera o romance, ao lado de outros dois lançados ao mesmo tempo, como escritos “para professores e alunos de Teoria da Literatura. Não para o público, que exige uma boa trama”. Essa observação, de certa forma, me referenda no meu objetivo de circunscrever o horizonte de expectativa da crítica tendo as publicações da crítica por *corpus*. Quanto ao horizonte do público, indicado pelo jornalista, ultrapassa os limites dessa monografia e exigiria, além da pesquisa junto aos leitores, uma definição do que é “boa trama” e se o *EA* não disporia dessa característica.

Em resumo, portanto, tal como exposto pela recepção ao *EA*, o horizonte de expectativa da crítica com relação a um romance e a um romancista brasileiro, nos anos 80, parece se definir por um conjunto de características e qualidades que foi possível definir da análise do próprio exercício da crítica, seja aquela exercida para veículos de comunicação, jornais ou revistas, seja aquela exercida por motivações acadêmicas.

Eis as características que pude deduzir: coragem temática, lingüística e estilística; originalidade formal; literariedade, ou seja, apresentar qualidade da linguagem literária com atributos como criatividade, clareza, elegância, simplicidade, correção e concisão; contemporaneidade cronotópica; universalidade; capacidade de ser instigante e provocar debate e reflexão; liberdade e independência diante de modismos, partidos e

grupos; capacidade de utilizar-se dos estudos teóricos, estéticos e literários, rompendo seus limites com novas soluções expressivas; preocupação social; utilizar procedimentos metalingüísticos e intertextuais; ousadia; simbolismo, ou seja, criação de referências internas que elaborem metonímias; experimentação sem hermetismos.

Desse apanhado, posso, a meu ver, extrair três ramificações: uma pessoal, do autor; outra literária, da escrita; e uma social, da intervenção do autor, através do que escreve, no mundo que o circunda. Do autor se exige liberdade; do que ele escreve, se exige, em termos formais, literariedade; do conteúdo desse texto, se espera coragem. Como substrato dessas qualidades, exige-se sensibilidade, criatividade e conhecimento. Esse o horizonte de expectativa da crítica brasileira em meados dos anos 80, tal como foi possível discernir na fortuna crítica que recebeu o *Entre amigos*.

No percurso até essa resposta, muitas indagações me açularam o espírito. Essas, em especial: (1ª) Por que razão histórica e estética Vilela empreendeu a estratégia narrativa de um diálogo de mais de cem páginas no qual está ausente, quase que por completo, o narrador? (2ª) Como se deu a composição dos personagens? (3ª) De que forma a conjuntura política, social, econômica e histórica do Brasil, o Brasil dos anos oitenta do século XX, está entretecida na trama narrativa? (4ª) Qual o papel da sombra, do silêncio, do que não é dito?

Responder a essas questões, com certeza, principalmente considerando-se o aviso de Vilela de que “o racional é muito pobre para explicar o que a pessoa cria não apenas com a cabeça, mas com o coração e com as tripas”, demandaria um estudo que extrapola o objetivo dessas páginas.

Portanto, é o momento de devolver a voz a Luiz Vilela. E o encontro no instante em que lamenta o ocaso do desejo, da força e do entusiasmo. É Marcos, uma das faces do seu *alter ego*, que fala:

– *Eu não tenho mais ambições, Leila; nem maior, nem menor, nem ambição de qualquer tamanho. Minhas ambições já morreram; morreram, foram sepultadas, foi celebrada a missa de sétimo dia, e hoje elas estão devidamente esquecidas.*

– *Não acredito. Eu sei que você tem ambições. Quem não tem? Todo mundo tem. Todo mundo tem ambições e todo mundo tem uma ambição que é a maior: é essa que eu quero saber. Qual é a sua?*

– *Eu queria ser um monge budista numa aldeiazinha do Tibete. Ou então um velho pastor de ovelhas nos Alpes.*

– *Só na outra encarnação.*

– *Eu queria ser a sombra de um gato que passa.*

– *Eu quero uma ambição realizável.*

– *Eu só tenho ambições irrealizáveis. (EA, p. 79)*

Entre as ambições irrealizáveis de Marcos, uma é a maior de todas, a definitiva, aquela que embala os seus sonhos mais do que qualquer outra. Ele confessa a sua vontade de ser como Gauguin, a quem venera como a um santo, “São Gauguin”. Afirmar que queria ter a garra de Gauguin, o artista que por sua arte enfrentou tudo, “incompreensões, canos, doenças, roubos, prisões, mortes.” Marcos vislumbra, nesse gênio – indivíduo de opinião, homem determinado e artista talentoso, – essa face do *alter ego* de Vilela vislumbra nesse gênio que a tudo enfrenta por um ideal de vida, que a tudo enfrenta para realizar a sua arte, o paradigma de comportamento que ele, domesticado pelas comodidades burguesas, deseja mas não consegue assumir para si.

