

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: *LITERATURA E CULTURA*
LINHA DE PESQUISA: MEMÓRIA E PRODUÇÃO CULTURAL
PROJETO DE PESQUISA: *LITERATURA E ESPACIALIDADES: TEXTURAS
NA NARRATIVA MODERNA EM LÍNGUA PORTUGUESA***

Kléber José Clemente dos Santos

A CASA E OS CAMINHOS DE DENTRO:

Um estudo sobre o espaço habitado em contos de Moacyr Scliar

Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio

João Pessoa

Junho de 2015

Kléber José Clemente dos Santos

A CASA E OS CAMINHOS DE DENTRO:

Um estudo sobre o espaço habitado em contos de Moacyr Scliar

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, PPGL/UFPB, como pré-requisito parcial, para obtenção do título de doutor, sob a orientação da prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio.

João Pessoa

Junho de 2015

S237c Santos, Kléber José Clemente dos.
A casa e os caminhos de dentro: um estudo sobre o espaço
habitado em contos de Moacyr Scliar / Kléber José Clemente
dos Santos.- João Pessoa, 2015.
210f.
Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL
1. Scliar, Moacyr, 1937-2011 - crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Conto.
4. Cronotopo literário. 5. Intimidade protegida. 6. Processo de
ilhamento.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

BANCA EXAMINADORA

Moama Lorena de Lacerda Marques - IFRN

Primeiro avaliador

José Helder Pinheiro Alves - UFCG

Segundo avaliador

Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega - UFCG

Terceiro avaliador

Marta Célia Feitosa Bezerra - IFPB

Quarto avaliador

Ana Cristina Marinho Lúcio

Presidente da banca

Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne - UFPB

Primeiro suplente

Andréa Maria de Araújo Lacerda – IFRN

Segundo suplente

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

À minha família, principalmente à minha mãe, Maria José Clemente da Silva, por sua dedicação incondicional.

À minha noiva, Rosa Maria da Silva Medeiros, pela paciência e pelo afeto, ao longo desta pesquisa.

A todos os meus professores e professoras, que contribuíram para minha formação, enquanto pesquisador e ser humano.

Ao PPGL/UFPB, por possibilitar a realização desta etapa profissional.

À professora Ana Cristina Marinho Lúcio, por me acolher como orientando.

À CAPES, pelo apoio financeiro, através de bolsa de estudo.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, especialmente,

... à minha mãe, Maria José Clemente da Silva. Sem o seu esforço, nada disso seria possível.

... à minha noiva, Rosa Maria da Silva Medeiros, pelos diálogos, repletos de questionamentos e sugestões.

EPIGRAFE

A casa

(Fragmento)

Porque a casa que eu não tenho, eu a quero cercada de muros altos, e quero as paredes bem grossas e quero muitas paredes, e dentro da casa muitas portas com trincos e trancas; e um quarto bem escuro para esconder meus segredos e outro para esconder minha solidão.

Pode haver uma janela alta de onde eu veja o céu e o mar, mas deve haver um canto bem sossegado em que eu possa ficar sozinho, quieto, pensando minhas coisas, um canto sossegado onde um dia eu possa morrer.
(Rubem Braga).

Sumário

ABRINDO A PORTA DA CASA	14
 CAPÍTULO I	
A MORADA DE SCLiar:	
VIDA, PRODUÇÃO ARTÍSTICA E FORTUNA CRÍTICA.....	23
1.1. <i>Repassando páginas de uma vida:</i>	
<i>Moacyr Scliar, o homem, o escritor e sua obra</i>	<i>24</i>
1.2. <i>O espaço dos contos: adentrando no universo das narrativas curtas</i>	<i>28</i>
1.2.1. O primeiro livro: <i>Histórias de Médico em Formação (1962)</i>	<i>29</i>
1.2.2. O segundo livro: <i>O Carnaval dos Animais (1968)</i>	<i>35</i>
1.2.3. O terceiro livro: <i>A Balada do Falso Messias (1976)</i>	<i>40</i>
1.2.4. O quarto livro: <i>Histórias da Terra Trêmula (1977).....</i>	<i>50</i>
1.2.5. O quinto livro: <i>O Anão no Televisor (1979)</i>	<i>55</i>
1.3. <i>Fortuna Crítica de Moacyr Scliar</i>	<i>58</i>
1.3.1. A crítica fundadora: principais textos	59
1.3.2. A crítica acadêmica:	
dissertações e tese sobre os contos de Scliar	68
1.4. <i>Os caminhos do conto</i>	<i>72</i>
1.3.1. O conto como gênero proteiforme	75
 CAPÍTULO II	
AS DIMENSÕES DA CASA: LITERATURA E ESPAÇO	80
2.1. <i>O espaço na literatura: breve aproximação</i>	<i>85</i>
2.2. <i>O cronotopo literário: especificando o cronotopo da casa</i>	<i>96</i>
2.3. <i>A intimidade protegida: a dinâmica do velado e do revelado</i>	<i>103</i>
2.4. <i>O cronotopo da casa luxuosa: a intimidade ameaçada</i>	<i>109</i>

2.5. <i>O cronotopo da casa global: ameaças sem fronteiras</i>	117
2.6. <i>A intimidade destruída: repercussões do cronotopo da casa global</i>	124
CAPÍTULO III	
A CASA E OS PROCESSOS DE ILHAMENTO	136
3.1. <i>O ilhamento por ameaça</i>	138
3.2. <i>O ilhamento por destruição</i>	149
3.3. <i>O ilhamento por resistência</i>	161
3.4. <i>A casa da morte</i>	171
3.5. <i>Os caminhos do espaço literário</i>	189
FECHANDO A PORTA DA CASA, MAS DEIXANDO A JANELA ABERTA	196
REFERÊNCIAS	201
ANEXOS	210

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DOS LIVROS ANALISADOS

<i>Histórias de Médico em Formação</i> (1962)	HMF
<i>Carnaval dos Animais</i> (1968)	CA-I
<i>Carnaval dos Animais</i> (1976a)	CA-II
<i>A Balada do Falso Messias</i> (1976b)	BFM
<i>Histórias da Terra Trêmula</i> (1977)	HTT
<i>O Anão no Televisor</i> (1979)	AT
<i>Os Melhores Contos de Moacyr Scliar</i> (1984)	MCMS

RESUMO

Nessa tese, estuda-se a contística de Moacyr Scliar, investigando a representação dos espaços habitados, em específico, o espaço da casa e algumas de suas variações, como o bangalô e a mansão. Para tanto, identifica-se conflitos implicados nestes espaços e tensões existenciais vivenciadas pelos personagens das narrativas selecionadas, visando analisar como estes se conectam aos espaços habitados e aos outros personagens. O corpus selecionado reúne oito contos do escritor gaúcho, a saber: “Os leões”, “Coelhos”, “A vaca”, “Cão”, “Uma casa”, “Lavínia”, “Ruídos no forro” e “Pequena história de um cadáver”. A hipótese que norteia esta pesquisa é a de que Scliar mimetiza tensões de ordem histórico e social que ameaçam ou destroem o sentimento de proteção que o sujeito vivencia, quando está no ambiente doméstico. Estas representações centram-se no elemento espacial e entrelaçam-se com outros elementos estruturais da narrativa, como narrador, tempo, ação e personagem, gerando uma profusão de sentidos relacionados ao espaço e às conexões do sujeito ao espaço habitado, com significativo valor estético/simbólico. As categorias teóricas principais deste estudo são as seguintes – cronotopo literário, de Bakhtin (2010); intimidade protegida, de Bachelard (1978); e ilhamento, de Lins (1976). A partir desses conceitos, foram desenvolvidas as seguintes subcategorias: 1) cronotopo da casa simples, cronotopo da casa luxuosa, cronotopo da casa global e cronotopo da casa da morte; 2) intimidade velada/revelada, intimidade ameaçada, intimidade destruída e intimidade resistente; e por fim, 3) ilhamento por ameaça, ilhamento por destruição e ilhamento por resistência. Essas subcategorias podem viabilizar a leitura analítica de outras narrativas, não só as do autor gaúcho, mas as de qualquer texto narrativo, de modo a contribuir para a análise do aspecto espacial, envolvendo o espaço/tempo da habitação doméstica, bem como as relações dos sujeitos perceptivos com o ambiente, com os outros, com o mundo e consigo mesmo.

Palavras-chave: Moacyr Scliar, Conto, Cronotopo literário, Intimidade Protegida, Processo de ilhamento.

ABSTRACT

In this thesis, we studied the collection of Moacyr Scliar's short stories, investigating the representation of living spaces, in particular, the space of the house and some of its variations, such as bungalow and mansion. For this purpose, we identify conflicts implied in such spaces and existential tensions lived by the characters of the selected stories, aiming at analyzing how such characters connect themselves to the living spaces and to the other characters. The selected corpus gather eight short stories by the gaúcho writer, namely: "Os leões", "Coelhos", "A vaca", "Cão", "Uma casa", "Lavínia", "Ruídos no forro" and "Pequena história de um cadáver". The hypothesis that directs this research is that Scliar's mimics tensions of social and historical order that threat or destroy the feeling of protection the subject experiences when he is in family household. Such representations focus on the spatial element and intertwined with other structural elements of the story, with the narrator, the time, action and character, generating a profusion of feelings related to the space and to the subject's connections with the living space, with significant aesthetic/symbolic value. The main theoretical categories of this study are the following – literary chronotope, by Bakhtin (2010); protected intimacy, by Bachelard (1978); and 'ilhamento', by Lins (1976). From these concepts, we developed the following subcategories: 1) chronotope of the simple house, chronotope of the luxurious house, chronotope of the global house and chronotope of the house of the death; 2) veiled/ revealed intimacy, threaten intimacy, destroyed intimacy and resistant intimacy; and finally, 3) 'ilhamento' by threat, 'ilhamento' by destruction and 'ilhamento' by resistance. Those subcategories can enable the analytical reading of other stories, not only Scliar's, but of any narrative text, in such a way as to contribute to the analyses of the spatial aspect, involving the space/time of family household, as well as the relations of perceptive subjects with the environment, with the others, with the world and with themselves.

Keywords: Moacyr Scliar, Short story, Literary chronotope, Protected intimacy, 'Ilhamento' process.

RESUMEN

En esa tesis, se estudia la contística de Moacyr Scliar, investigando la representación de los espacios habitados, en específico, el espacio de la casa y algunas de sus variaciones, como el bungalow y la mansión. Por lo tanto, identifica conflictos implicados en estos espacios y tensiones existenciales vivenciadas por los personajes de las narrativas seleccionadas, pretendiendo analizar cómo estos se conectan a los espacios habitados y a los otros personajes. El corpus seleccionado reúne ocho cuentos del escritor gaucho, a saber: “Los Leones”, “Los Conejos”, “La Vaca”, “Perro”, “Una casa”, “Lavínia”, “Ruidos en el forro” y “Pequeña historia de un cadáver”. La hipótesis que orienta esta investigación es la hipótesis de que Scliar mimetiza tensiones de orden histórico y social que amenazan o destruyen el sentimiento de protección que el sujeto vivencia, cuando esta en el ambiente doméstico. Estas representaciones se centran en el elemento espacial y se entrelazan con otros elementos estructurales de la narrativa, como narrador, tiempo, acción y personaje, generando una profusión de sentidos relacionados a lo espacio e a las conexiones del sujeto al espacio habitado, con significativo valor estético/simbólico. Las categorías teóricas principales de este estudio son las siguientes: – cronotopo literario, de Bakhtin (2010); intimidad protegida, de Bachelard (1978); y aislamiento, de Lins (1976). A partir de esos conceptos, fueron desarrollados las siguientes subcategorías: 1) cronotopo de la casa sencilla, cronotopo de la casa lujosa, cronotopo de la casa global y cronotopo de la casa de la muerte; 2) intimidad velada/revelada, intimidad amenazada, intimidad destruida y intimidad resistente; y por fin, 3) aislamiento por amenaza, aislamiento por destrucción y aislamiento por resistencia. Esas subcategorías pueden hacer viable la lectura analítica de otras narrativas, no solamente las del autor gaucho, pero las de cualquier texto narrativo, de modo contribuir para análisis del aspecto espacial, envolviendo el espacio/tiempo de la habitación doméstica, así como las relaciones de los sujetos perceptivos con el ambiente, con los otros, con el mundo y consigo mismo.

Palavras-chave: Moacyr Scliar, Cuento, Cronotopo literario, Intimidad Protegida, Proceso de aislamiento.

ABRINDO A PORTA DA CASA

O ser humano, em tudo o que faz, com o mínimo de dignidade e empenho, deixa suas marcas. Por onde passa, imprime um rastro, um registro de sua presença nos outros, nos objetos e nos espaços. Em sua trajetória de vida, traça seus caminhos, incondicionalmente, no tempo, no espaço e entre as pessoas. Assim, vai construindo sua existência transitando diuturnamente entre semelhantes e disputando, conquistando e perdendo espaços. A representação artística¹ desses processos pode constituir documentação estética de alto valor, para fazer sentir, pensar e sonhar sobre a complexidade das relações humanas, dos sentimentos vivenciados, das tensões experimentadas e dos conflitos a serem enfrentados ao longo da vida.

Por outro lado, o ser humano precisa fixar raízes em algum lugar do mundo para (sobre)viver. Mesmo o nômade, embora seja um viajante perene, leva consigo uma tenda, uma barraca, ou seja, um espaço onde pode se recolher – o nômade possui uma casa que se movimenta. O fato é que o ser humano necessita, em algum momento, ocupar um espaço que ofereça abrigo e proteção, que o acolha e o reconforte, propiciando o mínimo de condição para pensar e sentir. Para a maioria, este lugar é a casa (e suas diversas variações), que, envolvida em sentimentos, passa a ser denominada de lar. As relações interpessoais e afetivas, criadas e desenvolvidas nesse ambiente doméstico, marcam e, muitas vezes, condicionam os sujeitos por toda uma existência.

A presença do indivíduo no lar certamente revela muito sobre o seu modo de vida e a sua condição de sujeito inserido no mundo histórico e social. Na intimidade amparada sob um teto e resguardada entre paredes, sólidas ou imaginárias, é possível entrever questões pessoais e sociais plasmadas, de

¹ Ao longo desta pesquisa, concebe-se “A arte, e portanto a literatura, [como] uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável a sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. Isto ocorre em qualquer tipo de arte, primitiva ou civilizada” (CANDIDO, 2000, p. 53).

algum modo, no ambiente. As experiências e os sentidos se estabelecem na medida em que a vida avança, através dos inúmeros fatos vivenciados, dentro e fora da casa. Esses fatos, quando representados ou recriados em textos artísticos, podem ser potencializados esteticamente. E os espaços onde ocorreram passam a concentrar uma intensa carga simbólica, envolvendo questões pessoais e coletivas.

É preciso considerar que o espaço, enquanto elemento estrutural relevante de uma narrativa está presente em inúmeras obras da literatura ocidental, ao longo da história². Para citar alguns exemplos: 1) a *Odisseia*, de Homero (Séc. VIII a. C.), envolve inúmeros espaços – incluindo a casa de Penélope, em Ítaca –, que permitem as viagens e aventuras do protagonista Odisseu; 2) outra história famosa é *A Divina Comédia* (1321), de Dante Alighieri, em que se acompanha a trajetória de Dante pelos espaços do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, na companhia de Virgílio e Beatriz; e 3) há, ainda, a história de *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, na qual o protagonista, na companhia de Sancho Pança, vive uma série de aventuras alucinadas, inspiradas nos romances de cavalaria.

A literatura brasileira também está repleta de exemplos de narrativas, nas quais o espaço constitui um elemento central. Tomem-se as seguintes obras como exemplo: 1) *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que envolve a reconstrução de uma casa, pelo protagonista Bentinho, que rememora a vida, enquanto escreve um livro; 2) o *Grande Serão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que conta a trajetória do jagunço Riobaldo, pelos sertões mineiros, com suas lutas, suas conquistas e seus amores; 3) por fim, *O Centauro no Jardim* (1982), de Moacyr Scliar, na qual o leitor depara-se com Guedali, que, no dia de seu 38º aniversário, relembra a sua vida de centauro que se tornou um homem bem sucedido, depois de muitas peripécias. Evidentemente, os exemplos são inúmeros.

² Evidentemente, enquanto componente estrutural, o espaço é um recurso elementar, ou seja, toda narrativa irá apresentar, de um modo ou de outro, uma dimensão espacial representada. Acontece que, em muitas narrativas, o espaço assume uma condição fundamental para produção de sentidos, atuando diretamente na construção e proposição dos símbolos e gestos simbólicos.

Em relação aos contos, o espaço também surge como elemento importante, em textos de vários autores. Vejam-se dois grandes nomes da literatura brasileira, apenas como exemplos passageiros. Em Machado de Assis, encontram-se as narrativas: “O Alienista”, “O caso da vara”, “Pai contra mãe”, “O espelho” e “A causa secreta”, em que o espaço tem um alto valor simbólico, para citar alguns dos textos mais representativos do autor. Na obra de Guimarães Rosa, também é possível apreciar contos em que o espaço constitui um elemento central: “O burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “As margens da alegria”, “A terceira margem do rio”, dentre vários outros textos. Pelos exemplos relacionados, fica claro que a categoria do espaço, considerada aqui apenas pelo viés da representação, implica um elemento extremamente rico do ponto de vista estético e simbólico, nos textos narrativos.

Desse modo, o objetivo desta pesquisa é estudar a contística de Moacyr Scliar, investigando a representação dos espaços habitados, em específico, o espaço da casa e algumas de suas variações, como o bangalô e a mansão. Além disso, observar os conflitos implicados nestes espaços e as tensões existenciais vivenciadas pelos personagens das narrativas selecionadas e como estes se conectam aos espaços habitados e aos outros personagens. O corpus selecionado reúne oito contos do escritor gaúcho, a saber: “Os leões”, “Coelhos”, “A vaca”, “Cão”, “Uma casa”, “Lavínia”, “Ruídos no forro” e “Pequena história de um cadáver”.