Se Marcos é uma das faces romanescas do autor, a outra face é o escritor Ezequiel, personagem que realiza a vontade de ser artista, *alter ego* que anuncia a intenção de escrever uma *Suma Escatológica*. Marcos aspira ao gênio, e Ezequiel – que definição Ezequiel faz de si? Creio tê-la localizado quando, sobre a sua própria atividade, ele, que é iconoclasta como Marcos e que distribui vitupérios à esquerda e à direita, sentencia:

– Os escritores são como os urubus: eles adoram carniça. Mas há uma diferença: os urubus consomem a carniça e com isso prestam um grande serviço à humanidade; os escritores não: os escritores pegam a carniça e espalham-na pelo mundo para que todos a vejam e sintam o seu fedor; e quanto mais feia a carniça, quanto mais fedorenta, mais eles gostam.
(EA, p. 103-104)

O diálogo prossegue com Ezequiel afirmando que o escritor tem, como os urubus, um estômago que digere “os troços mais podres”, e que o escritor, também como os urubus, tem um faro que “é fora de série”.

Seria Luiz Vilela esse urubu? Ou seria o gênio? Ou seria o escritor uma voz que clama no deserto, como em um dos primeiros textos que Vilela, em 1958, publicou? Ou seria o escritor um quixote que, mesmo para clamar no deserto, luta, dialeticamente, entre o gênio e o urubu? Ou seria o gênio e o urubu uma imagem romanesca, metonímica, da sociedade brasileira, da classe média brasileira, dos artistas brasileiros?

Novas dúvidas, novas interrogações, cujas respostas encontraremos, com certeza, se nos embrenharmos, como *voyeurs*, nesse diálogo *Entre amigos*.

Entre amigos? Sim, entre amigos que chafurdam na carniça do nosso tempo, nas misérias de nosso país, nos pequeninos dramas individuais, nessa narrativa que recorta um dia de suas vidas e nos deixa, desse retalho, um retrato hiper-realista, cruel, no qual, paradoxalmente, nos reconhecemos, nos odiamos e nos deleitamos.

6. BIBLIOGRAFIA⁹⁰

- ALIGHIERE, Dante. *A divina comédia*; Paraíso. Trad. not. Ítalo Eugenio Mauro. 5. reimp. São Paulo: 34, 2000. Canto XXXIII.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: proença filho, Domício (Org.). *O livro do Seminário*; 1. Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: LR Editores, 1982.
- BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura – a formação do leitor*; alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado aberto, 1988.
- BORGES, Valdeci Rezende. Literatura e pesquisa histórica. In: *Letras & Letras*, v. 12, nº 1. Uberlândia: Edufu, 1996.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo, GARBUGLIO, José Carlos, CURVELLO, Mario e FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*; antologia & estudos. (Participação especial de Antonio Callado, Luiz Roncari, Roberto Schwarz e Sonia Brayner.) São Paulo: Ática, 1982. P. 437-457.
- _____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. Seleção de textos, introdução e notas biobibliográficas por Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O homem brasileiro. *Leia livros*, 15 fev. 79. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 14.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática 1987.
- _____. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, s.d.
- _____. *Literatura e sociedade*; estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1965.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, [1976].
- CASTAGNARO, R. Anthony. Seleção e notas. *Vinte contos brasileiros*. Introdução de Wilson Martins: O conto brasileiro. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*. Rio de Janeiro e Brasília: José Olympio /INL, 1973. (Ver “O miniconto”, p. 138.)
- COSTA LIMA, Luiz. (Org., trad. e introd.) *A literatura e o leitor*; textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. (2 v.) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (Em especial, os textos de Hans Robert JAUSS, de Wolfgang ISER e de Hans Ulrich GUMBRECHT, e os ensaios de Luiz COSTA LIMA.)

⁹⁰ Modifica ligeiramente a ordem de apresentação de alguns dos elementos com relação às normas da ABNT, procedimento que se adotou para facilitar manipulação das referências em banco de dados informatizado.

- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética; Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- CUNHA, Fausto. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro-São Paulo: Forense, 1969.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Introdução ao estudo dos gêneros literários. *Revista de Letras*, v. 23. São Paulo: UNESP, 1983.
- DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- DANIEL, Mary L. Mirroring Machado: Guimarães Rosa and Luiz Vilela. *Hispania*, v. 72, Number 4. [s/l], USA: [s/e], December 1989.
- DIANTONIO, Robert E. *Brazilian Fiction – aspects and evolution of the contemporary narrative*. Fayetteville-London: The University of Arkansas Press, 1989.
- DUARTE, José Afrânio Moreira. *Palavra puxa palavra*. São Paulo: Editora do Escritor, 1982.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo L. *O romance de Lima Barreto e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- FORSTER, David William e REIS, Roberto. *A dictionary of contemporary brazilian authors*. Tempe: Arizona State University, Center of Latin American Studies, 1981.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64*. São Paulo: Unesp, 1998.
- GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo e FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos; antologia & estudos*. (Participação especial de Antonio Candido, Franklin de Oliveira, Rui Mourão e Silviano Santiago.) São Paulo: Ática, 1987.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 10. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: ed. 34, v. 1: 1996; v. 2: 1999.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LUCAS, Fábio. Literatura e história: história da literatura. *Revista Letras*, v. 22. São Paulo, s/e, 1982.
- _____. *A face visível*. Rio de Janeiro/São Paulo: J. Olympio/Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- _____. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- _____. *Do Barroco ao Moderno – Vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- LUCAS, Fábio. *Compromisso literário*. Rio de Janeiro: São José, 1964.
- _____. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

- MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. (Dissertação de Mestrado pela UFG.) Prefácio de Fábio Lucas. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 (Coleção Ensaio e Crítica).
- _____. *Pontos de vista*. 13 volumes. São Paulo: T. A. Queiroz, jul. 1991-maio 1997. (Referências a Luiz Vilela nos volumes 9, 10, 11, 12 e 13).
- MASSI, Augusto. O demônio do deslocamento. In VILELA, Luiz. *Histórias de família*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. Introdução.
- MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada; história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PARKER, John M. Brazilian fiction, 1950-1970. *Ocasional Papers*, nº 9. Glasgow, Scotland: The University of Glasgow, Institute of Latin American Studies, s.d.
- _____. Intertext, interpretant, and ideology in Luiz Vilela's *Entre amigos*. *Portuguese Studies*, v. 2. London, England: Department of Portuguese and Brazilian Studies, King's College, University of London, 1986.
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues, WALTY, Ivete Lara Camargos e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Intertextualidades; teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1997.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.
- POE, Edgar Allan. "Filosofia da composição". In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. trad. e notas por Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguillar, 1981.
- PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro-São Paulo: Forense, 1969.
- RENAUX, Sigrid. *A volta do parafuso: uma leitura semiótica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1992.
- RIBEIRO, João. *Páginas de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1963.
- RICCIARDI, Giovanni. *Escrever – 2*. Bari: Ecumenica editrici, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*; tomo I. Campinas: Papirus, 1994.
- RIEDEL, Dirce et alii. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. Trad. Vera Teixeira de Aguiar. *Letras de hoje*, n. 39, ano 13. Porto Alegre: PUC-RS, 1980.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 21. edição. São Paulo: Cortez, 2000.
- SILVA, Maurício. Antônio Torres e a saga do deslocamento. *Letras & Letras*; v. 9, nº 2, jul.-dez./1993. Uberlândia: Edufu, 1993.
- SILVERMAN, Malcolm. *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre/São Carlos: Ed. Universidade-UFRGS/Ed. Universidade de São Carlos, 1995; 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- STEEN, Edla van. *Viver & escrever*; v. 2. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982.
- STERN, Irwin. *Dictionary of brazilian literature*. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1988.
- TOLMAN, Jon M. Brazil's new prose. *Brazilian stories: 1956-1977* (introdução). The Literary Review, v. 27, nº 4. New Jersey: Fairleigh Dickinson University, Summer 1984.
- VILELA, Luiz Junqueira. Vox clamantis in deserto. *Revista Folha de Ituiutaba*. Ituiutaba: Folha de Ituiutaba, 1958. Artigo.
- _____. *Entre amigos*. São Paulo: Ática, 1983.
- WALTY, Ivete Lara Camargos e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos; um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna* (4 v.) São Paulo: Herder/Edusp, 1967-72.
- ZAMBONI, José Carlos. Luiz Vilela e a arte de esconder a arte. *Papéis avulsos*, n. 2. Assis: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

7. Apêndices

Quadros e tabelas organizados durante a pesquisa.

LISTA DOS APÊNDICES

- Apêndice I* – Tabela: lista com os itens da recepção ao *EA*, por ordem de data.
- Apêndice II* – Tabela das publicações por categoria e período.
- Apêndice III* – Tabela das publicações por categoria e por meses.
- Apêndice IV* – Relação dos módulos, professores e trabalhos realizados durante o Curso de especialização que chega ao término com essa monografia.

Apêndice I - Itens da Recepção ao *Entre amigos*

No .	Autor	Texto	Data	Categoria	Publicação	Cidade	Est.
01	ABREU, Caio Fernando.	Do fascismo à violência.	6 Abril, 1983	Resenha.	Istoé, p. 75, foto.	São Paulo,	SP.
02	SANTANA, Denise.	Sem supérfluo.	18 Abril, 1983	Resenha.	Visão, p. 82, "Tempo livre", capa.	São Paulo,	SP.
03	Jornal da Tarde.	Um olhar mineiro sobre a classe média.	19 Abril, 1983	Nota.	Jornal da tarde, s/p, capa, ANI.	São Paulo,	SP.
04	Diário popular.	<i>Entre amigos</i> , novo romance de Luiz Vilela.	21 Abril, 1983	Release.	Diário popular, s/p, ANI.	São Paulo,	SP.
05	ALMEIDA, Amylton de.	O neoconservadorismo da juventude do interior de Minas.	24 Abril, 1983	Resenha.	Gazeta de Vitória, s/p., "Livros", capa.	Vitória,	ES.
06	FENNER, Mildo Léo.	"Lançamentos" (coluna).	24 Abril, 1983	Release.	Jornal do povo, s/p.	Cachoeira do Sul,	RS.
07	MIGUEL, Salim.	Desnudando o ser humano.	24 Abril, 1983	Resenha.	O estado, s/p, "Livros", capa.	Florianópolis,	SC.
08	MONTEIRO, Nilson.	Na roda de amigos, as contradições e agonias diárias.	24 Abril, 1983	Release.	Folha de Londrina, s/p.	Londrina,	PR.
09	PONTES, Odeete.	"Livros novos" (coluna).	24 Abril, 1983	Release.	Jornal da cidade, s/p.	Bauru,	SP.
10	SOUSA, Afonso de.	Mulheres falam de sexo nos best-sellers de BH.	26 Abril, 1983	Lista.	Estado de Minas, s/p., "Registro cultural", p. 7.	Belo Horizonte,	MG.
11	AZAMBUJA, Norton.	"Livros" (coluna).	27 Abril, 1983	Release.	Jornal de Santa Catarina, s/p., "Front".	Blumenau,	SC.
12	SILVA, Antônio de Pádua.	Vilela, <i>Entre amigos</i> , na noite de Ituiutaba.	29 Abril, 1983	Reportagem.	Primeira hora, p. 7, variedades/serviços, capa, foto, AIP.	Uberlândia,	MG.
13	SOUSA, Afonso de.	Luiz Vilela estreia nos best-sellers em 1o. Lugar.	30 Abril, 1983	Lista.	Estado de Minas, s/p., "Registro cultural", p. 7.	Belo Horizonte,	MG.
14	COUTINHO, Edilberto.	Quando o transitório adquire valor perene.	1 Maio, 1983	Artigo.	O Globo, s/p, capa.	Rio de Janeiro,	RJ.
15	GOMES, Claudete.	<i>Entre amigos</i> .	1 Maio, 1983	Release.	O parque, n. 53, s/p., "Roteiro", capa.	São Paulo,	SP.
16	Jornal de Domingo.	"Livros" (coluna).	1 Maio, 1983	Release.	Jornal de Domingo, s/p, capa, ANI.	Campinas,	SP.
17	MONTEIRO, Nilson.	Tá bom, tá bom, eis aí a capa do <i>Entre amigos</i> .	1 Maio, 1983	Registro.	Folha de Londrina, s/p, capa.	Londrina,	PR.