Escolheu-se os contos “Coelhos”, “Cão”, “Ruídos no forro”, “Lavínia” e “Uma casa” por representarem imagens variadas da casa e de conflitos existenciais dos protagonistas, na intimidade do espaço doméstico. Já os contos “Os leões” e “A vaca” foram selecionados por apresentarem espaços amplos, de dimensões globais, que implicam acontecimentos fundamentais para compreensão das tensões vivenciadas pelos personagens no espaço íntimo da casa e, conseqüentemente, para formulação de algumas das categorias analíticas desenvolvidas ao longo deste estudo. O conto “Pequena História de um Cadáver” foi selecionado por representar um espaço sombrio, que contrasta com a experiência do sujeito no espaço doméstico e denuncia uma condição existencial precária da protagonista, revelando uma perspectiva extremamente crítica sobre a sociedade.

De um modo geral, o tema de “habitar um espaço”, “morar em um lugar”, “residir em uma casa” revela um aspecto importante para ser analisado, pois implica não só as relações do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo, mas envolve tensões, conflitos, pressões, anseios, desejos, sonhos e condições existenciais que o sujeito que habita vivencia, com repercussões profundas em sua vida. Na contística de Moacyr Scliar, há uma série de situações complexas representadas em espaços domésticos, ou seja, fatos com alto valor simbólico que acontecem dentro de uma casa. Esses fatos, pelo que se percebeu, não são meros acontecimentos isolados nas vidas dos personagens. São fatos conectados ao fluxo histórico e social, que, nos contos em estudo, são representados com intensa carga simbólica.

Daí a necessidade de se investigar as narrativas curtas do autor gaúcho, procurando identificar os debates empreendidos através desses objetos artísticos, bem como os modos como esses objetos foram programados artisticamente para alcançar o leitor e provocar os efeitos estéticos, em relação ao tema “habitar, morar, residir”, dentre outros. Moacyr Scliar, em seus textos, representa tormentos de uma época marcada pela violência, como é o caso do século XX, tempo de guerras mundiais e regimes políticos autoritários; tempo em que sujeitos ambiciosos disputam o poder através da força bruta, empreendendo alta tecnologia, e a vida humana é descartável. Suas representações narrativas implicam uma série de detalhes estéticos envolvendo a questão do espaço, ainda pouco estudados pela crítica.

Vale salientar que os estudos sobre os contos de Scliar ainda são incipientes. Os poucos textos a respeito configuram-se em prefácios e textos de apresentação, um ou dois capítulos de livro e alguns artigos, que, sem se aprofundarem em especificidades, geralmente apontam para características mais amplas e recorrentes das narrativas, constituindo o que pode ser considerado como uma crítica de aproximação da obra, como é o caso do texto *Moacyr Scliar, Contista*, da professora Ana Maria Lisboa de Mello, que destaca, nos contos do autor gaúcho, o aspecto social representado nos temas abordados.

O olhar de Scliar, com profunda sutileza estética, percebe dramas coletivos (a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a ditadura militar no Brasil,

por exemplo) de fato, mas é no interior dos espaços habitados (da mansão, da casa simples e do bangalô, bem como de outros espaços) que se pode encontrar os conflitos mais intensos e devastadores, que, embora tratem de situações específicas de indivíduos, repercutem questões de ordem histórica e social em um fluxo dialético entre o espaço habitado e o mundo exterior.

No âmbito da pesquisa acadêmica, encontrou-se apenas uma tese sobre o conto e cinco dissertações que abordam a narrativa curta. A maior parte dos estudos sobre a obra do autor gaúcho prefere os romances e novelas. Desse modo, o estudo da contística de Moacyr Scliar também se justifica pela necessidade de ampliar a fortuna crítica desse escritor brasileiro, ainda pouco pesquisado verticalmente, cuja produção ultrapassa os oitenta títulos e reúne mais de dez livros de contos.

Conhecer verticalmente a contística de Scliar, o modo como ele recria os ambientes, em especial o doméstico, conduzirá o leitor por caminhos estéticos e temáticos, estritamente relacionados com o contexto histórico-cultural do século XX, o que pode auxiliar a entender melhor algumas ações e estados humanos desta época, recriados nos textos do escritor. Além disso, podem-se comprovar valores artísticos de sua obra, bem como descobrir e apontar novos valores de elaboração estético/linguística deste importante escritor brasileiro da segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI.

A hipótese que norteia esta pesquisa é a de que Scliar mimetiza em contos como “Ruídos no forro”, “Coelhos”, “Lavínia”, “Cão” e “Uma casa” tensões de ordem histórico/social que ameaçam/destroem o sentimento de proteção que o sujeito vivencia, quando está no ambiente doméstico. Estas representações centram-se no elemento espacial e entrelaçam-se com outros elementos estruturais da narrativa, como narrador, tempo, ação e personagem, gerando uma profusão de sentidos relacionados ao espaço e às conexões do sujeito ao espaço habitado, com significativo valor estético/simbólico. Já em contos como “Os leões”, “A vaca” e “Pequena História de um Cadáver”, os espaços representados podem ser comparados aos ambientes domésticos, permitindo compreender mais profundamente possíveis origens e alguns desdobramentos dos conflitos que afligem os protagonistas.

Para leitura analítica dos contos selecionados, empreendeu-se uma metodologia de análise pautada no método da interpretação de textos, seguindo o modelo proposto por Auerbach (2011). Para este autor, o texto literário é o componente central do processo de pesquisa. Ele é o ponto de partida e a instância reguladora desse processo. Nesse sentido, toda afirmação deve ser comprovada no(s) texto(s) artístico(s). Embora a interpretação seja dirigida por uma “intenção determinada”, ou seja, a leitura orienta-se pelo objeto de pesquisa (no caso desta pesquisa, a representação dos espaços habitados em contos de Scliar), a configuração dessa intenção, a montagem do objeto de estudo, estabelece-se “sempre durante o jogo com o texto”. Assim, a convivência com o texto literário torna-se fundamental e sua escolha, no geral, não segue uma “intenção precisa”, mas decide-se por um “encontro casual” ou pela “inclinação pessoal” do leitor/pesquisador (AUERBACH, 2011, p. 501).

O embasamento teórico deste estudo também bebeu na fonte dos Formalistas Russos, especificamente, em Tomachevsk (1976). Para esse autor, um trecho da fábula, uma cena, e a sua decomposição em elementos menores, constitui o procedimento basilar para a leitura da obra literária. As definições de “tema” e de “motivo”, do pensador russo, tornam-se importantes como ferramentas interpretativas para investigação do texto, composição e estrutura, bem como seus elementos temáticos. Desse modo, ao longo desta pesquisa, mesmo em momentos em que seus conceitos não são explicitados, esses autores e seus procedimentos terão contribuído para abordagem do artefato estético.

Além disso, partiu-se do texto literário, entrelaçando análise e teoria, para construir uma leitura crítica, através da qual fosse possível demonstrar o potencial explicativo da teoria e desenvolver subcategorias analíticas, ao longo do processo de análise. Neste sentido, as categorias teóricas principais – cronotopo literário, de Bakhtin (2010), intimidade protegida, de Bachelard (1978), e ilhamento, de Lins (1976) – possibilitaram o desdobramento dos seguintes blocos de subcategorias: 1) cronotopo da casa simples, cronotopo da casa luxuosa, cronotopo da casa global e cronotopo da casa da morte; 2) intimidade velada/revelada, intimidade ameaçada, intimidade destruída e intimidade

resistente; e por fim, 3) ilhamento por ameaça, ilhamento por destruição e ilhamento por resistência.

Em relação à abordagem do texto literário, considerou-se a perspectiva formal articulada a uma perspectiva sociológica. Neste sentido, esta investigação procurou seguir as orientações de Candido (2000, p. 3-8), cujas reflexões orientam para a seguinte postura: ao se analisar a obra literária, deve-se encará-la “fundido texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. As questões históricas e sociais serão consideradas a partir da estrutura narrativa, como elementos interligados, organicamente, aos demais componentes do texto e não como fatores apriorísticos. Assim, “o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Idem, p. 04).

Quanto à organização, esta pesquisa está dividida em três capítulos, ordenados da seguinte maneira: **Capítulo I: A morada de Scliar: vida, produção artística e fortuna crítica**; **Capítulo II: Literatura e espaço: as dimensões da casa**; e o **Capítulo III: A casa e os processos de ilhamento**. Com essa sequência, acredita-se que este estudo encontrou um percurso teórico/analítico que valoriza as singularidades dos contos investigados, considerando, tanto os textos específicos, quanto um conjunto de contos do autor gaúcho, referentes às duas primeiras décadas de sua produção. Nesse processo, faz-se referência às narrativas curtas que não integram o corpus, mas que estão conectadas às questões temáticas, estruturais e estéticas de que se está tratando nessa pesquisa.

No **Capítulo I**, faz-se uma síntese da biografia de Scliar, destacando alguns fatos que foram considerados relevantes para a formação do escritor, no tópico 1.1. *Repassando páginas de uma vida: Moacyr Scliar, o homem, o escritor e sua obra*. Além disso, no tópico 1.2. *O espaço dos contos: adentrando no universo das narrativas curtas de Scliar*, empreendeu-se um comentário amplo de seus livros de contos, publicados nas décadas de 1960 e 1970, destacando-se as alterações realizadas na segunda edição de *O carnaval dos animais* (1976). Também relacionou-se textos críticos sobre a contística do autor, no tópico 1.3. *Fortuna Crítica de Moacyr Scliar*, incluindo artigos, ensaios, capítulos

de livros, dissertações e teses. Por fim, traçaram-se algumas considerações sobre a teoria do conto, no tópico 1.4. *O conto e seus caminhos teóricos*, destacando-se as reflexões de Bosi (1975) sobre esse aspecto.

No **Capítulo II**, inicia-se o percurso analítico/teórico principal desta tese. Esse capítulo está dividido em seis tópicos: no primeiro, 2.1) *O espaço na literatura: breve aproximação*, discorre-se sobre a definição de espaço e sua relação com a literatura, sobre o sujeito perceptivo, os processos de ambientação e os gradientes sensoriais, a medida que se analisa o conto “Ruídos no forro”; no tópico 2.2) *Cronotopo Literário: especificando o cronotopo da casa*, introduz-se a categoria do cronotopo literário e procura-se definir o cronotopo da casa, enquanto dá-se continuidade à análise do conto “Ruídos no forro”; no tópico 2.3) *A intimidade protegida: a dinâmica do velado e do revelado*, aborda-se o espaço da casa e o seu valor de intimidade protegida e, através da análise do conto “Ruídos no forro”, desdobram-se as subcategorias da intimidade velada/revelada e do cronotopo da casa simples; no tópico 2.4) *O cronotopo da casa luxuosa: a intimidade ameaçada*, analisa-se o conto “Lavínia” e define-se a subcategoria do cronotopo da casa luxuosa; no tópico 2.5) *O cronotopo da casa global: ameaças sem fronteiras*, investiga-se o conto “Os leões” e desenvolve-se o cronotopo da casa global; por fim, no tópico 2.6) *A intimidade destruída: repercussões do cronotopo da casa global*, analisa-se o conto “A vaca”, interligando as categorias da intimidade destruída e do cronotopo da casa global.

Já no **Capítulo III**, continuando o procedimento de entrelaçar análise e teoria, desenvolve-se a categoria dos processos de ilhamento e sua relação com o espaço da casa, bem como busca-se o desdobramento de outras subcategorias desta pesquisa, demonstrando-as através da leitura da segunda parte do nosso corpus. Esse capítulo encontra-se dividido em cinco tópicos: no primeiro, 3.1) *O ilhamento por ameaça*, analisa-se o conto “Coelhos”, definindo-se a categoria do ilhamento por ameaça e observando-se a relação entre essa categoria e o cronotopo da casa luxuosa; no tópico 3.2) *O ilhamento por destruição*, investiga-se o conto “Cão”, desenvolvendo-se a categoria do processo de ilhamento por destruição e sua relação com o cronotopo da casa luxuosa; no tópico 3.3) *O ilhamento por resistencia*, analisa-se o conto “Uma

casa”, desenvolvendo-se a categoria do processo de ilhamento por resistência e sua relação com o cronotopo da casa simples; no item 3.4) *A casa da morte*, estuda-se o conto “Pequena História de um Cadáver”, desdobrando-se a categoria do cronotopo da casa da morte e sua relação com o processo de ilhamento por destruição; finalmente, no tópico 3.5) *Os caminhos do espaço literário*, realiza-se uma retomada das categorias analíticas desenvolvidas, para demonstrar a suas relações de complementaridade e encaminhar as conclusões teóricas.

CAPÍTULO I

A MORADA DE SCLiar: VIDA, PRODUÇÃO ARTÍSTICA E FORTUNA CRÍTICA

No teu entender, qual a forma literária mais perfeita?

É o conto. Primeiro porque é curto, não permite erros, segundo porque ele corresponde a uma disposição mais autêntica do ser humano. O ser humano é um contador de histórias, mas não é um contador de romances. Então, não tenho dúvidas que o conto fala direto – de um lado, à natureza humana, e, de outro, ao desejo da perfeição literária. A segunda é a poesia. Ela está muito mais perto do conto que o romance (SCLiar, 2006, p. 13).

O ato de contar histórias fez parte da trajetória de Scliar desde os primeiros anos de vida e foi praticado por ele até nos últimos dias. Sua trajetória, desde a infância, em família, passando pela vivência judaica e pela medicina, está entrelaçada com o universo narrativo, em vários aspectos, envolvendo a oralidade e a escrita. Desde as histórias contadas por seu pai, ou pelos vizinhos judeus nas calçadas do Bom Fim, e as leituras iniciais orientadas por sua mãe, Scliar percorreu um caminho no mundo literário repleto de experiências formativas, que alimentaram a sua imaginação criadora, possibilitando as múltiplas vertentes de sua obra. Para Scliar, o ato de narrar não foi uma simples ocupação ou ainda uma profissão como outra qualquer; contar histórias, para ele, foi o modo de integrar-se à vida através da arte para senti-la e transformá-la, compartilhando-a com os leitores.

Este primeiro capítulo realiza uma breve biografia de Moacyr Scliar, destacando momentos importantes de sua vida, principalmente aqueles que estão relacionados à arte literária, sejam as leituras, as audições de histórias, as primeiras narrativas escritas, bem como os diversos prêmios literários e traduções de sua obra.

Além disso, apresenta um comentário crítico dos cinco primeiros livros de contos de Scliar com o objetivo de aproximar o leitor de seu universo narrativo, bem como de apontar algumas características recorrentes em sua contística, algumas já comentadas por sua fortuna crítica outras ainda a serem observadas. Não se pretende realizar análises exaustivas nesse capítulo. Alguns textos serão

mencionados, rapidamente, outros serão apreciados com mais vagar, sempre de acordo com os aspectos que chamaram a atenção ao longo desta pesquisa. Embora essa primeira apresentação dos contos seja panorâmica e aproximativa, sua realização se dá pelo seguinte fato: há poucos estudos e análises sobre os contos de Scliar, principalmente quando se trata das obras iniciais desse autor.

Na sequência, este capítulo faz um panorama dos principais textos da fortuna crítica de Moacyr Scliar, envolvendo prefácios, artigos, livros, dissertações e teses. Por fim, elabora um breve apanhado teórico sobre o gênero conto, com o objetivo de demarcar uma das principais características formais da contística de Scliar – o experimentalismo formal em suas narrativas curtas.

1.1. *Repassando páginas de uma vida:*

Moacyr Scliar, o homem, o escritor e sua obra

O brasileiro Moacyr Scliar (1937-2011) tornou-se um escritor reconhecido nacional e internacionalmente, ainda em vida. Paralelamente à medicina, exerceu a carreira de escritor como profissão. Publicou mais de oitenta títulos, entre romances, novelas, contos, histórias infanto-juvenis, ensaios e crônicas. Quantidade e qualidade entrelaçam-se, em uma obra representativa de inúmeros aspectos do ser humano navegante do século XX. Filho de imigrantes da Bessarábia, território Russo, herdou um vastíssimo patrimônio cultural de origem judaica e, como herdeiro de experiências de uma etnia perseguida e massacrada, desenvolveu a sensibilidade dos grandes artistas, capaz de perceber as delicadezas do ser frágil, as angústias de um tempo, e os efeitos de uma época sobre as pessoas, com uma profunda capacidade de observação e expressão estética.

Scliar nasceu e cresceu em um ambiente propício à formação de um escritor. De acordo com Assis Brasil (2004), o nome “Moacyr” é uma homenagem ao escritor José de Alencar, uma referência ao filho de *Iracema*. A mãe de Scliar era professora e seu pai dono de uma pequena fábrica. Seus pais eram excelentes contadores de histórias. Ele ganhava livros de presente e ouvia

muitas narrativas contadas por outros imigrantes judeus, nas calçadas do Bom Fim, bairro de Porto Alegre, onde viveu a maior parte da infância. Muitas dessas vivências podem ser observadas, em recriações, no primeiro romance *A Guerra no Bom Fim* (1972). Ainda criança, conheceu Jorge Amado, Zélia Gattai e Pablo Neruda, através do tio e do primo, Henrique e Carlos Scliar. O primo foi um pintor de renome internacional. A vida de Scliar, desde o começo, estava entrecortada pelos caminhos da arte, principalmente a literatura. Matéria prima e inspiração uniram-se à capacidade narrativa desse porto-alegrense, transformando-o em um dos grandes nomes da literatura brasileira do século XX.

Scliar sempre foi incentivado pelos pais a ler e escrever muito, diariamente. Sua mãe chegou a exigir que escrevesse duas redações por dia, durante as férias³. Participou de vários concursos e venceu alguns prêmios literários durante a juventude. Escrever tornou-se uma atividade comum em sua vida, antes de ser uma de suas grandes paixões. Dessa experiência cotidiana, certamente, provém o fôlego do artista gaúcho que produziu uma obra monumental ao longo de 49 anos de ofício das letras. E escreveu até seus últimos dias, no leito de hospital⁴.

Depois da publicação do livro *Histórias de Médico em Formação* (1962), sua primeira estreia profissional, Scliar não parou mais de escrever. Mesmo no intervalo dos lançamentos de seus livros, participava de publicações em antologias de vários autores ou em parceria com outros escritores: *Nove do Sul* (1962), *Tempo de Espera* (1964), *Contos Médicos* (1966), *Conto Gaúcho* (1969), *EdContos 2* (1970) e *Roda de Fogo: 12 gaúchos contam* (1970)⁵, isso considerando o intervalo de apenas oito anos, a partir da primeira obra publicada. Nesse período, lançou o livro *O Carnaval dos Animais* (1968), sua segunda estreia profissional e, possivelmente, o seu livro de contos mais conhecido.