Itens da Recepção ao <i>Entre amigos</i>							
No .	Autor	Texto	Data	Categoria	Publicação	Cidade	Est.
18	RONCARI, Luiz	Conversinha de apê.	1 Maio, 1983	Resenha.	Leia livros, p. 16, ilustração.	São Paulo,	SP.
19	GAMA, Rinaldo.	"Ler e reler" (coluna).	2 Maio, 1983	Nota.	Metrô News, s/p.	São Paulo,	SP.
20	Opção.	"Livros" (coluna).	7 Maio, 1983	Release.	Opção, s/p, capa, ANI.	Niterói,	RJ.
21	Diário de Petrópolis.	<i>Entre amigos</i> . o segundo [sic] romance de Luiz Vilela.	8 Maio, 1983	Release.	Diário de Petrópolis, s/p, capa, ANI.	Petrópolis,	RJ.
22	SOUSA, Afonso de.	Ciência-ficção lidera os 10 mais lidos de BH.	10 Maio, 1983	Lista.	Estado de Minas, s/p., "Registro cultural".	Belo Horizonte,	MG.
23	MASSI, Augusto.	No apartamento.	11 Maio, 1983	Resenha.	Veja, p. 118, capa.	São Paulo,	SP.
24	GUIMARÃES, Airton.	Almanaque (coluna).	12 Maio, 1983	Nota.	Estado de Minas, p. 5, capa.	Belo Horizonte,	MG.
25	ALMEIDA. Rosivan Vanderlei de.	<i>Entre amigos</i> .	13 Maio, 1983	Release.	Jornal de Alagoas, s/p., "Lançamento".	Maceió,	AL.
26	ANÍSIO, Ricardo.	Literatura (coluna).	13 Maio, 1983	Release.	Correio da Paraíba, s/p, capa.	João Pessoa,	PB.
27	SLMG.	Os 10 livros mais vendidos.	14 Maio, 1983	Lista.	Suplemento literário (SLMG), p. 10, ANI.	Belo Horizonte,	MG.
28	ANÍSIO, Ricardo.	Literatura.	15 Maio, 1983	Release.	Correio da Paraíba, s/p, praticamente repete a coluna de 13/05/83.	João Pessoa,	PB.
29	BUEIONI, Marisa Fillet.	Poesia & prosa (coluna).	15 Maio, 1983	Release.	O diário, s/p, capa.	Piracicaba,	SP.
30	Jornal de Casa.	As verdades (e até a loucura) de Luiz Vilela.	15 Maio, 1983	Reportagem.	Jornal de Casa, p. 3, capa, foto, ANI.	Belo Horizonte,	MG.
31	Jornal de Casa.	Luiz Vilela, um romancista <i>Entre amigos</i> .	15 Maio, 1983	Chamada.	Jornal de Casa, 1. p, foto, ANI.	Belo Horizonte,	MG.
32	SILVA, Antônio de Pádua e.	<i>Entre amigos</i> .	15 Maio, 1983	Registro.	Primeira hora, s/p, capa, AIP.	Uberlândia,	MG.
33	MENEZES, Carlos.	Vilela deixa suas vacas em MG para lançar hoje <i>Entre amigos</i> .	18 Maio, 1983	Nota.	O Globo, p. 30, "Livros", capa.	Rio de Janeiro,	RJ.
34	MAIA, Adinoel Motta.	Edições e editoras.	19 Maio, 1983	Nota.	Jornal da Bahia, s/p.	Salvador,	BA.

Itens da Recepção ao <i>Entre amigos</i>							
No .	Autor	Texto	Data	Categoria	Publicação	Cidade	Est.
35	MAURÍCIO, José.	[Sem título].	21 Maio, 1983	Registro.	Diário da tarde, s/p.	Belo Horizonte,	MG.
36	MOTTA, Paschoal.	"Movimento cultural" (coluna).	21 Maio, 1983	Registro.	Diário do Executivo, s/p.	Belo Horizonte,	MG.
37	SLMG.	Os 10 livros mais vendidos.	21 Maio, 1983	Lista.	Suplemento literário (SLMG), p. 10, ANI.	Belo Horizonte,	MG.
38	COUTINHO, Sonia.	Luiz Vilela, a vida passada a limpo sob a forma de imaginação.	22 Maio, 1983	Entrevista.	O globo, s/p, foto.	Rio de Janeiro,	RJ.
39	FENNER, Mildo Léo.	"Lançamentos" (coluna).	22 Maio, 1983	Release.	Jornal do povo, s/p [parece o mesmo release de 24/04/83].	Cachoeiro do Sul,	RS.
40	MANDATO, Jácomo.	"Leitura das quintas" (coluna).	26 Maio, 1983	Release.	Cidade de Itapira, s/p.	Itapira,	SP.
41	LUCCA, Carmen.	<i>Entre amigos</i> .	27 Maio, 1983	Registro.	Jornal do Comércio, "Turismo, viaje lendo".	Porto Alegre,	RS.
42	LINHARES, Temístocles.	Um diálogo interminável.	29 Maio, 1983	Artigo.	Folha de S. Paulo, s/p.	São Paulo,	SP.
43	SILVA, Sérgio de Castro.	Lançamentos da Editora Ática S.A .	29 Maio, 1983	Release.	Correio das artes, s/p., "Registro".	João Pessoa,	PB.
44	MARTINS, José.	[Enquete].	1 Junho, 1983	Enquete.	N/p. [Data presumida.]	Belo Horizonte,	MG.
45	SILVA, Antônio de Pádua e.	Vilela vem aí para lançar <i>Entre amigos</i> .	3 Junho, 1983	Reportagem.	Primeira hora, p. 7, "variedades/serviços", foto, AIP.	Uberlândia,	MG.
46	CAMPOMIZZI FILHO.	<i>Entre amigos</i> .	4 Junho, 1983	Resenha.	Diário de Minas, s/p.	Belo Horizonte,	MG.
47	PONTES, Mário.	O provincianismo do antiprovincianismo.	4 Junho, 1983	Entrevista.	Jornal do Brasil [JB], s/p., Caderno B, p. 12, "Livro", foto.	Rio de Janeiro,	RJ.
48	RAUER.	"Espaço cultural" (coluna).	4 Junho, 1983	Registro.	Cidade de Ituiutaba, última página, AIP.	Ituiutaba,	MG.
49	SÁ, Jorge de.	Atrás das máscaras.	4 Junho, 1983	Artigo.	JB, s/p., Caderno B, p. 12, "Livro", foto.	Rio de Janeiro,	RJ.
50	SALLES, David.	Com mais de trinta.	5 Junho, 1983	Artigo.	A tarde, s/p., "Crítica de rodapé".	Salvador,	BA.
51	SILVA, Antônio de Pádua e.	Comentários sobre o romance <i>Entre amigos</i> , de Luiz Vilela.	5 Junho, 1983	Reportagem.	Primeira hora [PH], p. 7, AIP.	Uberlândia,	MG.
52	Estado de Minas	<i>Feliz ano velho, o 1o. nos best-sellers.</i>	7 Junho, 1983	Lista.	Estado de Minas, s/p., "Literatura", ANI.	Belo Horizonte,	MG.