Os prêmios vieram desde cedo. Ainda adolescente, ganhou o Concurso de Crônicas do jornal Folha da Tarde, em que a premiação foi um par de sapatos⁶. Em 1968, ganhou o Prêmio da Academia Mineira de Letras, com *Carnaval dos Animais*. Em 1974, recebeu o Prêmio Joaquim Manoel de Macedo,

³ Scliar (2006, p. 25).

⁴ Assis Brasil (2012, p. 19).

⁵ Instituto Estadual do Livro (1985)

⁶ Assis Brasil (2004, p. 17).

por *O exército de um homem só* (1973). Em 1976, recebeu o Prêmio Escrita e o Prêmio Cidade de Porto Alegre, pelo conto *História Porto Alegrense*. Em 1977, recebeu o Prêmio Brasília, com *O ciclo das águas*, e o Prêmio Guimarães Rosa, com o inédito *Doutor Miragem*. Em 1980, ganhou o Prêmio Associação Paulista de Crítica de Arte. Por estas premiações, percebe-se que a obra de Scliar não demorou a ultrapassar as fronteiras gaúchas e a conquistar outros estados como Minas Gerais, Rio de Janeiro e Distrito Federal. Rapidamente, o escritor ia ganhando reconhecimento e notoriedade pelo país e esse sucesso não pararia por aí.

Na década de 1980, o amadurecimento do escritor pode ser observado, na repercussão de sua obra, em âmbito nacional e internacional. Em 1988, recebeu o Prêmio Jabuti, com *O olho enigmático*. Em 1989, recebeu o Prêmio Casa de las Américas, com *A orelha de Van Gogh*. Em 1990, ganhou o Prêmio PEN Clube do Brasil. Em 1993, recebeu mais um Prêmio Jabuti, por *Sonhos Tropicais* (1992). Em 1998, recebeu o Prêmio José Lins do Rego, da Academia Brasileira de Letras, por *A majestade do Xingo*. Em 1999, recebeu o prêmio Mario Quintana. Em 2002, ganhou o Prêmio Assorianos, com *O imaginário cotidiano* (2001). Em 2003, entra para Academia Brasileira de Letras (ABL). Em 2009, recebeu mais um Prêmio Jabuti, com *Manual da Paixão Solitária*⁷. Através das premiações, nota-se como o alcance da obra de Scliar se propagou extrapolando as fronteiras nacionais, culminando no reconhecimento máximo, em território brasileiro, ao ser eleito para ABL.

Além de ser um escritor bastante premiado, Scliar foi também um escritor recorrentemente traduzido. Já na década de 1970, participou de uma antologia polonesa de escritores brasileiros – *Klawe: Opowidania Brazylii*, seleção de Ary Quintella, tradução e comentários de Zanina Z. Os contos de Scliar traduzidos nesta antologia foram “Pausa” e “Cego e amigo Gedeão à beira da estrada”. Na década seguinte, até o ano de 1985, Scliar teve pelo menos quatro traduções do seu romance *O Centauro no Jardim* (1980). Daí então, as traduções não cessaram. O autor gaúcho teve livros traduzidos para os idiomas inglês, espanhol, francês, alemão, italiano, hebraico, grego e russo. A publicação

⁷ Bernad (2012, p. 207-211)

de textos de Scliar, no exterior, foi um dos principais fatores do reconhecimento de seu sucesso literário consolidado.

Moacyr Scliar sempre teve um olhar voltado para as questões sociais e políticas, e sua biografia é prova disso. Quando estudante, participou de grêmio estudantil. Na faculdade, foi integrante de centro acadêmico. Para desenvolver sua carreira na medicina, escolheu a especialidade de saúde pública, como explica em entrevista:

A sensação de que se está fazendo alguma coisa organizadamente pela população por certo foi o que mais me atraiu, muito mais do que ficar num consultório no centro da cidade à espera de clientes (INSTITUTO ESTDUAL DO LIVRO, 1985).

O olhar do médico percebeu os seres humanos e a sociedade acometidos por inúmeras enfermidades, desequilíbrios atormentadores como presença constante em suas vidas e a sensibilidade do escritor transformou esses aspectos em um recurso estético, muito expressivo. Neste sentido, as doenças afetam não apenas os indivíduos, mas também a coletividade, a própria raça humana. São doenças de natureza física, psicológica e moral. Com recorrência, observa-se nos contos de Scliar protagonistas desequilibrados emocionalmente, acometidos de alguma doença rara ou portadores de distúrbios morais. Da mesma forma, também é recorrente a presença de personagens médicos que, embora simbolizem alguma esperança frequentemente encontram-se impotentes diante das situações enfrentadas. Não raro, os médicos são representados com suas fragilidades humanas, acometidos também de algum distúrbio.

Ainda é preciso destacar algumas fontes de inspiração desse autor. Dentre as inúmeras leituras de Moacyr Scliar, realizadas ao longo da infância e adolescência, encontram-se Monteiro Lobato, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Gabriel Garcia Márquez, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Jorge Luiz Borges e Hoffman. Além disso, Scliar era um leitor atento da Bíblia, de onde se inspirou para escrever várias histórias: o conto “As ursos”, que retoma o profeta Eliseu, e os romances *A mulher que escreveu a Bíblia* e *Manual da Paixão Solitária* são bons exemplos. Durante a vida adulta, as leituras prediletas do autor gaúcho,

segundo ele mesmo confessa, não envolviam a literatura, nem a sua (Scliar, a partir do amadurecimento profissional, não costumava reler os seus textos depois de prontos), nem a de outros autores, mas a leitura de ensaios e estudos de várias áreas do conhecimento: psicologia, sociologia, economia, medicina, por exemplo.⁸ Este fato revela a faceta do pesquisador, do estudioso, tanto do médico quanto do escritor.

1.2. O espaço dos contos: adentrando no universo das narrativas curtas

Como definirias tua literatura, tão eclética e variada em gênero e personagens?

Houve uma época em que cabia um rótulo. Quando comecei, meus contos faziam o gênero fantástico – era o realismo mágico, uma influência de García Márquez, Júlio Cortazar e outros escritores. No meu caso, também de Kafka. Então, minhas primeiras histórias eram fantásticas e também meus primeiros romances. Depois, durante algum tempo, foi muito forte a influência do judaísmo. Mas tarde, abordei outros temas como medicina, saúde, personagens médicos. Hoje, realmente, acho que sou eclético, não consigo mais me classificar numa outra coisa. Do ponto de vista, digamos, de crítica e mesmo de público, um rótulo aparentemente torna tudo mais fácil. Mas não fiquei preso a rótulos, fui fazendo o que achava que tinha que fazer (SCLIAR, 2006, p. 8).

Uma das principais características da produção artística de Scliar é a pluralidade de gêneros e estilos narrativos. Moacyr Scliar é, inegavelmente, um escritor com uma obra multifacetada. Como se pode observar na passagem acima, ele mapeia a própria trajetória estilístico-temática: primeiro o “gênero fantástico” baseado no “realismo mágico”, influência dos escritores latino-americanos e de Kafka⁹. Essa característica já está presente em *Histórias de*

⁸Scliar (2006, p.15-16).

⁹ Para Todorov (2015), em um mundo reconhecidamente racional, o fantástico implica um acontecimento impossível de se explicar pelas leis desse mundo. Quem observa o acontecimento (leitor ou personagem), ou depara-se com uma ilusão ou está diante de causas sobrenaturais. É justamente no tempo desta incerteza que se encontra o fantástico. Ao se tomar uma decisão entre a ilusão e o sobrenatural, abandona-se o gênero fantástico e adota-se outro gênero: o estranho, se se considerar que as leis da realidade não se alteram e o fato pode ser explicado racionalmente; ou o maravilhoso, se se admitir que a natureza possui leis

Médico em Formação (1962), por exemplo, no conto “Pequena História de um Cadáver” e perpassa todo o *Carnaval dos Animais* (1968), refratada em vários matizes, como se pode perceber em contos como “Os leões”, no qual se destacam conflitos de ordem coletiva; “A vaca”, em que a individualidade sem rumo surge; “Canibal”, em que a impossibilidade de partilhar e a autodestruição são abordados; “Cão”, no qual a cobiça e a morte aparecem ao lado da alta-tecnologia, dentre vários outros.

O gênero conto foi a principal opção artística de Scliar no começo da trajetória como escritor. Até o final dos anos 1970, ele tinha publicado, além dos textos em antologias e livros, em parceria com outros escritores, cinco livros completos com esse gênero: *História de Médico em Formação* (1962); *O Carnaval dos Animais* (1968), *A Balada do Falso Messias* (1976), *Histórias da Terra Trêmula* (1976) e *O Anão no Televisor* (1979). Destes livros, saíram vários dos melhores contos de Moacyr Scliar, selecionados posteriormente para suas duas principais antologias: *Os Melhores Contos* (1984) e *Contos Reunidos* (1995).

1.2.1. O primeiro livro: *Histórias de Médico em Formação* (1962)

Já no início de sua trajetória como escritor profissional¹⁰, Moacyr Scliar demonstrava ser exigente com sua obra. O seu primeiro livro *Histórias de médico em formação* (1962), custeado pelo próprio autor, teve apenas uma edição, apesar de vender bem, como revela o artista na crônica *Em busca do livro perdido*¹¹:

O problema é o dia seguinte, não é? O problema é sempre o dia seguinte. Impresso, o livro não parecia meu. E o olhar com que

desconhecidas que possam explicar o acontecimento. No caso dos contos de Moacyr Scliar, a princípio, tem-se a impressão de que o autor faz uso dessas três possibilidades – o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Veja-se os contos “Os leões”, “Cão” e “A vaca”, respectivamente. No entanto, a contística do autor gaúcho aguarda estudos mais aprofundados sobre essa questão.

¹⁰ Scliar escreveu no início da carreira profissional três contos na coletânea *Nove do Sul* (1962) e o livro em parceria com Carlos Stain, *Tempo de Espera* (1964).

¹¹ Do livro *A poesia das coisas simples* (2012, p. 41-42), organizado por Regina Zilberman.

eu percorria suas páginas era um olhar crítico. Comecei a descobrir defeitos, um atrás do outro. Defeitos que aliás o público não percebia; a venda era boa (SCLIAR, 2012, p. 41).

Não era consolo. O meu julgamento estava feito. O livro não merecia uma segunda edição; era uma obra juvenil e como tal deveria permanecer. Levei muitos anos até publicar de novo, e aí o fiz com mais segurança e certeza (ibidem, p. 42).

O olhar crítico do artista detectou falhas de elaboração estética em *Histórias de Médico em Formação* (doravante HMF), segundo suas concepções de escritor consciente de sua obra. Possivelmente, a construção dos textos não alcançasse os objetivos pretendidos por Scliar, de sua expressão sensível, das situações e emoções representadas. No entanto, isso não significa que a obra não possua nenhum valor artístico (certamente, possui valor histórico). Uma leitura atenta das histórias relacionadas em HMF possibilita a percepção de aspectos que se tornariam recorrentes na obra posterior desse escritor: os temas da medicina, a formação do médico, os desafios do médico iniciante ou do médico pobre, o olhar para sujeitos entranhados na miséria, a criança fragilizada pela doença, a velhice sem dignidade, os sofrimentos de mulheres mães e esposas, a desigualdade social, o antissemitismo, o diálogo com a bíblia, o humor judaico, a ironia e o fantástico, com suas fronteiras entre o estranho e o maravilhoso.

Um exemplo máximo da importância do primeiro livro é o conto “Pequena História de um Cadáver” (segundo texto, dos onze que compõem a obra), narrativa que figura na antologia *Os melhores contos de Moacyr Scliar* (1984). Trata-se de um texto ousado esteticamente, repleto de recursos narrativos interessantes, como o ponto de vista, o registro do tempo, o desenvolvimento da ação e o posicionamento da protagonista, bem como do potencial simbólico e alusivo a uma tradição judaico-cristã e a um contexto histórico e social específico do século XX.

Percorrendo esses primeiros contos, percebem-se textos que não alcançaram uma intensidade necessária para impactar e comover o leitor, como o abre-alas “No limiar”, ou ainda o “Perdoai-nos Senhor”, que mostram respectivamente a angústia de um vestibulando de medicina e a situação de um médico pobre envolvido numa chantagem e em um processo judicial. Este último

conto inicia uma série de narrativas que envolvem o início de carreira de médicos pobres, que defrontam as múltiplas misérias de sujeitos esfarrapados à margem da sociedade. Integram essa série os textos: “História clínica cínica”, “História do Guri que não queria tomar injeção”, “Um caso” e “Aventuras no mundo da doença” (este último reúne dez episódios vivenciados pelo doutor Ernesto, embriões de contos que não aconteceram).

Há, também, os contos ao modo de anedotas: “Da Fisiologia do Adolescente”, “História Clínica Cínica”, “História do Guri que Não Queria Tomar Injeção” e “História Clínica de Um Anti-Semita”. O humor surge como um recurso recorrente, incluindo uma postura autoirônica, influência nítida da cultura judaica. Essa linha humorística, no entanto, apresenta um conjunto de textos que não alcançaram um arranjo formal eficiente, capaz de seduzir e surpreender o leitor, imprimindo sua marca nos tecidos da imaginação. Mesmo assim, esses textos constituem fonte importante de temas e recursos formais, que serão retomados ao longo da carreira de Scliar e, por isso, estabelecem um parâmetro para se estudar a evolução do escritor, através de uma crítica comparativa.

Além de “Pequena História de um Cadáver”, outros dois textos afiguram-se muito relevantes do ponto de vista estético. Trata-se dos textos “Balada do Sanatório” e “Mulher Só”. O primeiro conta a história de um sanatório de indigentes tuberculosos, que se agita em uma noite, quando dois policiais surgem em busca de um jovem traficante, doente em fase terminal. Apesar de muito fragilizado, o criminoso reage e fere um agente, tenta fugir e acaba estirado no chão de uma enfermaria, cercado por homens enfermos e esqueléticos, que não permitem a aproximação da polícia, em um ato de resistência. A configuração do espaço no texto alcança uma força artística extremamente expressiva:

Na colina, um Sanatório. Conjunto de edifícios esverdeados, baixos, atarracados, de rebôco aberto em enormes feridas, deixando ver o esqueleto de estuque e tijolos. Sob a aparência soturna de tapera abandonada, o Sanatório não dorme. Através de seus corredores vazios, o vento sopra farrapos de papel, silenciosas figuras de branco e a canção da tosse (Sic.) (SCLIAR, 1962, p. 63).

Um quadro sombrio é traçado através do espaço que agoniza. O narrador estabelece um processo descritivo do espaço que vai do exterior para o interior. Essa descrição não é fria e indiferente, pelo contrário, está entremeada de uma humanidade sofrível. O “Sanatório” personifica os seus internos, nas chagas expostas, no esqueleto à mostra, na “canção da tosse”. A transfiguração do espaço com traços humanos assume um caráter revelador, fazendo com que o texto denuncie sem ser panfletário: “O Sanatório não dorme. Agachado na colina lança à cidade seu grito de ódio e desespero. Mas ninguém ouve” (HMF, p. 64). A denúncia possui duas faces: por um lado, o abandono dos tuberculosos; por outro, a indiferença da sociedade.

Scliar alia sua experiência médica, a partir da qual conheceu profundas mazelas sociais, com a habilidade de narrar, criando imagens de extrema força expressiva.¹² Sua sensibilidade artística não percebe apenas a condição geral de coletividades abandonadas e de governos indiferentes, percebe também o detalhe e o recria com intensidade sugestiva: “Eles avançam. O velho Ambrósio abre um olho morto. Outros olhos espreitam em meio à escuridão e à tosse. Murmúrios passam de leito em leito, os olhos espreitam”. (HMF, 1962, p. 66). Esses olhos, que espreitam nas sombras insistentemente, são traçados pelo artista de modo a não permitir que se percam para sempre nas trevas do esquecimento. O detalhe, a princípio desnecessário, revela uma humanidade marginalizada, que resiste, mesmo sem fôlego, na extrema miséria.

Por sua vez, o conto “Mulher Só” também se passa no interior de um hospital, de uma Casa de Caridade. Conta a história de uma socialite que, para resgatar a atenção do marido, dedica-se a um projeto de caridade, que lhe dá destaque social, restringe-lhe o tempo e confere-lhe um brilho necessário para alcançar o seu objetivo – reconquistar o companheiro. O narrador apresenta essa mulher, em uma noite, quando, por distração de uma freira, ela ficou trancada na enfermaria, com 42 homens doentes. Antes de se dar conta de que estava presa, a mulher repassa suas memórias e motivações, até perceber que é tempo de voltar para casa, reencontrar seu homem. Após descobrir que está

¹² “Formado em medicina, trabalhei em situações onde o problema social era evidente: em vilas populares, num sanatório para tuberculosos.” (SCLIAR, 1985, p. 107)

sem saída, ela tenta manter o controle, mas gradativamente vai sendo tomada por uma ansiedade desconcertante, até explodir em um acesso de pânico.

Um ponto forte dessa narrativa refere-se à relação da personagem protagonista com o espaço, a enfermaria e os outros personagens, os homens doentes. Embora a mulher esteja realizando um trabalho de assistência social, ela não se sente em paz. O seu pensamento revela arrogância, superioridade, intenções egoístas, desprezo de classe. E assim, ao se encontrar só com aqueles sujeitos miseráveis, ocorre um choque entre a sua mente perturbada e a realidade cruel dos outros:

Uma estranha atmosfera foi envolvendo-a aos poucos; uma atmosfera formada de odores nauseantes de remédios, o estertorar de um cardíaco, os gemidos lentos e compassados de um velho hipertenso, a tossezinha seca e monótona de um menino, o latido de um cão distante, o pingar de uma torneira, teciam uma rede estranha que a aprisionava, prendia, que ... (Sic) (SCLIAR, 1962, p. 74)

O estranho, no conto “Mulher Só”, não surge entre os fatos narrados, não integra a realidade representada, como ocorre em vários outros contos de Scliar. Ele nasce de uma angústia da personagem, através de uma sensação opressiva, que se forma, de início, pela percepção do ambiente. O cheiro, os sons e imagens da enfermaria “teciam uma rede estranha que a aprisionava, prendia, que...”. Há um entrechoque de realidades: a realidade da mulher burguesa, individualista, e a realidade do hospital para pessoas pobres, doentes, marginalizadas. O contato direto da protagonista com um doente intensifica a sensação de ameaça, acrescentando o elemento final – o ser humano, o outro que sente, deseja e sofre –, para o desequilíbrio completo da mulher:

Ao aproximar-se, lenta. Sussurrou ao doente:
“Pode me acender o cigarro?”
À luz do fósforo que se acendeu, ela viu os olhos.
OS OLHOS! Arregalados, fixos, brilhantes, varando-a com a
fôrça de faróis, trespassando-a até a alma!
Que doença seria aquela, Santo Deus? Que doença, esta, que
dá aos homens o poder de fulminar uma mulher com o olhar?
(SCLIAR, 1962, p. 77).