Itens da Recepção ao <i>Entre amigos</i>							
No	Autor	Texto	Data	Categoria	Publicação	Cidade	Est.
53	RAUER.	<i>Entre amigos</i>	8 Junho, 1983	Registro.	Cidade de Ituiutaba, última página, AIP.	Ituiutaba,	MG.
54	SILVA, Antônio de Pádua e.	<i>Entre amigos</i> , reflexo de situações humanas.	8 Junho, 1983	Resenha.	PH, p. 7, "variedades/serviços", capa, foto.	Uberlândia,	MG.
55	SILVA, Antônio de Pádua e.	Luiz Vilela lança seu livro <i>Entre amigos</i> .	8 Junho, 1983	Chamada.	PH, 1. p., foto, AIP.	Uberlândia,	MG.
56	SILVA, Antônio de Pádua e.	Luiz Vilela, hoje, no Teatro de Bolso	8 Junho, 1983	Entrevista.	PH, p. 7, variedades/serviços, foto, capa, AIP.	Uberlândia,	MG.
57	SILVA, Antônio de Pádua e.	Debate informal com o escritor Luiz Vilela.	10 Junho, 1983	Reportagem.	PH, p. 7, AIP.	Uberlândia,	MG.
58	MACIEL, Luiz Carlos Junqueira.	A hora noturna dos urubus.	11 Junho, 1983	Artigo.	Suplemento literário (SLMG), p. 11, capa.	Belo Horizonte,	MG.
59	RAUER.	"Espaço cultural" (coluna).	11 Junho, 1983	Registro.	Cidade de Ituiutaba, última página, AIP.	Ituiutaba,	MG.
60	Estado de Minas	Política domina os best-sellers de BH.	14 Junho, 1983	Lista.	Estado de Minas, s/p, ANI.	Belo Horizonte,	MG.
61	RAUER.	Colégio Santa Tereza discute <i>Entre amigos</i>	18 Junho, 1983	Registro.	Cidade de Ituiutaba, 1. p., AIP.	Ituiutaba,	MG.
62	Estado de Minas	Marcelo Rubens pula para a 1ª posição nos best-sellers de BH.	29 Junho, 1983	Lista.	Estado de Minas, p. 7, ANI.	Belo Horizonte,	MG.
63	COUTINHO, Edilberto.	Luiz Vilela - <i>Entre amigos</i> .	30 Junho, 1983	Artigo.	Fatos e Fotos, s/p., "Livros", foto.	Rio de Janeiro,	RJ.
64	Unibanco.	"Livros" (coluna).	1 Julho, 1983	Release.	Jornal Unibanco, s/p., "Livros", capa, ANI.	São Paulo,	SP.
65	ARAÚJO, Lais Corrêa.	"Roda Gigante" (coluna).	3 Julho, 1983	Nota.	Estado de Minas, "Feminino", p. 5.	Belo Horizonte,	MG.
66	B., Luiz.	<i>Entre amigos</i> .	10 Julho, 1983	Nota.	Jornal de Domingo (Suplemento do Diário de Minas), s/p., "Livro".	Belo Horizonte,	MG.
67	BONADIO, Geraldo.	O leitor entra no papo. Assim começa o romance.	9 Setembro, 1983	Resenha.	Cruzeiro do Sul, s/p., "Artes e lazer".	Sorocaba,	SP.
68	ZILBERMAN, Regina.	<i>Entre amigos</i> , um exercício narrativo.	9 Setembro, 1983	Artigo.	O Estado de S. Paulo, s/p, capa.	São Paulo,	SP.
69	JUNKES, Lauro.	"Livros & cultura - 210" (coluna).	11 Setembro, 1983	Artigo.	A gazeta, s/p, "Livros & cultura - 210".	Florianópolis,	SC.

Itens da Recepção ao <i>Entre amigos</i>							
No.	Autor	Texto	Data	Categoria	Publicação	Cidade	Est.
70	ZILBERMAN, Regina.	<i>Entre amigos</i> , um exercício narrativo.	13 Setembro, 1983	Artigo.	Cidade de Ituiutaba, p. 2 [reprodução do artigo de "O Estado de S. Paulo].	Ituiutaba,	MG.
71	Estado do Paraná.	Livros-amostras e o "nothing book".	5 Outubro, 1983	Registro.	Jornal do Comércio, "Tablóide / Aramis-millarch".	Curitiba,	PR.
72	ALVARENGA, Terezinha.	<i>Entre amigos</i> e castelos.	13 Outubro, 1983	Resenha.	Estado de Minas, s/p.	Belo Horizonte,	MG.
73	IBIAPINA, Fontes.	<i>Entre amigos</i>	15 Outubro, 1983	Resenha.	Folha do litoral, s/p., "Ponderações literárias", p. 2.	Parnaíba,	PI.
74	LEITE, Alciene Ribeiro.	Esfacelamento <i>Entre amigos</i> .	15 Outubro, 1983	Artigo.	Suplemento literário do Minas Gerais (SLMG), s/p, foto.	Belo Horizonte,	MG.
75	BRITO, Oswaldo Lopes.	Três romances diferentes.	21 Outubro, 1983	Resenha.	O diário, s/p, capa.	Ribeirão Preto,	SP.
76	RAUER.	<i>Entre amigos</i> .	26 Outubro, 1983	Chamada.	Cidade de Ituiutaba, chamada de 1. p., AIP.	Ituiutaba,	MG.
77	LEITE, Alciene Ribeiro.	Esfacelamento <i>Entre amigos</i> .	26 Outubro, 1983	Artigo.	Cidade de Ituiutaba, p. 2 [reprodução do artigo publicado no SLMG].	Ituiutaba,	MG.
78	Estado do Paraná.	Livros-amostras e o "nothing book".	5 Dezembro, 1983	Registro.	Jornal O Estado do Paraná, s/p. (Origem. clipping; parece item 71.)	Curitiba,	PR.
79	PARKER, John.	Luiz Vilela - <i>Entre amigos</i> .	1 Março, 1985	Artigo.	Fundação Calouste Gulbenkian, Colóquio Letras, no. 84, p. 113-114.	Lisboa,	
80	PARKER, John.	Intertext, interpretant, and ideology in Luiz Vilela's <i>Entre amigos</i>	1 Janeiro, 1986	Ensaio.	King's College, University of London, England.	Londres,	
81	LUCAS, Fábio.	Ficção mineira pós-45.	1 Maio, 1986	Artigo.	Ed. Brasiliense, Leia livros - Leia especial BH, p. 8-9, foto FL.	São Paulo,	SP.
82	LUCAS, Fábio.	Aspecto da ficção mineira pós-45. Romance de geração.	1 Novembro, 1986	Artigo.	"O eixo e a roda", Revista da UFMG.	Belo Horizonte,	MG.
83	DIANTONIO, Robert E.	Brazilian fiction - aspects and evolution.	1 Janeiro, 1989	Resenha.	The University of Arkansas Press.	Fayetteville-London,	