Um traço estilístico que se destaca nessa passagem é o jogo entre luz e sombra. Esse recurso também foi utilizado no conto “Balada do Sanatório”, com a lanterna do sargento buscando o rosto do criminoso doente, na escuridão da enfermaria. E será recorrente em outros contos, como em “Uma casa” (CA), “Lavínia” (MCMS) e “Ruídos no Forro” (AT), dentre outros. Em “Mulher Só”, o fósforo aceso revela os olhos de um outro doente. As tensões entre classes sociais (a burguesia rica/trabalhadores pobres), entre personagens (a mulher protagonista/o homem doente) e entre gêneros (o feminino/masculino) são reforçadas pela antítese luz/escuridão, no conto em questão. O detalhe descritivo traça linhas extremamente expressivas.

Aqui encontra-se outra recorrência: “OS OLHOS”, “Arregalados, fixos, brilhantes”. Esses olhos que brilham, varam a mulher “com a fôrça de faróis, trespassando-a até a alma!”. Nota-se, na linguagem de um Scliar, ainda jovem literariamente, um estilo denso, conciso, poeticamente expressivo e filosoficamente profundo. De um questionamento banal “Pode me acender o cigarro?”, o texto nos conduz, através da luminosidade, a um questionamento de ordem existencial: “Que doença seria aquela, Santo Deus? Que doença, esta, que dá aos homens o poder de fulminar uma mulher com o olhar?”.

Não só pelo valor histórico, HMF deve ser retomado pela crítica, mas também por suas potencialidades estéticas. No conjunto, não é um livro equilibrado esteticamente (Scliar tinha razão), no entanto, apresenta mais de um texto relevante, como se pode observar, nos comentários dos contos “Balada do Sanatório” e “Mulher Só”. A presença de “Pequena História de Um Cadáver” consiste no principal argumento para o reencontro desse livro. E ainda há outros textos que merecem ser observados com atenção, como “História Clínica de Um Anti-Semita” e “Um caso”, ambos com intensa carga de ironia. HMF¹³ permite encontrar, em suas páginas, as pulsações da energia criadora de um artista talentoso que inicia sua trajetória profissional.

¹³ Vale destacar também a relação objetiva dos títulos desse livro com o ato de narrar, devido à recorrência do termo “história”, que aparece no título da obra e em quatro, dos onze contos.

1.2.2. O segundo livro: *O Carnaval dos Animais* (1968)

Como o começo teve falhas, Scliar “recomeçou” com *O Carnaval dos Animais* (1968)¹⁴. O segundo livro reúne uma série de narrativas curtas, injetadas de alta dose de energia atormentadora, como esclarece o próprio escritor, comentando sua obra:

Contos pequenos, num clima fantástico de cruel pesadelo. Não sei se poderia escrever esse livro de novo. Com o passar dos anos, fui aprendendo a não agredir o leitor. Parece que as pessoas precisam mais de ajuda do que de paulada. Não sei. De qualquer modo, a piedade é uma coisa corrosiva (STEEN, 2008, p. 184)

Como pode-se depreender das palavras do escritor porto-alegrense, os contos dessa obra possuem um intenso veio agressivo, amenizado, posteriormente, em outras obras. Para representar um mundo envolvido em violências, a violência precisava ser potencializada esteticamente, de forma extrema. Na primeira versão de CA-I, apenas cinco ou seis contos não tematizam, nitidamente, algum matiz de violência crua e derramada. Nestes casos, se há algum indício de violência, é relativamente sutil, uma presença latente, que só se percebe através de pressuposições, como ocorre em contos como “Bicho”, “Uma casa”, “Compra”, “Pausa”, “Ré” e “O velho Marx”. Os demais contos vertem diversos tipos de agressividade: física, psicológica, individual, coletiva, na infância, na juventude, na vida adulta, na velhice, por motivos amorosos, políticos, econômicos, etc. A violência constitui um dos principais motivos temáticos de CA-I.

Quanto à estrutura da obra, é preciso destacar que esse livro de Scliar estreou com 26 narrativas. O número de narrativas marcantes e bem acabadas foi maior que o do livro HMF, mas nem todas foram consideradas adequadas para permanecerem integrando a segunda edição, lançada em 1976. Esta veio

¹⁴ Scliar publicou *Tempo de Espera* (1964), em parceria com Carlos Stein. Durante esta pesquisa, não se encontrou exemplares desse livro. Trata-se uma obra pouco comentada, que se tornou um livro muito raro.

a público modificada¹⁵, constituindo, de certa forma, uma nova obra, já que 13 contos foram removidos e 9 histórias inéditas foram acrescentadas. Com isso, aproximadamente 50% do livro foi alterado. Além disso, os textos que permaneceram passaram por algum tipo de revisão e alguns foram reescritos pelo autor¹⁶, como ocorreu com o conto “Bicho”, da primeira edição, que retornou na segunda como “Leo”. A principal marca dessa reestruturação de CA-II é a sua divisão em duas partes: “I Parte: Carnaval dos Animais”, com 14 contos, e “II Parte: Outras histórias”, com 9 narrativas, todas inéditas, em relação à primeira edição.

Além disso, os contos receberam uma nova ordenação de sua sequência. Para citar um exemplo, o conto “Os leões” permaneceu sendo a primeira narrativa; e “Uma casa”, que era o décimo quinto texto, na primeira edição, passou a ser o último, o décimo quarto, na primeira parte do livro, na segunda edição. Esse detalhe na ordenação dos textos criou um efeito de sentido interessante: o livro abre com uma explosão nuclear, no primeiro conto, envolvendo uma coletividade, e encerra com um texto que aborda o indivíduo em uma viagem de autoconhecimento e renovação, através de um sonho. Esse detalhe é fundamental para o desenvolvimento de uma das categorias analíticas desenvolvidas nesta pesquisa, como se verá adiante.

Dos 13 contos removidos, nem todos o foram por razões estéticas, como é o caso de textos como “O Dedo de Deus” e “Joel à Beira da Morte”, ambos com um tom didático¹⁷ insistente e pouco artístico. Cinco textos de explícito teor político foram retirados na segunda edição de CA-I: “cinco anarquistas”, “começo e fim”, “jamil e joel”; “ordem” e “comunistas”¹⁸. Destes, apenas “joel e jamil”

¹⁵ Ver a tabela comparativa de edições de *O Carnaval dos Animais*, em anexo.

¹⁶ Não é o objetivo desta pesquisa analisar essas alterações. Os contos do livro *O Carnaval dos Animais* objetos de estudo nesse trabalho são os da segunda edição, que apresentam os textos definitivos.

¹⁷ Bosi (2003), define *tom*, em literatura, como “as modalidades afetivas da expressão. O tom está relacionado ao *ethos* e ao *pathos* do discurso, na retórica antiga. “O *ethos* de uma obra seria algo como o seu *caráter*, o qual, por sua vez, pode passar por diversas modulações e flexões de *pathos*”. Já a *perspectiva* é “o inteligível cultural da mensagem artística, o lugar social e histórico de onde o sujeito fala. Assim, “mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar” (p. 495-469) (Grifos do autor).

¹⁸ O conto “cinco anarquistas” foi incluído na antologia *Contos Reunidos* (1995), embora tenha sido suprimido definitivamente das edições de CA, a partir da segunda edição. Certamente, essa exclusão não foi por motivos estéticos, como pode ser o caso do conto “jamil e joel”.

parece artisticamente insuficiente para provocar o leitor de algum modo, através da comoção ou da revolta. Os demais poderiam permanecer no livro sem prejuízo para obra, porém foram retirados, possivelmente, por razões temáticas e políticas, já que, no período histórico da publicação, o Brasil era governado por um regime militar. Como exemplo do teor político dessas narrativas, veja-se um trecho do conto “ordem”:

O Governador Social tomou a seguinte medida: por um decreto obrigou as pessoas a ir, uma vez por mês, ao cemitério para fazer um piquenique.

“Devemos nos acostumar com a morte”, declarou o Governador Social a um repórter, e “O pensamento da morte é o início de toda a disciplina” (SCLIAR, 1968, “ordem”, p. 38)

Está claro, nesse texto, o caráter revelador que aponta, ironicamente, para o abuso de poder do “Governador Social” (um ditador). Fazer piquenique no cemitério é algo terrível, pois juntaria duas questões opostas, como o lazer e a morte (o espaço do cemitério é usado em uma estratégia ameaçadora). No entanto, o poder estabelecido precisa manter a “ordem” (e o progresso) de sua gestão e o povo deve seguir essa ordem sem questionamentos, disciplinado, pois o caminho alternativo é a destruição. Scliar está representando esteticamente (debatendo, questionando, revelando) sobre o regime político do Brasil daquele momento histórico, dos anos 1960. Com isso, esses textos confrontavam diretamente o regime militar, o que consistia em um gesto muito perigoso na época.

O livro CA-I destacou-se, para crítica, pela forte presença do estranho, como uma de suas características mais recorrentes. De modo variado, o insólito surge em boa parte das narrativas. Há uma série onírica de textos, que envolve o sonho, o pesadelo e o delírio: “Coelhos” (Alice e o marido vivem em uma mansão de atmosfera tenebrosa), “Uma casa” (O homem vivencia um sonho de esperança em sua casa nova), “Bicho” (Joel, febril, pesca um peixe estranho através da brecha da porta do galpão trancado, atrás de casa) e “Pausa” (Samuel, em um pequeno hotel portuário, sonha sendo perseguido e trespassado pela lança de um índio).

Próxima a esta série, há uma outra que envolve os devaneios infantis: “Ao mar” (Joel viaja pelos mares de um quintal alagado pela chuva), “O dedo de

Deus” (Joel adquire o poder de matar apenas apontando um dedo) e “Joel à beira da morte” (Joel encolhe por não comer o arroz que sua mãe lhe prepara). Nessas histórias, observa-se a capacidade criadora da imaginação infantil. Há ainda uma série de textos com personagens animais¹⁹ em situações peculiares: “Os leões” (Os leões, na África, são dizimados por serem considerados uma ameaça), “A vaca” (A vaca Carola será devorada lentamente por um marinheiro em uma ilha deserta), “Cão” (O minúsculo cão japonês é uma máquina exterminadora de seres humanos) e “As ursos” (As ursos são um poder sobrenatural manifestado pela maldição de profetas). Nestes contos, destaca-se uma possível elaboração alegórica dos textos, o que afetaria o elemento fantástico, segundo Todorov (2014). Em alguns casos, o animal é representado com mais humanidade que os próprios indivíduos, que, por sua vez, são extremamente brutalizados, como acontece no conto “A vaca”.

Há também uma série de situações e personagens estranhas: “Shazan” (o Capitão Marvel se aposenta e vem para o Brasil), “Canibal” (Angelina pratica o autocanibalismo), “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” (Um implacável pistoleiro, cinematográfico, deixa-se matar por se compadecer do adversário), “Re” (Um homem, com a concessão do Anjo da Morte, vê sua vida voltar no tempo até a sua condição de moléculas espalhadas no universo) e “O velho Marx” (Cansado, Karl Marx abandona sua vida de intelectual na Europa e vem para o Brasil para tornar-se um capitalista bem sucedido). Evidentemente, essas classificações que aqui se propõe não são definitivas. Elas servem para uma primeira aproximação da obra. O que de fato pode-se constatar é que, desde o início da carreira, Scliar demonstrou ser um escritor experimentador de formas e temas, através de seus contos, explorando a criatividade e buscando os recursos mais eficientes para alcançar o leitor.

Em relação aos contos inseridos na segunda edição de CA-II (1976a), temos 9 textos com temática diversificada. Um primeiro detalhe que chama a atenção, é o fato desses novos contos não abordarem, explicitamente, nem uma espécie de animal, como o título do livro sugere. O principal veio temático recai

¹⁹ Esses personagens carecem de um estudo que investigue a simbologia dos animais na cultura judaica.

sobre as relações humanas em várias épocas da vida. Há uma série de contos que tematizam a infância: “Trem fantasma” (Matias tem leucemia e o seu sonho seria andar de trem fantasma); “O dia em que matamos James Gagney” (Um grupo de garotos torce para a morte do protagonista de um filme, um anti-herói); e “Carta de navegação” (O narrador relembra a infância e o desaparecimento de um pequeno garoto no rio Guaíba). Entrelaçados ao tema da infância encontram-se nesses contos outros temas importantes como a família, a imaginação, o devaneio, a doença, a morte e a perversidade.

Há outra série de narrativas que aborda a loucura ou a obsessão: “Reino Vegetal” (Uma filha, jovem, cuida da mãe com problemas mentais); “Ecológica” (A narradora acredita ser uma árvore e se nega a retornar para casa com os pais); “Alô, Alô” (Uma mulher muito religiosa apaixona-se por um colega de trabalho ateu, criando um conflito entre crença religiosa e sentimentos afetivos); e “O doutor Shylock” (Um médico, obcecado, realiza procedimentos cirúrgicos sem derramar uma gota de sangue). Nessas histórias, o ser humano, com frequência, apresenta algum traço de anormalidade que revela sua condição de indivíduo estranho. Esses aspectos interferem e impossibilitam as relações interpessoais, prejudicando principalmente a instituição familiar.

No entanto, isso não significa dizer que Scliar apresenta uma visão negativa da família. O conto “Trem fantasma” constitui um exemplo claro de que a família é tematizada como um fator importante na vida e morte do indivíduo. Os pais, irmão e irmãs, bem como o melhor amigo (o narrador que relembra os fatos), recriam um ambiente típico de parques de diversão, um trem fantasma, para realizar o sonho de Matias, gravemente doente. Com isso, demonstra-se que a família e os laços sinceros de amizade, mesmo em uma situação extremamente delicada, diante da morte inevitável de um garoto, podem propiciar uma felicidade extraordinária. De uma situação dramática, Scliar recolhe a energia positiva de sentimentos grandiosos, como amor e amizade.

Por sua vez, os contos “Comunicação” e “Antes do investimento” destacam-se como textos específicos, do ponto de vista temático. O primeiro, parece ser o conto mais frágil esteticamente, pois, apesar de apresentar um tom de comicidade, que tenta revelar a angústia que surge quando se perde uma ligação telefônica e precisa-se retomá-la urgentemente, a brincadeira com os

números para o cálculo do tempo no final da história tende a um efeito dispersivo para a leitura. Já o segundo conto é bastante sugestivo, artisticamente. Dois viajantes miseráveis tentam pegar carona clandestinamente em um vagão de trem, mas acabam sendo descobertos. Enquanto dialogam, cria-se um clima mórbido que envolve o vagão e a cidade em que se encontram. Há a sugestão de que trabalhadores são explorados e mortos naquele lugar. A cidade não é nomeada nem descrita, mas configura-se uma presença latente e assustadora.

1.2.3. O terceiro livro: *A Balada do Falso Messias* (1976)

O livro *A Balada do Falso Messias* (1976) reúne dez contos com temas e estilos variados, revelando um novo conjunto de experimentações nas histórias de Scliar. Lafetá (2004), comentando esta obra, destaca como uma das principais características dos contos de Scliar a vivacidade, ou seja, “uma ficção que possui intensidade, finura, brilho e expressividade” (p. 472). A primeira narrativa, homônima da obra, conta a história de um grupo de judeus, emigrantes russos, que chega ao Brasil e é instalado em uma colônia no interior do Rio Grande do Sul. Uma das principais características desse conto é a multiplicidade de espaços: o navio “Zemlia”, “Rio de Janeiro”, “Erexim”, a “Colônia Barão Frank” e “Porto Alegre”, por exemplo. O narrador é um dos emigrantes e testemunhou os passos dos protagonistas “Shabtai Zvi” e seu parceiro “Natan de Gaza”, dois sujeitos muito estranhos. Temas como a perseguição aos judeus na Rússia – os pogroms –, a exploração de emigrantes, o oportunismo e o fanatismo religiosos, o banditismo interiorano, o sincretismo religioso, o choque entre o mito e a realidade são entrelaçados em um estilo crítico realista e fantástico²⁰.

O fantástico também está presente, no conto em questão, na sugestão do milagre da transformação da água em vinho, episódio ocorrido na vila de

²⁰ Vogt (1989) destaca que “Em *A Balada do Falso Messias* o contraste entre o destino mítico dos personagens e a refração do real em cumpri-lo foi já apontada no prefácio feito para este livro por Nathanael Simone. Aqui, principalmente no primeiro conto, que dá nome à coletânea, ao jardim em que brota o maná opõe-se a dura realidade do trabalho e da produção” (p. 45).

colonos, e na inversão irônica desse processo, com a transformação do vinho em água, como ocorre no desfecho melancólico da história, em um bar. A retomada de uma passagem bíblica, envolvida em dúvida ou ocorrendo de modo contrário, constitui uma intertextualidade paródica com o texto sagrado do Novo Testamento, que implica uma desconstrução do milagre ou dos seus efeitos sobre o ser humano (principalmente os imigrantes judeus), muito mais voltado para questões pragmáticas relacionadas à sobrevivência. Para isso o comércio (e, em seu seio, as relações capitalistas) mostra-se uma alternativa eficaz, como ocorre no caso do personagem “Leib Rubin”.

O experimentalismo de Scliar explora o fantástico de modos variados. No conto “Não libertem as cataratas”, o ponto de vista da história é o de um narrador que se apresenta como um deus, onisciente e onipotente, cuja postura está revestida de ironia (esse narrador é um rim). O caráter cíclico da vida está sugerido na cena da garrafa cheia de urina que é lançada pela janela do ônibus e alimentará o nascimento e desenvolvimento de um cogumelo, que, de acordo com a previsão do narrador, será colhido e levado ao Restaurante Aurora, onde o personagem protagonista, que lançou a garrafa, se encontrará. O simples ato de urinar desencadeia um processo que resultará no envenenamento do homem que tenta fugir de Porto Alegre para Florianópolis. Mais uma vez, a multiplicidade de espaços surge nas histórias de Scliar, revelando um dinamismo das ações. O homem foge da sua vida comum, para encontrar a morte.

O conto “Ano Novo, Vida Nova” nos apresenta um narrador em primeira pessoa que admite ter se profissionalizado na pobreza. O tom filosófico desse narrador transforma-se em humor, através da ironia, como sugere a abertura da história “Vida é dor e acordo com dor de dente”. O elemento estranho se configura no modo como o personagem pensa a vida e reage a suas contingências. Por exemplo, ao arrancar um dente sem anestesia, o protagonista grita de alegria por ter economizado o pouco dinheiro. Ou ainda, ao decidir mudar de vida, projeta uma plantação de parreiras, para produzir o seu próprio champanhe. O primeiro passo para a realização de seu empreendimento é conseguir uma única uva para aproveitar sua semente. O espaço, nessa história, também é diversificado: do barraco às ruas da cidade, o personagem desempenha suas ações. Mais uma vez, Scliar apresenta um sujeito decadente,

cujas peripécias não o conduzem a uma superação das dificuldades e a uma transformação, para melhor, de sua vida.

“Escalpe” constitui uma narrativa estabelecida sob forte tensão entre pessoas de classes sociais diferentes e, conseqüentemente, com visões de mundo e necessidades vitais distintas. De um lado, tem-se uma família de classe média: o pai, um engenheiro, a mãe grávida, e uma filha pequena inquieta. De outro, uma jovem mulher do campo, de pés descalços e com cabelos longos e belos. Esses personagens se encontram em um domingo, quando a família passava por uma estrada e a esposa viu a moça e desejou possuir os seus cabelos. A primeira tentativa do marido para comprar a bela cabeleira da camponesa foi frustrada, devido a uma promessa da jovem de só cortar o cabelo quando encontrasse o seu homem. Pressionado pela esposa, o engenheiro persegue a jovem na mata, a estupra e realiza o escalpe. A jovem comporta-se resignadamente.

Os perfis femininos traçados em “Escalpe” representam dois tipos de mulheres: uma burguesa mimada, que não enxerga limites para realizar os seus desejos; e uma moça interiorana, cuja visão de mundo é regida por uma promessa feita à sua mãe moribunda. Ambas necessitam realizar suas vontades, a qualquer custo. Já o homem enfrenta uma vida de pequenos tormentos cotidianos, até cometer um estupro, ao violentar a jovem camponesa. Em um domingo, tempos depois da violência sexual, ele se depara com sua vítima ao abrir a porta de casa. A moça veio em busca de seu homem. Cotidiano e insólito (seres movidos por impulsos animais ou pensamentos primitivos) se misturam, no desenrolar da vida desse sujeito. Na dinâmica desse processo, a multiplicidade de espaços mais uma vez se repete: “o carro”, “a picada”, “o morro” e “a casa”.

O conto “Aranha” também apresenta um perfil feminino, o de “Alice”, estabelecendo um processo de intertextualidade, pelo menos, em dois níveis, através da personagem protagonista. O primeiro nível seria com o conto “Coelhos” (CA-I), cuja protagonista, também se chama “Alice”. A intertextualidade ocorre entre os contos do autor. O segundo nível seria com o livro *Alice no País das Maravilhas*. O processo de diálogo com livros como o de

Lewis Carroll constitui um recurso recorrente na obra de Scliar²¹. No livro *A poesia das coisas simples* (2012), Regina Zilberman destaca a utilização de personagens famosas da literatura nas crônicas de Scliar, como é o caso de Emília, do *Sítio do Pica-pau Amarelo*.

Esse recurso possivelmente ocorre nos contos “Aranha” e “Coelhos”, estabelecendo imagens femininas diferentes, retomando a obra do escritor inglês. A personagem Alice, de Lewis Carroll, vive uma aventura onírica repleta de fatos e momentos absurdos. O desfecho dessa história mobiliza uma forte esperança no futuro da criança. Scliar, dialogando com Lewis Carroll, através da referência à personagem, apresenta outros olhares sobre o ser feminino. No conto “Coelhos” (CA-I), a mulher é oprimida, tratada como objeto sexual; no conto “Aranha”, ela é representada como uma figura devoradora, identificada, através do instinto, com uma viúva negra em seu gesto devorador. Mesmo fazendo uso de recursos que mobilizam o insólito, o fato estranho, Scliar configura um quadro com fortes traços de realismo crítico.

O conto “Agenda do Executivo Jorge T. Falcks para o Dia do Juízo Final” também revela um processo de intertextualidade, agora com a Bíblia, projetando o processo narrativo para o futuro. O formalismo burocrático, com a minuciosa racionalização do tempo – o conto é escrito em tópicos, no estilo de uma agenda – revela, ironicamente, um sujeito escravizado pelo uso obsessivo das horas até no final dos tempos – o apocalipse. Lafetá (2004), comentando o estilo de Scliar, destaca que o autor “desce com cuidado ao detalhe, desenha-o bem nítido e exhibi-o. É uma exibição discreta, sem alarde, mais feita no lugar justo, no instante em que o desenvolvimento da narrativa assim o exige” (p. 473).

No conto “Comendo Papel”, o universo empresarial é representado revelando um movimento de opressão do sujeito que é submetido a uma abusiva hierarquia de comando. O narrador, um gerente de uma companhia de seguros, é obrigado a treinar, no setor de vendas, o filho do diretor da empresa, sujeito sem nenhuma afinidade com a função. Após o fracasso da empreitada, o rapaz é afastado e, algum tempo depois, a empresa começa a entrar em falência, pelo

²¹ Não é objetivo desta pesquisa fazer um estudo aprofundado desse recurso. Esse destaque é feito para relacionar aspectos relevantes da obra do autor, ainda pouco estudados.

fato de inúmeros clientes estarem sendo assassinados. A violência perpassa as relações humanas em uma escala variada: desde o gesto de engolir o papel com as ordens do chefe, até a morte de pessoas desconhecidas para vingar uma frustração.

No conto “Testemunho”, o narrador em primeira pessoa presencia as relações motivadas por interesses materiais entre o senhor Alexandre e seus familiares. O narrador, que fora acidentado e acolhido na mansão onde se passa a história, encontra-se impossibilitado de agir, até mesmo de falar, sem ser reprimido. O seu discurso narrativo não muda a situação. Os familiares (sobrinha, cunhado, sobrinho, irmã) anseiam pela morte do homem rico, como se pode notar pelos diálogos empreendidos entre eles e o médico. Após algumas sugestões para que o doutor pusesse fim à vida do velho enfermo, uma duvidosa onda de arrependimento toma conta de todos esses familiares, que, aparentemente, sem agirem em uma ação coordenada, acabam matando o idoso, através de uma overdose, por repetirem, num curto espaço de tempo, várias injeções de medicamento. Fica claro, nessa história, que as relações interpessoais, mesmo no seio familiar, são movidas por interesses financeiros, e o fator humano é desprezado, sem a possibilidade de qualquer interferência nesse processo por parte do narrador, a não ser pelo seu relato. Nesse sentido, o ato narrativo é um gesto denunciador.

O conto “Ofertas da Casa Dalila” mostra o deslocamento do narrador protagonista, um gerente bem-sucedido, de São Paulo para Porto Alegre, a fim de resolver um problema com o negócio da família, uma pequena loja de confecções – a “Casa Cecília” – que enfrenta uma forte concorrência de outra loja – a “Casa Dalila”. Disposto a agir violentamente para eliminar o concorrente, o narrador se disfarça de cliente e descobre que a arma de seu oponente implica sessões de cinema pornográfico, realizadas nos fundos da loja. Ironicamente, o narrador acaba envolvido pelo devaneio erótico de Dalila, a proprietária, e convence os pais a vender a loja para a concorrente. O sexo é representado como forte arma comercial e os interesses pessoais, como a satisfação sexual do narrador, são postos sobre os interesses familiares. Além disso, este conto traz uma representação do cinema, como ocorre em outras narrativas como “O

dia em que matamos James Gagney” (CA-I) e “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” (CA-I).

O livro *A Balada do Falso Messias* apresenta o seu ponto mais alto na última narrativa. O conto “Os Contistas” constitui um caso peculiar na obra de Scliar e, possivelmente, na literatura brasileira, em relação ao conto moderno. Trata-se de uma peça metalinguística extremamente criativa: o narrador é um contista que se encontra em uma livraria, no lançamento de um livro de contos de um amigo e, além de contar o que se passa no evento, relata histórias, fala sobre manias, procedimentos e características suas e de seus companheiros, em um tom humorístico²², muitas vezes irônico. Na ocasião, estão reunidos, aproximadamente, 50 contistas, o que permite ao narrador tecer uma série de observações sobre a arte de escrever contos e os seus artífices.

Essa história apresenta, praticamente, todos os seus elementos narrativos relacionados à arte de escrever contos. Além do fato do narrador ser um contista (um narrador personagem), os outros personagens também são contistas (personagens narradores). O espaço é uma livraria e o tempo é o de um lançamento de livro. Várias vezes o narrador refere-se ao fato de estar escrevendo um conto chamado “Os contistas”. Ele conta algumas histórias, ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, histórias mais curtas, histórias mais longas (o próprio conto “Os Contistas” possivelmente é o mais longo da obra de Scliar, ultrapassando as 30 páginas). O narrador fala da origem do conto e de suas possíveis definições. O texto mostra, na prática, como descrever, enumerar, acelerar ou desacelerar o ritmo narrativo. Além disso, através de seus personagens, demonstra o quanto o ato de escrever histórias é importante para os contistas, sobrepondo a realidade e outras fontes de “enredos”:

Ao meu lado, o contista Nathan estava dizendo que nós, os contistas, gememos e rangemos os dentes produzindo nossos contos. Enquanto isto, prosseguia o contista, vamos desprezando os programas de rádio, as novelas de televisão, as colunas sociais, os filmes coloridos, as revistas semanais, os políticos, os funcionários públicos, os colunistas sociais, os novos ricos, os burgueses, os demagogos, os escritores

²² Lafetá (2004, p. 474) chama a atenção para o fato de que o humor, em Scliar, apresenta-se ora melancólico, ora arguto e fino.

engajados, os lugares-comuns, os sonetos, palavras como *desespero, ternura, destino, crepúsculo, coração, alma* ... E penosamente, continuava Nathan, vamos escrevendo nossos contos. (SCLIAR, 1976b, p. 54).

A intertextualidade é um dos recursos que se destaca no trecho acima, pois está configurada, sutilmente, com uma referência bíblica do gemer e ranger de dentes: "...nós, os contistas, gememos e rangemos os dentes produzindo nossos contos". Essa referência remete, pelo menos, a duas passagens bíblicas: Matheus 13:41-42 e Lucas 13:28. No primeiro caso, há uma referência ao castigo de todos os pecados; no segundo, uma exclusão do paraíso, onde se encontram os profetas. Ambos os casos implicam um sofrimento por parte de quem será punido. A princípio, pode-se considerar que, neste caso, o texto de Scliar revela, hiperbolicamente, o quanto é sofrível o trabalho dos contistas. Cria-se uma imagem destes como condenados que, "penosamente", escrevem seus contos.

A reflexão sobre a origem do ofício de escrever também surge na fala do narrador, no conto "Os Contistas". Nesse processo de retomar o começo da vida como escritor, um gesto metalinguístico interessante se configura: ao lembrar o início e descrever os detalhes dos primeiros passos, o narrador também está ensinando um caminho para novos escritores, está semeando um roteiro para novos contistas:

Não me recordo exatamente de quando comecei a escrever. Deve ter sido uma coisa muito insidiosa. Quando vi, estava trabalhando com lápis e papel. Estava olhando para as pessoas, para os animais e as coisas, e pensando como ficariam sob a forma de palavras. E assim fui modelando minhas frases, a princípio com muita dificuldade; depois de algum tempo era só deixar a mão correr e observar que jeito tinham as palavras no papel; eu me avaliava, na aurora de minha vida, pelo comprimento das frases, pela inclinação das letras, pelo número de borrões: quando um conto era *bom*, ele era também *bonito*. Colocava-o à distância, admirava-o um pouco – e toca a escrever outro conto. Chuva ou sol, granizo ou cerração – lá estava eu a escrever! (SCLIAR, 1976b, p. 57)

Para o narrador de "Os Contistas", o começo de sua vida como artista da palavra não é claro. Fica a sugestão de que, no início, foi tomado por uma força estranha e traiçoeira: "uma coisa muito insidiosa". O ato de escrever, aqui, é representado como se fosse uma doença sorrateira. No início imperceptível,

depois se estabelece de forma crônica. Neste caso, fica a forte impressão de que Scliar fala pela boca de seu personagem, já que ele (o autor) também era um escritor perene com um olhar clínico, como sua biografia comprova. A observação surge como uma das primeiras características do contista – escrever sempre –, juntamente com a necessidade de transformar o mundo, as pessoas e as coisas em palavras: “Estava olhando para as pessoas, para os animais e as coisas, e pensando como ficariam sob a forma de palavras”.

Além disso, o movimento do narrador revela um procedimento que parte da observação do mundo ao redor para o mundo das palavras. Inicialmente, o trabalho de elaborar a frase é penoso, depois se desenvolve com fluidez, sugerindo que a prática da escrita resultará em progressos. O narrador também revela o critério de autoavaliação que utilizava ao dar os primeiros passos: “quando um conto era *bom*, ele era também *bonito*”. Certamente, pode-se considerar que a concepção autoavaliativa desse narrador-autor transformou-se, ao longo de sua história, alterando os seus critérios, como a consciência metalinguística apresentada em “Os Contistas” transparece.

A experiência com as histórias orais constitui outro eixo formativo na trajetória do narrador de “Os Contistas”. Ouvir histórias na calçada, contadas por outros meninos, implica o acesso a outros mundos, que extrapolam o círculo pessoal, bem como o contato com múltiplos universos imaginários ligados à infância e a adolescência:

Eu acho que comecei gostando de ouvir histórias. Sentado no cordão da calçada, ouvia os guris da minha rua contar sobre a mulher que degolara o marido, sobre o piloto que derrubara doze aviões inimigos, sobre o filme que tinham visto no domingo. Aliás, ao filme eu também assistira. Isto é, tinha ido ao cinema, e lá, em meio a uma gritaria infernal, tinha olhado figuras movendo-se na tela... Mas quando meus amigos contavam o filme, tudo clareava; a trama tinha um sentido, o ponto culminante se revelava mediante a conveniente entonação; e eu então sentia a verdadeira emoção que, inobstante a entrada paga, me faltava no cinema. (SCLIAR, 1976b, p. 59).

O cinema surge como uma fonte secundária de acesso às histórias, já que ouvir os colegas recontando a narrativa fílmica, sob nova perspectiva, implicava uma experiência mais emocionante. Nesse sentido, ouvir histórias orais consistia em uma vivência mais rica, emocionalmente, para o narrador, do que assistir aos

filmes no cinema. Percebe-se, com isso, que há um reconhecimento do valor da cultura oral na formação desse indivíduo, que o influenciou mais do que a cultura da imagem em movimento.

Um dos recursos mais interessantes do texto em estudo é a construção de narrativas curtas dentro de outra narrativa curta, ou, em outras palavras, uma estratégia metalinguística que se pode classificar, a princípio, como *o conto dentro do conto*. Apesar de ter uma grande quantidade de páginas, “Os Contistas” apresenta, consideravelmente, as unidades de tempo, espaço e ação, professadas por determinada linha crítico-teórica sobre a narrativa curta²³. Como já foi sinalizado, anteriormente, o conto se passa em uma livraria, durante um lançamento de livro e relata os diálogos, observações e considerações de um narrador contista sobre sua profissão e sobre seus colegas. Cria-se, com esse procedimento, um contexto perfeito para que o narrador possa tecer suas considerações, envolvendo a inserção de várias histórias dentro da história principal (que se passa na livraria). Um dos exemplos desse recurso é o caso que envolve a publicação de um conto intitulado “Família do Interior”. Embora o trecho seja longo, vale a pena reproduzi-lo:

Lá na minha cidade publiquei, no suplemento dominical do jornal, um conto chamado *Família do Interior*. Muito Bem. Na segunda-feira à noite, eu sozinho em casa, lendo calmamente um conto, bateram à porta. Mal abri fui violentamente empurrado; rolei pelo chão. Quando me levantei dei de cara com meu vizinho, o Senhor Antônio. Um homem grande e de bigodes, até aí nada de mais, segurando um revólver, e estava carregado.

– Muito bem, seu sacaninha – ele disse – sei que teus pais saíram, assim que podemos conversar sossegados. Presta bem atenção no que vais me dizer, porque desta conversa depende tua vida.

– O que foi que eu fiz, Seu Antônio? – balbuciei.

– O que foi que tu fizeste? – gritou – mas estava transtornado, aquele homem! – O que foi que tu fizeste? Não sabes? E isto aqui?

Tirou do bolso um recorte de jornal. Era o meu conto.

– Pensas que sou idiota, que não sei de quem estás falando? “Um homem gordo”, dizes aqui. Quem é o gordo? Quem é que nestas redondezas pesa mais de cem quilos? O homem gordo era dono de um bar, é o que contas. Eu sou gordo, e dono de armazém. Bar, armazém – parecido, não achas?

²³ Esta discussão será ampliada mais adiante, no tópico 1.4. Os caminhos do conto.

Encostou-me o revólver no peito. Mesmo naquela situação de aprêmio eu continuava escritor! “Os olhinhos injetados estavam cheiros de fúria” – notei.

– És muito espertinho, guri. Mas não és tão esperto quanto pensas. Queres descrever minha vida como uma rotina chata: “Todos os dias, depois do jantar, sentavam para ouvir rádio...” Para ti deve ser chato, ouvir rádio. Mas será que para todo o mundo é? Já imaginaste a alegria que a gente tem quando pega uma estação do estrangeiro? “Aos domingos comiam galinha” E daí? Será que todas as galinhas são iguais? Será que todos os domingos são iguais?

Deteve-se, respirou fundo.