Itens da Recepção ao <i>Entre amigos</i>							
No	Autor	Texto	Data	Categoria	Publicação	Cidade	Est.
84	LUCAS, Fábio.	<i>Do Barroco ao Moderno. vozes da literatura brasileira</i>	1 Janeiro, 1989	Artigo.	Ática.	São Paulo,	SP.
85	LUCAS, Fábio.	<i>Mineiranças.</i>	[199?]	Artigo.	S/e.	S/l,	
86	MAJADAS, Wania de Sousa	<i>O diálogo da paixão na obra de Luiz Vilela</i>	[1993]	Dissertação.	Universidade Federal de Goiás; Dissertação de Mestrado.	Goiânia,	GO.
87	SILVERMAN, Malcolm.	<i>Protesto. romance brasileiro contemporâneo.</i>	1 Junho, 1995	Artigo.	Civilização Brasileira.	Rio de Janeiro,	RJ.
88	MAJADAS, Wania de Sousa	<i>O diálogo da paixão na obra de Luiz Vilela</i>	1 Outubro, 2000	Livro (originalmente Dissertação).	Rauer Livros, prefácio de Fábio Lucas, 204 p.	Uberlândia,	MG.
89	MASSI, Augusto.	O demônio do deslocamento (introdução a <i>Histórias de família</i>).	1 Julho, 2001	Artigo.	Ed. Nova Alexandria, p. 7-17.	São Paulo,	SP.
90	PARKER, John.	Intertexto, interpretante e ideologia em <i>Entre amigos</i> , de Luiz Vilela.	S/d	Ensaio.	N/p. (Tradução do Item 79.)	S/l,	

Apêndice II – Tabela das publicações por categoria e período.

Quantidade de publicações por categoria e período				
Categoria	1º semestre/83	2º. semestre/83	A partir de 1984	Totais
Artigo	06	05	07	18
Chamada	02	01	-	3
Dissertação ⁹¹	-	-	2	2
Enquete	1	-	-	1
Ensaio	-	-	2	2
Entrevista	3	-	-	3
Lista	8	-	-	8
Nota	5	2	-	7
Registro	9	2	-	11
<i>Release</i>	16	1	-	17
Reportagem	5	-	-	5
Resenha	8	4	1	13
Totais	63	15	12	90

Apêndice III – Tabela das publicações por categoria e meses.

Quantidade de publicações por categoria e meses							
Categoria Meses	Em 1983, os seis primeiros meses após lançamento do EA						Totais
	Abr.	Mai	Jun.	Jul.	Ago.	Set.	
Artigo	-	2	4	-	-	3	9
Chamada	-	1	1	-	-	-	2
Dissertação	-	-	-	-	-	-	-
Enquete	-	-	1	-	-	-	1
Ensaio	-	-	-	-	-	-	-
Entrevista	-	1	2	-	-	-	3
Lista	2	3	3	-	-	-	8
Nota	1	4	-	2	-	-	7
Registro	-	5	4	-	-	-	9
<i>Release</i>	5	11	1	-	-	-	17
Reportagem	1	1	3	-	-	-	5
Resenha	4	2	2	-	-	1	9
Totais	13	30	21	2	-	4	70

⁹¹ A categoria Dissertação inclui a dissertação e o livro a que a dissertação deu origem.

Apêndice IV – Relação dos módulos, professores e trabalhos realizados durante o Curso de especialização:

Professor:	Joana Luiza Muylaert de Araújo.
Proposta:	“A formação da literatura brasileira: uma discussão dos cânones”
Atividades:	Seminário: O Duplo e a Falta: Alteridade, Idêntico e Alibi na construção da Identidade na Literatura Brasileira Trabalho: Os fins e os meios: o lugar do entre-lugar na cultura brasileira. Trabalho: Os olhos brasileiros do poeta – análise de um poema de Carlos Drummond à luz de Finazzi-Agro e Schwartz.
Professor:	Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.
Proposta:	Faces da contística de João Guimarães Rosa.
Atividades:	Júri simulado: Julgamento dos personagens do conto “Fatalidade”. Trabalho: “A loucura em ‘Soroco, sua mãe, sua filha’”. Trabalho: “Os muitos rios que correm na ‘Terceira margem’”.
Professor:	Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Proposta:	Poesia e sociedade em Bandeira, Drummond e João Cabral.
Trabalho:	“Crítica social e eu lírico na poesia do Modernismo”.
Professor:	Aldo Luís Bellagamba Colesanti.
Proposta:	Pagu e Oswald: poesia e desenho.
Prova:	“Pagu: militância política e cultural”.
Professor:	Elaine Cristina Cintra.
Proposta:	Murilo Mendes e outras vozes da poesia brasileira do século XX.
Trabalho:	“Caos e metalinguagem em Murilo Mendes”.
Professor:	Maria Auxiliadora Cunha Grossi.
Proposta:	A pedagogia do poético.
Trabalho:	“A literatura e a armadilha institucional da escola”.
Professor:	Roberto Daud.
Proposta:	O conto de Clarice Lispector examinado à luz da teoria do conto.
Texto:	“Um exemplo de epifania em Clarice Lispector”.
Professor:	Eduardo José Tollendal.
Proposta:	Regionalismo e universalidade em João Guimarães Rosa.
Trabalho:	“ <i>Grande sertão</i> e os ensinamentos da <i>Arte da guerra</i> , de Sun Tzu”.
Professor:	Odete Maria Álvares.
Proposta:	Metodologia científica para o estudo e o ensino de literatura.
Trabalho:	“O método recepcional para Bordini e Aguiar: cidadania e prazer”.