– Mas o pior – continuou, com voz estrangulada – é que terminas o conto dizendo que mato minha mulher, que dissolvo o cadáver com ácido para não deixar vestígio... que história é essa? Ácido não deixa vestígio?

Justamente nesse momento ouvimos barulho na entrada. O Senhor Antônio, gordo mas ágil, escapou pela porta dos fundos e eu corri para o quarto. Anotei rapidamente o que vi no olhar do homem: “Genuíno interesse, angustiosa expectativa...”.

Antônio morreu antes da mulher: teve um enfarte quando a surpreendeu na cama com um vizinho (outro vizinho, não eu).

“Eu estava farta daquela rotina” – disse ela, no enterro” (SCLIAR, 1976b, p. 62-63).

Essa história, sobre o caso do conto “*Família do Interior*”, teria autonomia se fosse publicada de forma independente. Mas, inserida no conto “Os Contistas”, constitui uma peça dentro de um sistema narrativo maior, figurando ao lado de diversas narrativas (algumas apenas embriões, outras completas), como a história do aprendiz de tipógrafo (BFM, 1976, p.79/80). Constitui outro aspecto relevante, neste caso, as representações do leitor e do escritor. Através do personagem “senhor Antônio”, o texto mimetiza a reação indignada de um sujeito que se sentiu atingido, ao identificar-se com a trajetória de um personagem de um conto. O confronto com o autor da história revela um pouco do impacto que a literatura pode ter sobre a vida das pessoas, incendiando emoções e curiosidade, bem como destaca as possíveis situações complicadas em que os escritores podem se envolver, sem recuar, mas aproveitando a oportunidade para captar os detalhes de uma intensão ou de um olhar.

Em sua estruturação metalinguística, “Os Contistas” estabelece uma poética do conto, ou seja, um conjunto de aspectos e procedimentos sobre o fazer artístico de contar histórias curtas por escrito. Esse texto de Scliar apresenta técnicas de escrever a narrativa curta, temas que podem ser

abordados, discute os tipos de escritores, suas angústias e comportamentos. Além disso, traz à tona, do fluxo temático, vários problemas relacionados à carreira de um escritor como inspiração, recepção do público, marketing pessoal, família, rendimento, manias, dentre outros aspectos. O conto em estudo, se bem observado, constitui uma aula ou um “manual” de como escrever contos. Ele revela o grau de consciência que Scliar tinha sobre seu ofício e o quanto foi capaz de refletir sobre o seu fazer artístico. Evidentemente, não se pode descartar a questão do inconsciente e suas pulsões, mas é possível crer que, quanto maior a consciência do artista sobre o seu trabalho, maior a qualidade artística de sua obra.

Lafetá (2004, p. 474) aponta duas questões problemáticas sobre algumas narrativas de BFM. A primeira implica o gosto da escrita por parte do autor, o que pode resultar em complacência com os textos; a segunda diz respeito à incapacidade de alguns contos de levar o leitor até o símbolo, como parece ser o caso dos contos “Não libertem as cataratas” e “Testemunho”. Para o crítico, em a BFM, a passagem do particular ao geral é um dos objetivos principais, mas isso não ocorre pelo fato de alguns textos falharem na sua fatura em relação ao aspecto simbólico. Narrativas com problemas estruturais na sua elaboração podem ser encontradas desde o primeiro livro, HMF, como já foi apontado anteriormente nesta pesquisa. No entanto, a constatação desses aspectos não desmerece os pontos fortes da produção do escritor gaúcho como é o caso do uso da ironia:

A ironia, que é negatividade e distanciamento, corrói as atitudes líricas impedindo que elas floresçam sem entraves, cortando as possibilidades de identificação plena. Afasta também os gestos violentos, de vez que parece encerrar uma qualidade antipassional que habitualmente não encontramos na violência” (LAFETÁ, 2004, p. 457).

1.2.4. O quarto livro de contos: *Histórias da Terra Trêmula* (1977)

O livro *Histórias da Terra Trêmula* (1977) – (doravante HTT), o quarto livro de contos de Moacyr Scliar, veio a público em uma única edição econômica, pela editora Vertente, contendo 23 narrativas. Dentre estas histórias, encontram-se textos antológicos como “Rápido, Rápido”, “O Ladrão”, “Piquenique”, “A galinha dos ovos de outro – perfil enquanto moribunda” e “História da terra trêmula”. O conjunto de contos desse livro revela um salto qualitativo no amadurecimento formal e temático do artista gaúcho. Nesta obra, o experimentalismo de Scliar continua apresentando uma variação de recursos: entram em cena os minicontos como “O emissário”, “O último”, “Adivinhação” e “Sonho”, compostos com poucas linhas; ou ainda, o conto sem enredo aparente, como é o caso de “Imagens”, uma sucessão de três casos estranhos apresentados através de uma foto, de um espelho e de uma projeção de slides.

O repertório temático de Scliar, nesse conjunto de narrativas, relaciona novos casos, com novos personagens e situações surpreendentes. No conto “Rápido, rápido”, a história inicial do livro, o protagonista sofre de “progéria” e vive toda a sua vida apenas em um dia. A velocidade dos fatos, como sugere o título, implica uma movimentação intensa pelo espaço: o protagonista desloca-se, rapidamente – hospital, escola, rua, tipografia, consultório médico, bordel, banca de jornal, apartamento de uma mulher, o elevador. O narrador personagem é um sujeito condenado a uma condição de isolamento, pois não poderá permanecer com seus pais, não terá amigos e não constituirá família. Seus vínculos afetivos são, extremamente, superficiais e transitórios. Mesmo assim, ele não desiste de lutar pela vida até o último instante, quando encarrega uma mulher de contar a sua história, garantindo-lhe uma “sobrevivência” através da linguagem verbal.

O aspecto do isolamento se repetirá, ao longo das histórias, com diversas variações, constituindo um dos principais veios temáticos dessa obra, ao lado da violência e do egoísmo, marcas presentes nos livros de contos precedentes. “O preço do boi vivo” narra a história de “Alexandra”, que, após ser obrigada pelo noivo a comer um pedaço de carne crua, rompe o noivado e entrega-se a uma vida triste e solitária. Uma noite, muito tempo depois, em sua “velha casa do Menino Deus”, ouve o mugido de um novinho e, ao descobrir que os sons dolorosos vêm de seu estômago, procura uma solução, comendo feno. Não

resolve o caso e deduz que o novilho em seu ventre chora de saudades. Retorna à fazenda do antigo noivo e dirige-se ao curral, onde busca encontrar a vaca, mãe do novilho. A crueldade vivenciada pela protagonista, em sua relação amorosa, causou-lhe um profundo abalo psicológico manifestado posteriormente, através de uma alucinação auditiva. Alexandra é uma condenada à solidão e à loucura, perdida em seu mundo atormentado.

O isolamento atinge jovens e idosos, homens e mulheres. O conto “A juventude é um eterno tesouro” desenvolve a história de “Pedro Rittner”, um senhor, empresário bem-sucedido, que realiza uma palestra na festa de inauguração da sua vigésima loja de supermercado. O tema de sua fala é o conflito de gerações. O protagonista deixa transparecer que não gosta dos jovens e retoma a imagem de sua esposa, no período da juventude, logo após o casamento, para denegri-la, acusando-a de ser retrógrada e conservadora. Após concluir a palestra, o velho se senta e vai dizer algo à mulher e se dá conta de que não há esposa, ela morreu há 50 anos, oito meses após o casamento. O narrador em terceira pessoa sugere que o jovem “Pedro Rittner” assassinou a mulher, quando decidiu mudar sua vida “violentamente”. A figura do velho empresário, solitário, arrogante, à beira da demência, estabelece um irônico contraste com o teor ideológico do discurso proferido pelo personagem.

De formas variadas, os temas da solidão e isolamento vão se repetindo em quase todas as narrativas de HTT. Os seres humanos representados nessas histórias são incapazes de estabelecer relações interpessoais desprovidas de algum tipo de violência ou interesse egoístico. Contos como “Praiana”, “Amigos”, “Ora de cair”, “Ladrão”, “Réquiem”, “Piquenique”, “Repouse em paz”, “Alvorada festiva”, “O emissário” e “Magrinho que virou pandorga” apresentam sujeitos isolados, mesmo quando existe alguma ligação pessoal ou social entre os indivíduos. Dois casos merecem um comentário mais detalhado, por implicarem narrativas que se encontram entre as mais bem-sucedidas do autor porto-alegrense: são os contos “Piquenique” e “Magrinho que virou pandorga”.

No conto “Piquenique”, o narrador personagem está isolado da sua comunidade de pequenos produtores agrícolas, por ser epilético e despertar a aversão dos habitantes de uma pequena cidade. Esse estigma impede que ele desmascare um perigoso bandido que se passa por delegado e, portanto, falso

representante da lei naquela localidade pacata. Mesmo dominando formas de expressão, através das linguagens verbal e imagética – o narrador é um escritor e desenhista – ele se encontra impotente para evitar um grande golpe, o roubo dos valores resultantes de toda a safra anual. No conto “Magrinho que virou pandorga”, o narrador em primeira pessoa, um simples trabalhador, submete-se a um processo de reificação²⁴, psicológica e física, ao permitir que o patrão utilize seu corpo como estrutura para uma “pandorga” – brinquedo também conhecido como pipa ou papagaio. O processo de isolamento, neste caso, é completo e definitivo quando, após o sucesso do empreendimento, o protagonista decide permanecer indefinidamente nas alturas, afastado de tudo e de todos.

O processo de isolamento aparece combinado com o recurso da intertextualidade, com efeitos estéticos extremamente satisfatórios, pelo menos em dois contos: “A galinha dos ovos de ouro: perfil enquanto moribunda” e “Histórias da terra trêmula”. Este último conto, que fecha o livro, retoma uma cena de *Alice no País das Maravilhas* (1998), deixando claro mais uma vez a marca da intertextualidade, quando a protagonista se encontra na casa do Coelho Branco, dentro do quarto, e começa a crescer, desproporcionalmente, ocupando todo o espaço. No conto de Scliar, “Gertrudes” é uma empregada doméstica de origem alemã, que come muito e se queixa de uns “bichinhos” que a incomodam (algum tipo de parasita). Um dia a família do “Senhor Isidoro”, o patrão, acorda e depara-se com toda a casa tomada pela gigantesca Gertrudes, que durante a noite aumentou demasiadamente de tamanho, bloqueando portas e corredores. Na história de Lewis Carroll, em seu universo onírico, Alice retorna ao tamanho normal após comer pedaços de cogumelo, conseguindo sair da situação conflituosa e partindo para outra aventura. Não é o que acontece com

²⁴ Nesta pesquisa, compreende-se a reificação como “... o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas. A reificação é um caso ‘especial’ de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista” (BOTTOMORE, 1988, p. 495). Os processos de alienação e reificação, na contística de Moacyr Scliar, merecem estudos específicos e mais detalhados.

a empregada Gertrudes. Ela é mutilada pelo dono da casa, que abre caminho através do corpo de gigantesca mulher, dilacerando pele, carne e ossos.

O olhar do narrador focaliza o interior da casa de uma família de classe média para mostrar a condição de uma empregada doméstica, que vive em um pesadelo, revelando, com esse procedimento, um regime parasitário de exploração do trabalho e do ser humano. Além disso, Scliar dá voz a sua personagem, colocando-a na condição de narradora, de sujeito capaz de contar a sua versão da história, recurso estilístico bastante sugestivo:

A história que eles contam é esta.

Eu conto outra história. Sou empregada, sou uma colona do interior, mas sei ler e escrever, sei contar histórias. A história que eu conto é de quatro bichinhos que passeavam pelo meu corpo, me picando, me mordendo, me tirando sangue. Quatro bichinhos que estavam à vontade, como habitantes de uma terra amável. Vão ver, os quatro bichinhos quando a terra tremer. Vão ver que histórias lhes conta esta terra trêmula (SCLIAR, 1977, p. 92).

Gertrudes contrapõe a versão dos padrões, pois, embora seja uma pessoa pobre, uma imigrante interiorana, sabe “ler e escrever”, bem como “contar histórias”. Ela conhece o poder da palavra e dele faz uso para se revelar ao leitor e rebaixar os seus exploradores à condição de “Quatro bichinhos que estavam à vontade, como habitantes de uma terra amável”. Há uma fusão entre personagem-narrador e espaço: o corpo de Gertrudes surge como “terra amável” que se transformará em “terra trêmula”. A sugestão de abalo dessa imagem implica um gesto de rebelião, demonstrando que um sujeito oprimido pode reagir, através da palavra, e gerar um terremoto para seus opressores. Nesse sentido, a narrativa de Scliar assume um forte veio social e humano, sem perder a elaboração de uma dimensão estética, ao colocar o tema da exploração do homem pelo homem, em um clima absurdo de pesadelo. A esperança por transformações nas relações humanas acena, através de uma reação com a linguagem verbal, no ato de contar histórias.

Além disso, o conto “histórias da terra trêmula” constitui, com suas especificidades, uma narrativa cíclica, recurso frequentemente utilizado por Scliar em vários textos, em sua contística. No início dessa história, Gertrudes reclama dos “bichinhos”, levando o leitor a crer na presença de pequenos

parasitas. No final, quando o protagonismo de Gertrude assume o ponto de vista da narração, “os bichinhos” são novamente mencionados, desta vez referindo-se ao patrão e sua família. Com isso, começo e fim do texto narrativo estão conectados por uma referência temática, constituindo um processo cíclico. Esse não é o único caso de narrativa cíclica na obra de Scliar. No livro CA-I, o conto “As ursos” apresenta esse processo narrativo. No livro *O anão no televisor*, o número de contos com esse recurso aumenta, como se verá a seguir.

1.2.5. O quinto livro: *O Anão no Televisor* (1979)

O anão no televisor (1979), quinto livro de narrativas curtas do autor portogalês, reúne um conjunto de 19 contos, dentre eles, “ruídos no forro”, objeto de estudo dessa pesquisa. Através dessa obra, percebe-se a consolidação do contista, que amplia e aprimora os temas abordados e os recursos estéticos empreendidos em seu trabalho de contador de histórias. A construção de narrativas insólitas resultou em contos mais sutis, em relação aos livros anteriores: o estranho configura-se no comportamento, nos problemas emocionais, através de doenças misteriosas, de perversões, de decisões pessoais frustrantes, de sonhos/pesadelos, por exemplo. A loucura e os transtornos emocionais são abordados em mais de um texto: “os profetas de benjamim bok”, “ai, mãezinha querida”, “o vidente”, “os amores de um ventríloquo” e “balada de natal”. No decorrer dessas páginas, o leitor se depara com um conjunto de seres arrasados e perdidos, como sugere, simbolicamente, o conto “Navio Fantasma”, texto que fecha o livro.

Esses seres desajustados, embora solitários em certo sentido, no geral não estão desvinculados de outros seres humanos. Surge, então, o tema da família e toda uma série de conflitos relacionados às relações interpessoais, como ocorre em contos como “os profetas de benjamim bok”, “ai, mãezinha querida”, “boa noite, amor”, “os turistas secretos” e “estado de coma”. As vidas de sofríveis trabalhadores, de uma pequena-burguesia, e de integrantes de uma classe alta, vão sendo descortinadas para o leitor, revelando tragédias pessoais.

A vida conjugal, nesse contexto, implica conflitos e tormentos quase sempre insuperáveis. O conto “ruídos no forro” é um dos pouquíssimos casos, nos contos de Scliar, em que se pode vislumbrar alguma esperança para os protagonistas, um jovem casal recém-casado. A esperança precisa ser conquistada dia a dia, em uma luta constante, cujo oponente não se enxerga, não se sabe quem é, mas paira sobre os protagonistas, ameaçadoramente.

Um dos principais recursos estéticos, apresentados na contística de Moacyr Scliar, a intertextualidade (já mencionada em relação a livros anteriores), também é utilizado em AT. O primeiro conto “os profetas de benjamim bok” já demonstra, em seu título, um vínculo intertextual com a Bíblia. O protagonista dessa história “incorpora os espíritos” de profetas do Antigo Testamento, como “Elias”, “Amós” e “Isaías”. Antes de ser um médium (figura raríssima nos contos de Scliar), Benjamim é um leitor recorrente da Bíblia e um sujeito estranho, emocionalmente problemático. É bem provável que esse personagem seja um sujeito com personalidade dividida, um esquizofrênico. Neste sentido, haveria uma profunda ironia no texto, já que o protagonista seria dotado de uma patologia psicológica e não de um dom ou habilidade para transmitir mensagens de um plano espiritual. Benjamim apenas repete trechos da Bíblia em situações de estresse. Após tratamento psiquiátrico, foge do trabalho e da família, abandonando esposa e filhos, viajando para outro país, isolando-se da vida construída até então.

O conto “badaladas de natal” também apresenta um intertexto com a Bíblia, com o acréscimo de uma atmosfera kafkiana, que lembra *O processo*, publicado em 1925. O protagonista da história de Scliar está fugindo de uma perseguição policial, em uma pequena cidade. Não se sabe quem é esse sujeito, nem o que fez para ser perseguido. Ele refugia-se na igreja, abrigando-se na torre do sino, conseguindo manter-se oculto da polícia, que o cerca com homens e cães. Como último recurso, o personagem substitui o badalo do sino e passa a viver indefinidamente naquela torre, alimentando-se de pombos e bebendo água da chuva. Sua cabeça, ao bater no sino, produz um som perfeito, mas a dor é intensa. O homem acostuma-se àquela condição, sua cabeça deforma-se, na véspera de Natal, sonha que é o Menino Jesus e os policiais são os Três Reis Magos. Scliar combina o intertexto bíblico com uma situação absurda, revelando

o desejo de sobrevivência de um sujeito aparentemente inocente, como sugere o sonho, que não se importa em viver isolado do mundo.

Outro detalhe recorrente em o AT é o caráter cíclico de vários enredos. Podem ser incluídos nesse conjunto de textos, com variação de recursos estilísticos, os seguintes contos: “ápice da pirâmide”, em que o reencontro dos personagens é o fator cíclico; “o adivinho”, no qual o comportamento do protagonista se repete anualmente; “uma vaga”, em que a violência diária alcança o seu agente, o protagonista; “rápido, rápido”, o gesto narrativo do início da história repete-se no final, interligando as duas pontas do enredo – “Sofro, sofri”; em “memórias de um pesquisador”, o fato trágico da explosão e a mutilação dos dedos ocorre no início e no final da narrativa. O aspecto cíclico de uma história implica a repetição de um fato, um gesto, um comportamento, um acontecimento. Nos casos extremos, implica uma rotina. Direta ou indiretamente, há um vínculo dessas histórias com o Mito de Sísifo²⁵ e a ideia do eterno retorno. Nesse sentido, os sujeitos representados estão enredados em processos sem fim, condenados a uma rotina, ou uma cadeia de eventos da qual não conseguem se libertar.

Uma outra característica dos contos do livro AT são as narrativas com múltiplos espaços, aspecto recorrente na contística de Scliar. Esse recurso apresenta-se em vários textos: no conto “os profetas de benjamim bok”, a ação ocorre em vários lugares: “casa”, “churrascaria”, “empresa”, “escritório”, “hotel”, “praia”, “clínica psiquiátrica”, “Porto Alegre”, “Santa Catarina” e “África do Sul”. No conto “história porto-alegrense”, a narradora menciona bairros, ruas, praças, igrejas, através de seu deslocamento pelas várias casas em que viveu: a casa dos pais na Cidade Baixa, a casa no bairro dos “Moinhos de Vento”, A casa no bairro de “Petrópolis”, a casa no bairro das “Três Figueiras”, a casa-barco no “rio Guaíba”. Nesses contos, os protagonistas estão sempre em movimento, geralmente, se deslocando sem rumo certo, como ocorre com a protagonista de

²⁵ “... Sísifo, cuja tarefa consistia em rolar uma enorme pedra até o alto de um morro, mas quando já se encontrava bem avançado na encosta, a pedra, impelida por uma força repentina, rolava de novo para planície. Sísifo a empurrava de novo morro acima, coberto de suor, mas em vão” (BULFINCH, 2002, 321).

“histórias porto-alegrense”, que termina, à deriva, na corrente do rio. Metaforicamente, os personagens são ilhas em trânsito.

Os contos “O anão no televisor”, “estado de coma” e “navio fantasma” encontram-se entre os textos mais bem-sucedidos da contística de Scliar. Tempo e espaço são trabalhados de forma intensamente expressiva. No conto “O anão no televisor”, o narrador-personagem é um anão que vive dentro de um aparelho de TV, em um luxuoso apartamento do rico Gastão. O anão pode observar tudo o que acontece na sala, através da tela do aparelho, embora esteja confinado a este “recinto”, só podendo sair quando todos os empregados vão embora. Em “estado de coma”, o protagonista permanece 42 anos desacordado, passando uma vida em sono profundo. Em torno de seu leito, desenrola-se a trajetória de sua família, entrelaçada com grandes fatos históricos, como a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial. O conto “navio fantasma” apresenta um protagonista preso em um limbo, onde dias e noites são iguais, envolvidos em um eterno nevoeiro. Esse sujeito encontra-se definitivamente aprisionado, pois, embora sinta os impulsos de vida e o desejo de liberar sua natureza através de sonhos, ele não possui nenhuma saída dessa situação em clima de pesadelo.

1.3. *Fortuna Crítica de Moacyr Scliar*

As leituras formalizadas, em âmbito acadêmico, jornalístico e editorial, sobre a obra de um autor, constituem um patrimônio científico e cultural de alto valor para qualquer sociedade. Todo o conhecimento gerado, a partir dessas leituras, amplia as discussões e os debates sobre a linguagem, o ser humano, o mundo, a arte narrativa, etc., revogando, reformulando, acrescentando novas teorias e interpretações sobre os objetos artísticos e suas representações. Por isso, ao se estudar a obra de um escritor como Moacyr Scliar, faz-se necessário um levantamento sobre sua fortuna crítica, no sentido de mapear as discussões crítico/teóricas já empreendidas sobre sua produção artística.

Assim, buscou-se, nesta pesquisa, relacionar os principais textos sobre a contística do escritor porto-alegrense. Esse levantamento da fortuna crítica está

organizado em dois tópicos: “A crítica fundadora”, que reúne alguns dos principais textos sobre os contos de Moacyr Scliar, publicados em prefácios ou artigos; e “A crítica acadêmica”, que apresenta pesquisas desenvolvidas em estudos de mestrado ou doutorado. Com isso, espera-se situar o posicionamento crítico/teórico deste estudo, que está sendo desenvolvido sobre o espaço, demonstrando o tratamento estético dado a este recurso nos contos analisados, bem como apontando a relevância da contribuição desta pesquisa para a fortuna crítica do autor gaúcho.

1.3.1. A crítica fundadora: principais textos

Um dos primeiros textos críticos sobre a obra de Moacyr Scliar consiste em um breve artigo de Assis Brasil presente no livro *A Nova Literatura* (1973) – volume III, sobre o conto. O texto figura em uma obra de crítica e teoria literária, listando vários escritores “novos” e “novíssimos”, construindo (e reconhecendo) imagens de escritores promissores e competentes, naquele período histórico. O crítico aprecia a primeira edição do livro CA-I e esclarece que não teve acesso ao primeiro título do escritor gaúcho, HMF, destacando a força desse autor no cenário do conto brasileiro daquela época. Aspectos relevantes da obra de Scliar como o “fantástico” e a “sátira de caráter universal” são apontados pelo crítico, dando início a construção de uma fortuna crítica consistente:

Cultivando o fantástico ou o para-fantástico, os trabalhos de Moacyr Scliar não se esgotam na gratuidade dos temas: vão mais além e se situam ao nível de uma sátira de caráter universal, berço da melhor literatura (BRASIL, 1973, p. 123)

O crítico destaca os aspectos temáticos e estéticos, indicando o potencial artístico de Scliar, sempre relacionando-o com grandes escritores da literatura universal ou nacional, como Swift, Sterne, Luiz Vilela e Dalton Trevisan, por exemplo. Evidentemente, os pontos de contato, entre os contos do autor gaúcho e os escritores citados, não são os mesmos, variando entre o humor, a sátira, o

fantástico, a linguagem coloquial, a concisão, etc. Assis Brasil elabora a sua crítica enaltecendo Moacyr Scliar, elevando-o a uma condição de “superioridade” artística, no cenário nacional:

Aproximaríamos Swift e Sterne, sem esquecer Rabelais, daquele topo onde poucos ficcionistas conseguiram chegar. Pois é na linha dos autores ingleses que os contos de Moacyr Scliar nos fazem pensar, em especial. E talvez mesmo o autor nem os conheça. Mas não tem importância, pois não se trata de influência, mas de uma posição, de uma “ideologia”, em que mais se tem destacado a literatura de ficção de todos os tempos. (Ibidem, p. 123).

O crítico deixa claro que não está pensando em termos de “influência” entre a obra de Moacyr Scliar e a dos autores estrangeiros citados, mas de posicionamento ideológico, ou, poder-se-ia acrescentar, de perspectiva sobre a realidade, assumindo uma postura crítica, através de um humor corrosivo. De qualquer forma, deve-se considerar que Assis Brasil assumiu uma postura audaciosa ao inserir a produção de Moacyr Scliar, baseado apenas na apreciação de um livro, dentre produções de caráter universal. Por outro lado, não há considerações a respeito de possíveis “equívocos” estéticos cometidos pelo autor gaúcho, considerando que a segunda edição do livro comentado pelo crítico, CA-II, seria alterada, de forma significativa, como já foi apontado anteriormente.

Há também a sinalização para outras características importantes (além do fantástico e da sátira), presentes nos textos de Scliar: uma delas é o procedimento da intertextualidade. Embora o crítico não use essa terminologia, bem como não desenvolva suas observações nesse sentido, ao relacionar o conto “A vaca” com uma obra de Swift, ele intuiu um procedimento basilar na obra de Scliar, que é o diálogo com outros textos. Outra característica revelada é a sátira com conotação política. Sobre esse aspecto, Assis Brasil (1973) cita o conto o “Último Pobre”, destacando, como peculiaridades desse texto, a técnica de narrar em *flashes* e a projeção para o futuro. Esse conto foi um dos retirados da segunda edição de CA-II.

O breve texto sobre Moacyr Scliar se encerra com o destaque para a versatilidade narrativa desse escritor, uma alusão à plasticidade e à variação de

técnicas encontradas em seus contos. Assis Brasil conclui que Scliar é um escritor da linhagem dos inventores, destaque merecido que traz ao balcão da análise literária o potencial criativo do artista, confirmado em obras posteriores e ainda pouco estudado pela crítica (aspecto que revela não apenas o artesão de histórias, mas também o pesquisador de recursos estéticos). Embora seja curta essa incursão crítica, ela identifica pontos fundamentais para compreensão verticalizada dos contos do escritor gaúcho: o fantástico, a sátira ao ser humano e à política, a intertextualidade, a versatilidade narrativa e o potencial criativo. Motes de pesquisa a serem retomados pela crítica posterior.

Outro texto fundamental sobre a contística do escritor gaúcho é o prefácio da antologia *Os melhores contos de Moacyr Scliar* (1984), de Regina Zilberman. Um conjunto de características e temas é apresentado para os leitores. Os aspectos destacados nesse prefácio são, recorrentemente, retomados e confirmados pelos comentadores e analistas dos textos de Scliar. Zilberman observa a recorrência dos seguintes traços formais e temáticos: as personagens carentes de identificação; a preferência pelo insólito; o afloramento das forças primitivas do ser humano; a concorrência e a destruição do outro, como marcas do capitalismo; a temática da crueldade e da violência; o erotismo e sexo, com a animalização de um dos parceiros sexuais; a vertente do judaísmo, com as migrações e o confronto cultural; e a forma curta do conto. Embora esse prefácio não tenha o objetivo de aprofundar analiticamente os aspectos relacionados, ele mapeia questões relevantes sobre os contos de Moacyr Scliar, que devem ser problematizadas e desenvolvidas pela crítica especializada.

Essa crítica de aproximação, que ocorre no prefácio em estudo, sinaliza caminhos de leitura que ajudam os leitores a percorrerem os territórios ficcionais, mas corre o risco de estabelecer generalizações que acabam ocultando a especificidade de cada objeto artístico produzido com suas peculiaridades. Por exemplo, o aspecto dos personagens carentes de identificação, destacado por Regina Zilberman, sobrepõe e, de certo modo, silencia uma outra característica que seria a identificação de sujeitos marginalizados, recurso que revela um olhar humanizador nos contos de Scliar. O conto “Pequena história de um cadáver”, – utilizado no prefácio como um exemplo de texto que apresenta personagens carentes de identificação, “os alunos de medicina”, que são denominados de “os

quatro cavaleiros do apocalipse” –, também apresenta como protagonista “Maria da Silva”, uma jovem pobre e com problemas mentais, que só recebeu atenção cuidadosa de alguém, após tornar-se um cadáver. A nomeação de um sujeito marginalizado, embora, nesse caso, possa ser considerada como representação de uma coletividade, atribui ou reconhece a identidade desse indivíduo, trazendo-o ao plano da especificidade.

Outros exemplos de individuação de personagens marginalizados podem ser encontrados em CA-I. No conto “Coelhos”, a protagonista “Alice” é mantida isolada, em uma mansão, e tratada como um objeto belo e valioso pelo seu marido. Nesse caso, não ocorre uma marginalização econômica, mas uma marginalização de gênero, o feminino à margem do masculino. No conto “Cão”, os personagens “Heitor” e “Armando”, integrantes de uma classe social economicamente elevada, estão à margem de qualquer código moral que considere a vida do ser humano um valor a ser defendido. Na segunda parte, da segunda edição de CA-II, encontra-se o conto “Trem fantasma”, que traz a história de “Matias”, um menino com leucemia, que tinha um sonho a ser realizado. O conto “Lavínia”, publicado pela primeira vez em 1970, na antologia *Roda de fogo: 12 gaúchos contam*, apresenta o caso de uma menina de dez anos que vivencia um profundo trauma provocado pela morte do pai. Nestes dois últimos casos, a marginalização ocorre pela doença física ou mental.

Regina Zilberman (1984), para reforçar o argumento sobre a recorrência de personagens sem identidade, propõe duas exceções para essa constante nos contos de Scliar, ao destacar que escritores e judeus são figurados de modo a recuperarem a sua individualidade:

Se o conto de Moacyr Scliar se caracteriza pela ausência de identificação dos heróis, existem unicamente duas situações em que ele subverte o anonimato: nas histórias de temática judaica e em ‘Os Contistas’. Judeus e escritores têm nomes e hábitos particulares que os diferenciam perante os outros, permitindo-lhes a recuperação da individualidade, aparentemente cerceada pelas transformações da sociedade contemporânea” (p. 11).

A generalização categórica da analista – “o conto de Moacyr Scliar se caracteriza pela ausência de identificação dos heróis” – configura-se em um grande problema para os leitores e para construção de uma fortuna crítica, pois

provoca uma contradição em relação a uma longa série de contos, como já foi demonstrado. Zilberman (1984) destaca, como elemento de identificação dos personagens Judeus e escritores, o “nome” e os “hábitos particulares”. Esse simples processo de caracterização ocorre em diversas narrativas que não apresentam nenhuma das duas exceções defendidas pela comentadora. É o caso de contos como “O preço do boi vivo” (HTT), cuja protagonista “Alexandra”, com problemas emocionais e psicológicos, apresenta um comportamento estranho; “Histórias da terra trêmula” (HTT), em que “Gertrudes”, uma empregada doméstica que come muito e é explorada pelos patrões; “Memórias de um pesquisador” (AT), narrativa na qual “Armando” sofre um acidente, perde sete dedos das mãos e passa a viver pesquisando versos pícaros em banheiros públicos; e “Os amores de um ventríloquo” (AT), em que o trio “Albano”, o ventríloquo, “Malvina”, a domadora, e “Anteu”, o levantador de pesos, representam um drama amoroso com cenas de violência e abuso sexual, nas quais o mais forte oprime os mais fracos.

Outra constatação de Zilberman é a predileção de Scliar pela forma curta do conto, a partir do livro CA-I. A princípio, há uma imprecisão em relação à referência do segundo livro de contos do escritor gaúcho:

Se nos dois primeiros livros Scliar se sujeitou à sequência tradicional do conto, a partir de *O Carnaval dos Animais*, o escritor estabiliza sua forma predileta – o relato curto, apoiado num núcleo mínimo de personagens e acontecimentos. (ZILBERMAN, 1984, p. 10).

Em ordem cronológica, CA-I é o segundo livro completo de contos do escritor porto-alegrense, o primeiro foi HMF, como já foi mencionado anteriormente. Quando Zilberman (1984) afirma que, “a partir de *O Carnaval dos Animais*”, pressupõe a existência de “dois primeiros livros”, coloca “*O Carnaval dos Animais*” como uma terceira obra publicada, gerando uma imprecisão. Essa inconsistência pode ser gerada por dois motivos: o primeiro seria a existência das antologias em que Scliar publicou contos avulsos, como foi o caso de “O cão”, no livro *Antologia de contos gaúchos* (1969), e “Irmãos” e “Lavínia”, no livro *Roda de fogo: 12 gaúchos contam* (1970); o segundo motivo seria a segunda edição de CA-II, publicada em 1976, que veio a público com uma série de

alterações, como já foi destacado. Embora o título seja o mesmo, essa segunda edição praticamente configura uma outra obra.

Regina Zilberman (1984) também faz uma distinção entre “o conto tradicional” e “o relato curto”, caracterizando este como sendo um texto “apoiado num núcleo mínimo de personagens e acontecimentos” (p. 10), dando a entender que o conto tradicional teria um número maior de agentes e de fatos. Certamente, encontra-se com facilidade uma série de contos com essas características, ao longo da contística de Scliar. No entanto, também é muito recorrente a incidência de textos relativamente breves com um número significativo de personagens e uma sequência dinâmica de ações. O primeiro exemplo dessa série de textos seria o conto “Pequena História de um Cadáver” (HMF), em que as unidades de tempo, espaço e ação são relativizadas. “A balada do falso messias” (BFM), “Repouse em paz” (HTT), “Os profetas de Benjamim Bok” (AT), “Estado de coma” (AT) e “Memórias de um pesquisador” (AT) também se encaixam perfeitamente nesse grupo. Isso demonstra que não se pode caracterizar todo um conjunto de objetos artísticos com categorias generalizantes, desconsiderando a especificidade dos textos.

Ao abordar o conto “Os contistas” (BFM), utilizando essa distinção de “conto tradicional” e “narrativa curta”, Zilberman propõe uma descrição do texto difícil de ser confirmada esteticamente, já que sugere que essa extraordinária peça da contística de Scliar, e do conto brasileiro de todos os tempos, “resulta da reunião de grande número de pequenos contos”. Cria-se a ideia de que o texto mais longo é o resultado da “soma” ou da justaposição de textos menores:

Todavia, ao produzir uma narrativa mais longa, Scliar continua fiel à sua técnica: o conto maior resulta da reunião de grande número de pequenos contos, aludidos apenas pelo narrador, ao identificar cada um dos autores e suas peculiaridades artísticas. (ZILBERMAN, 1984, p. 10)

Acreditar na fidelidade do autor a uma técnica implica conceber que o artista possui uma limitação ou uma fixação no modo de produzir seus contos, o que não é verdade no caso de Scliar. Pelo contrário, em “Os contistas” há uma potencialização e um refinamento na técnica do escritor gaúcho, estabelecendo um excelente exercício de metalinguagem, realçando uma das principais marcas

de Scliar, que é a experimentação das técnicas narrativas. Assim, “Os contistas” não é uma simples “reunião” de outras narrativas curtas, mas consiste em uma profunda reflexão estética sobre a arte de escrever e contar histórias.

Os críticos literários costumam encaixar uma boa parte dos textos de Scliar, principalmente os do início da carreira, na vertente do realismo-mágico, em que realidade e fantasia convivem lado a lado, harmoniosamente (HOHLFELDT, 1981). Dentro desse contexto estético, os contos do autor costumam ser classificados como “alegóricos”, como aponta Antonio Hohlfeldt. E a sua principal marca, além da violência e da ironia²⁶, seria o insólito, como sinaliza Zilberman (1984): “Não que ele narre acontecimentos impossíveis ou sobrenaturais – mas os fatos são, no mínimo, fora do comum” (p. 5). Assim, realismo-mágico e aspectos insólitos configuram-se com características próximas e, extremamente, interligadas a elementos e situações estranhas.