DADOS BIOGRÁFICOS

Nasci em 1958 em Ituiutaba, Minas Gerais. Cursei Filosofia na USP e, de volta à minha cidade natal, me formei em Estudos Sociais e em História, tendo também freqüentado, por um semestre, o Curso de Letras. Trabalhei como jornalista e como publicitário. Lecionei Literatura, Redação, Geografia, História e Geopolítica no primeiro e no segundo graus, e em pré-vestibulares. Fui livreiro e editor de livros. Tenho sete livros de ficção publicados, sendo que um deles, lançado pela Editora RHJ, de Belo Horizonte, está em 3ª edição, e o mais recente é a narrativa lírica *Qohelet*, que acabo de lançar. Além dos livros já editados, tenho um romance, uma novela, um volume infanto-juvenil, um livro de contos e um de crítica literária prontos para publicação, e estudos para desenvolver um ciclo romanesco de narrativas, nomeado *Memo-rial necrônico riocorrente*. Em 2000 e em 2001 ministrei palestras e cursos, nas áreas de Literatura e de Redação, em universidades e para capacitação de professores de primeiro e segundo graus. Nessa época, desenvolvi, em três municípios mineiros, cinco consultorias do PAIE – Programa de Apoio às Inovações Educacionais, integrante do Projeto de Melhoria da Qualidade da Educação Básica em Minas Gerais (ProQualidade) e do Projeto de Desenvolvimento e Enriquecimento Curricular, PRODEC, programas da Secretária de Estado de Educação de Minas Gerais. Dessas cinco consultorias, duas foram consideradas entre as melhores desenvolvidas no Estado, uma em 2000 e a outra em 2001. Nesse período, fiz Curso de Especialização em Literatura Comparada na Universidade Federal de Uberlândia, e cursei e ministrei diversas atividades de extensão, entre minicursos e oficinas. Em 2002, iniciei Mestrado em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Câmpus de Araraquara, tendo por orientador o prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan. Em 2003, na qualificação, a pesquisa foi transformada em Doutorado Direto; durante o mestrado-doutorado recebi, por 23 meses, bolsa do CNPq. Além da tese *Faces do conto de Luiz Vilela*, preparei uma relação da fortuna crítica do escritor, que está pronta para publicação, e estou realizando extensa entrevista com Vilela, com intenção de transformá-la em livro autônomo. Nos quatro anos em que estou vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL-Ar / Unesp, publiquei um livro de contos e um com uma narrativa-lírica, participei de vinte e cinco eventos acadêmicos, fiz doze comunicações, proferi seis palestras, ministrei dois minicursos, coordenei uma mesa de debates, editei por dois anos uma página quinzenal de literatura em um jornal, participei de duas comissões do Programa, ministrei, com uma colega da Pós, um semestre de aulas na instituição, tive mais de uma dezena de artigos insertos em sites da internet, e um total de quarenta e três publicações, de resenhas de divulgação a artigos em revistas indexadas, incluindo um ensaio no livro *Perspectivas de la ficcionalidad*, lançado em 2005 pela Editorial Docencia, de Buenos Aires.

Rauer

rauer.rauer@uol.com.br

Araraquara, SP, 10 de abril de 2006.

ILUSTRAÇÕES, CAPAS DOS LIVROS E CONTOS REPRODUZIDOS

<i>Tremor de terra</i> , 1. ed.	341
“Confissão” ⁹²	342
<i>Tremor de terra</i> , 8. ed.	347
“Nosso dia”	348
<i>No bar</i> , 2. ed.	351
“Dez anos”	352
<i>Tarde da noite</i> , 1. ed.	356
“Tarde da noite”	357
<i>O fim de tudo</i> , 1. ed.	373
“Cadela” ⁹³	374
<i>Lindas pernas</i> , 1. ed.	379
“Para vocês mais um capítulo”	380
<i>A cabeça</i> , 1. ed.	386
“Freiras em férias”	387
“Catástrofe”	397
“Rua da amargura”	403
“A cabeça”	415
“Noite feliz” (inédito em livro)	424
“Você verá” (inédito em livro)	426
<i>Choro no travesseiro</i> , 8. ed.	444
<i>Te amo sobre todas as coisas</i> , 1. ed.	445
<i>Bóris e Dóris</i> , 1. ed.	446
<i>Os novos</i> , 1. ed.	447
<i>O inferno é aqui mesmo</i> , [3. ed.]	448
<i>Entre amigos</i> , 1. ed.	449
<i>Graça</i> , 1. ed.	450
<i>Uma seleção de contos</i> , [3. ed.]	451
<i>Histórias de família</i> , 1. ed.	452
“Boa de garfo” (il. do livro homônimo)	453
[FACES de Luiz Vilela – colagem de fotos]	454

⁹² O conto reproduzido é da 8. ed.

⁹³ Reproduzido de Claver (2006).