Tanto Regina Zilberman como Malcom Silverman (citado por HOHLFELDT, 1981) denominam as narrativas de Moacyr Scliar de “parábolas contemporâneas”. Esses contos procurariam revelar a preponderante ausência de bom senso dos seres humanos no tecer das suas relações, com atitudes que acabam contribuindo para configuração de um mundo sem fantasia, despoetizado. Ao mimetizar os disparates dos sujeitos, o autor costuma utilizar altas doses de ironia, muitas vezes enveredando pelo caminho da sátira. De fato, isso acontece em várias narrativas do escritor gaúcho. No entanto, há casos em que a fantasia e a esperança surgem como forças importantes para o ser humano, como acontece em contos como “Uma casa” (CA-I) e “Trem fantasma” (CA-II). As afirmações generalizantes nos ajudam a identificar veios temáticos importantes, mas podem sufocar a especificidade de cada conto.

A obra de Scliar apresenta vários filões a serem investigados pela crítica literária. Três aspectos centrais na contística deste autor são destacados, com frequência, por seus estudiosos: 1) a violência, 2) o insólito e 3) a alegoria. Desde o primeiro livro de contos, HMF, esses três aspectos se destacam nas várias dezenas de narrativas breves do autor. O primeiro aspecto, a violência, é

²⁶ Silverman (1978), referindo-se aos livros iniciais de Scliar, acredita que a ironia “é o instrumento-chave do autor, o fator básico de coesão em seu mundo ficcional...” (p. 173).

temático e permeia boa parte das relações humanas representadas nos textos; o segundo, o insólito, é temático e estilístico, pois desvela o que há de estranho nos relacionamentos, nos estados existenciais, nos sentimentos, nos comportamentos humanos e, ao mesmo tempo, marca o modo como o autor compõe muitas de suas histórias, no encadeamento dos fatos; por fim, a alegoria²⁷ constitui um recurso estético frequente nos textos de Scliar, potencializando os significados, apresentando múltiplos pontos de partida para interpretação, devido à construção alegórica dos textos. Como exemplo da presença combinada desses três aspectos, pode-se mencionar os seguintes contos, que estão entre os mais significativos do autor: “Pequena História de um Cadáver”, “A vaca”, “Cão”, “Os leões”, “Canibal” e “A galinha dos ovos de ouro: perfil enquanto moribunda”.

Evidentemente, outras características podem ser destacadas, como aponta Mello (2004), pondo em relevo traços centrais (temáticos e estéticos) dos textos: o egoísmo, a competição, a crueldade, o humor e a ironia são apontados como constantes em muitos contos de Scliar. A relação destes aspectos com os espaços representados pode ser percebida em várias narrativas: em “A vaca”, os protagonistas se encontram em uma ilha deserta após um naufrágio. Um homem e uma vaca vivem uma relação insólita em um espaço caro ao idealismo amoroso romântico. No conto “Lavínia”, uma menina de dez anos mora em uma

²⁷ Para Todorov (2014), a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; nos diz às vezes que o primeiro sentido deve desaparecer, e outras que ambos devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido está indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer”. Desta forma, o texto literário deve ter sido construído de maneira alegórica, pois, se a alegoria foi considerada apenas na dimensão da leitura, todo texto literário será alegórico. O teórico ainda adverte que, com a construção alegórica do texto, o fantástico perde o seu efeito: “Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico” (p. 71). Hansen (1986) faz as seguintes considerações sobre a alegoria: “Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem lugares comuns (**loci** ou **topoi**) e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a circunstância do discurso” (p.2), (Grifos do autor). A relação entre a alegoria e o fantástico (o estranho e o maravilhoso), na obra de Scliar, merece um estudo mais aprofundado.

mansão confortável, mas sua condição afetiva/existencial está profundamente comprometida. Em “Canibal”, duas irmãs se encontram em uma montanha isolada do mundo civilizado, após um desastre aéreo, e vão vivenciar experiências envolvidas em egoísmo e crueldade.

Embora a crítica especializada tenha apontado algumas questões centrais para compreensão da obra de Scliar, ainda não se aprofundou no veio espacial. O espaço constitui um aspecto relevante para fortuna crítica do escritor gaúcho. Em especial, a casa, que surge em vários contos, de muitas maneiras, como espaço central das ações, não só reunindo personagens, mas concentrando símbolos que representam a condição existencial dos sujeitos e suas relações interpessoais, seus projetos, seus desejos. Os estudos sobre a contística do autor de CA ainda estão em uma fase incipiente, por isso, tanto os aspectos mais recorrentes, quanto os menos destacados, ainda aguardam análises aprofundadas para ampliar sua fortuna crítica.

Uma prova da carência de estudos sobre os contos de Moacyr Scliar é a pouca recorrência de análise sobre esse gênero, em livros dedicados à obra do autor, como é o caso de *Moacyr Scliar: a escrita de um homem só* (2006). O livro está organizado em seis capítulos. O capítulo 5, intitulado *Textos: o conto é a forma literária mais perfeita*, apresenta apenas três contos – “Os leões”, “Clube dos Suicidas” e “Ao mar” – sem nenhum comentário crítico que aponte para as características estéticas e temáticas desses textos.

O único momento em que há alguma observação sobre os contos de Scliar é no terceiro capítulo “*Ensaio – Moacyr Scliar: renovação e tradição*”, assinado por Flávio Loureiro Chaves, texto já publicado anteriormente em 1985, no fascículo *Moacyr Scliar*, da série Autores Gaúchos – 9. Os demais capítulos apresentam uma entrevista, alguns depoimentos, aspectos biográficos e uma cronologia sobre a vida e obra do autor.

O livro *Tributo a Moacyr Scliar* (2012), organizado por Zilá Bernd, Maria Eunice Moreira e Ana Maria Lisboa de Mello, apresenta um conjunto de 17 artigos sobre o autor gaúcho e sua obra, divididos em duas seções: *Depoimentos*, com 7 textos; e *Estudos Críticos*, com 10 textos. Certamente, esta obra constitui uma das principais coletâneas de estudos sobre a produção de Scliar, ao lado de *O Viajante Transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*

(2004). Dentre os dez artigos críticos de *Tributo a Moacyr Scliar*, não se encontra nenhum dedicado, exclusivamente, ao conto, como ocorre em *O Viajante Transcultural...*

Apenas em dois artigos, observa-se a leitura analítica de alguns contos. No texto *Uma literatura contra a morte: notas sobre narradores em Moacyr Scliar*, de Jaime Ginzburg e no texto *Scliar e a diáspora de todos nós*, de Flávio Loureiro Chaves. No primeiro caso, o crítico observa os contos “Rápido, Rápido” e “Pausa” ao lado do livro *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003), investigando como Scliar aborda a questão da morte em seus textos. No segundo caso, o analista faz, em sua leitura panorâmica da obra de Scliar, uma referência crítica ao conto “Os leões”, observando que esta narrativa apresenta uma *imago mundi* em que “O homem é o portador da marca de Caim”.

1.3.2. A crítica acadêmica:

dissertações e tese sobre os contos de Scliar

Em âmbito acadêmico, as pesquisas sobre a obra de Scliar começam a se multiplicar, embora ainda seja cedo para afirmar a existência de uma fortuna crítica amplamente significativa, pelo menos no caso do gênero conto. Neste âmbito, um fato está claro: os romances e novelas chamam mais a atenção dos pesquisadores do que as narrativas curtas. No site oficial do autor gaúcho (www.scliar.org/moacyr/), na seção *Fortuna Crítica*, encontra-se a lista de 41 dissertações, 16 teses e 110 artigos publicados em livros e revistas²⁸. Em meio a esse material, encontram-se 5 dissertações e 1 tese que abordam os contos como objeto de estudo. Esses números revelam, pelo menos, dois aspectos sobre a fortuna crítica do autor gaúcho: 1) há um interesse crescente na obra de Scliar; e 2) o gênero conto ainda é pouco abordado.

Repassando as datas de publicação dessas pesquisas acadêmicas sobre o conto, observa-se que há uma dissertação dos anos 1970 – Zilberknop (1978);

²⁸ Data da consulta: 20 de fevereiro de 2015.

uma tese dos anos 1990 – Simon (1999); três dissertações dos anos 2000 – Arruda (2005), Bitazi (2007) e Santos (2007); e uma de 2010, Cabral (2010). Os dois primeiros trabalhos analisam contos de vários autores brasileiros, dentre os quais incluem os de Moacyr Scliar. As quatro pesquisas posteriores focalizam, especificamente, contos de Moacyr Scliar. Dessas poucas constatações, conclui-se que o interesse acadêmico pelas narrativas curtas do escritor gaúcho só toma fôlego no início do século XXI.

Zilberknop (1978) escreveu uma das primeiras dissertações (se não a primeira), *Metamorfose: recurso fantástico em alguns contos brasileiros*, que abordou uma narrativa curta de Moacyr Scliar. O conto analisado nesse estudo é “Magrinho que virou pandorga”, do livro HTT, e o aspecto observado foi a questão da metamorfose e sua relação com o realismo mágico. A autora constata que a metamorfose, nesse conto, está ligada a um processo de reificação de um trabalhador que sofre a ação de seu patrão:

No conto de MS (MVP), é exatamente a insatisfação na vida mesclada a uma alienação da realidade que geram a metamorfose, havendo por trás de tudo isso, uma situação indesejável que talvez seja a causa maior: o domínio do mais forte (patrão) sobre o mais fraco (empregado) (ZILBERKNOP 1978, p. 128).

Essa pesquisa, ao que parece, inaugura um veio de estudo bastante promissor para compreensão da obra de Moacyr Scliar – a representação de processos de reificação do ser humano. Além disso, é o primeiro texto acadêmico que relaciona o contista gaúcho, juntamente com outros escritores de renome nacional como Aluísio de Azevedo, Murilo Rubião, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, José J. Veiga, dentre outros, o que implica o reconhecimento de Scliar como um escritor importante na literatura nacional. No entanto, um aspecto problemático nessa pesquisa é a amplitude do *corpus*, que implica 10 contos de 10 contistas brasileiros diferentes. Se por um lado, essa escolha possibilita uma visualização de como a metamorfose estava sendo utilizada pelos artistas selecionados, por outro, impede uma verticalização analítica na abordagem dos textos, como acontece com o conto “Magrinho que virou pandorga”.

Arruda (2005), em seu trabalho *O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise dos contos de Moacyr Scliar*, analisa a questão do humor na obra de Moacyr Scliar, como uma das principais características desse escritor, utilizando 10 contos como corpus. Um dos pontos fortes desse estudo é o aprofundamento sobre esse importante traço da obra do escritor porto-alegrense, já apontado pela crítica de apresentação (resenhas, prefácios e artigos), baseando-se em uma fundamentação teórica consistente sobre o tema.

A pesquisa investiga os recursos humorísticos em contos que abordam o cotidiano de pessoas simples, como em “Espaço Vital” e “Temas Livres”; a relação entre homem e mulher, enfatizando as conquistas femininas, como em “Como era Bela a Escravidão” e “Ofertas da Casa Dalila”; a crítica ao sistema socioeconômico, como em “O Velho Marx” e “Agenda Pra a Noite de Núpcias”; a crítica aos programas de entretenimento, e o vale-tudo para alcançar audiência, como nos contos “O torneio do esquecimento” e “O Clube dos Suicidas”; e as relações entre intertextualidade, paródia e humor, e a desmistificação de heróis e histórias tradicionais, como ocorre nos contos “Memórias de um comedor de lentilhas” e “Shazan”.

A princípio, podem-se questionar alguns pontos da pesquisa de Arruda (2005). Apesar do corpus extenso possibilitar um número maior de narrativas comentadas – o que é uma necessidade para constituição de uma fortuna crítica sobre a contística de Scliar – o grande número de contos selecionados para estudo dificulta o aprofundamento da análise dos textos, individualmente. Com isso, os comentários analíticos ficam mais na esfera do tema, algumas vezes correndo o risco da dispersão, e, com menos frequência, verticalizam a leitura dos elementos estruturais e linguísticos das narrativas. Um outro detalhe relevante é a ausência de indicação dos livros em que os contos analisados foram publicados pela primeira vez. Esse fato não oferece nenhum problema para uma análise temática, mas dificulta a leitura de outros pesquisadores, ao impossibilitar uma visualização da sequência histórica dos contos.

A dissertação de Bitazi (2007), intitulada *A (dês)construção pela ironia: vozes veladas e desveladas nas narrativas curtas de Moacyr Scliar*, analisa dois contos “Um mentiroso, aquele velho” e “O tio pródigo”, observando a ironia como elemento estrutural dessas narrativas. A perspectiva teórica predominante é a

da Análise do Discurso, já que a autora trabalha com noções como “discurso”, “enunciador”, “níveis de hierarquia enunciativa”, “debreagens enunciativas”, “gramática discursiva” e “dito e não dito”, por exemplo, combinando essas categorias com “ironia” e “carnavalização”. Há, na pesquisa de Bitazi (2007), uma tentativa de fazer interagir a Análise do Discurso com a crítica literária, promovendo uma leitura, implicitamente, entrelaçada entre essas perspectivas teóricas. No entanto, a sobrecarga da teoria discursiva, em mais de um momento ao longo do trabalho, acaba ameaçando o entendimento dos textos analisados, localizando-os à sombra de um variado conjunto de terminologias teóricas.

Santos (2007), em *O Balé dos Canibais: leitura de contos de Moacyr Scliar e vivência em sala de aula*, realiza uma análise crítica de duas narrativas, “Canibal” e “Cão”, observando a construção alegórica dos textos. Retoma um aspecto apontado pelos comentadores da obra de Scliar, a recorrência da alegoria em seus contos, e empreende uma leitura analítica, buscando aprofundar o conhecimento sobre esse recurso estético. Essa pesquisa, além da dimensão crítica, também apresenta uma experiência de leitura em uma sala de aula do ensino médio com as narrativas curtas de Moacyr Scliar, analisando a recepção de alunos do terceiro ano e seus horizontes de expectativas. A pesquisa no âmbito do ensino, envolvendo os textos de Scliar, constitui um aspecto novo, em relação à obra deste autor.

Cabral (2010), em *Pragas, risos e lentilhas: Moacyr Scliar, Bíblia e literatura*, investiga três contos: “As pragas”, “Dicionário de um comedor de lentilhas” e “As ursas”, observando o intertexto bíblico, a ironia, a paródia e o humor como recursos linguísticos e temáticos fundamentais na obra de Scliar. Essa pesquisa mostra-se relevante para a fortuna crítica do escritor porto-alegrense, por enveredar pelas trilhas da intertextualidade, lançando luz sobre essa importante característica ainda pouco estudada. Embora aprofunde a questão da paródia como um recurso intertextual basilar dos textos analisados, apenas sinaliza uma aproximação do pastiche, recurso estilístico mais sofisticado e muito mais difícil de ser apreciado pela crítica.

Simon (1999), em sua tese *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*, analisa, ao lado de textos de outros autores como Rubem Fonseca e Luiz Vilela, cinco contos de Moacyr Scliar: “Ofertas da Casa

Dalila”, “No Retiro da Figueira”, “Os Turistas Secretos”, “Temas Livres” e “Zap”. A análise empreendida investiga a presença das imagens televisivas e da propaganda na vida de sujeitos do final do século XX, considerando o papel das categorias da *simulação* e da *obscenidade* no funcionamento dessas imagens. Esse estudo, embora não seja exclusivo sobre a obra do escritor gaúcho, inaugura um novo viés de pesquisa sobre seus contos, constituindo uma contribuição original para a fortuna crítica do autor.

1.4. Os caminhos do conto

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduições do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem (BOSI, 1975)

A arte de contar histórias remonta a tempos imemoriais da humanidade. As narrativas religiosas de caráter mítico e as experiências dos mais velhos e dos viajantes, certamente, estão entre as primeiras manifestações da narrativa oral. A documentação das narrativas, através da escrita, proporcionou novas formas de construção estética. Os contos de fadas ou contos maravilhosos, narrativas simples, de acordo com Jolles (1976), passaram de geração em geração, mantendo temas e elementos narrativos sem sofrerem alterações estruturais profundas: “Sublinhemos e conservemos na memória que Jacob Grimm percebeu no Conto um ‘fundo’ que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras” (p. 188).

Ainda segundo André Jolles, a partir do século XIV, surge outra maneira de narrativa curta, a novela, considerada uma forma artística, já que era elaborada por um autor individual. Surgem os primeiros parâmetros para o conto moderno: a brevidade e a marca da elaboração pessoal do artista. O *Decameron*, de Bocaccio, é a obra de referência para essa forma conhecida como novela

toscana. Depois, no século XVII, uma obra de Giambattista Basile vem a público, *Cunto de li Cunti*, também conhecida como *Pentameron*. Esta obra parodiava os textos de Bocaccio e lançava as bases para os contos maravilhosos, registrados mais tarde pelos irmãos Grimm (JOLLES, 1976).

A ideia da novela como uma forma artística, criada intencionalmente por um escritor, nos mínimos detalhes, também pode ser atribuída para o conto enquanto narrativa breve. Neste sentido, o conto seria uma “peça de arte” ou “um objeto artístico”, programado para causar um efeito no leitor, como pensou Edgar Allan Poe. De acordo o escritor norte-americano:

Só tendo o *epílogo* constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção (POE, 1999).

Embora o princípio da *unidade de efeito* não seja exclusivo do conto, nem ajude a determinar elementos estruturais específicos desse gênero narrativo, ele pode esclarecer, um pouco mais, uma característica fundamental das narrativas curtas: a plasticidade formal. Essa plasticidade também não é restrita à essa modalidade narrativa, ou à narrativa de modo geral, ou à literatura. Ela é uma marca da matéria prima de qualquer artista, que, dotado de intenção, intuição e sensibilidade, lança mão dos recursos estéticos disponíveis ou criados por ele, para tentar alcançar um efeito desejado sobre seus leitores.

Assim, a intencionalidade da composição deve ser considerada sempre que se pretende analisar textos artísticos, principalmente, os produzidos a partir do século XX. A teoria literária tenta formular e apresentar classificações de caráter universal sobre o conto, embora a realidade das obras apresente um vasto número de narrativas breves que não se encaixam nas classificações mais famosas, como a teoria das unidades de tempo, espaço, ação e tom. Como afirma Gouveia (2009, p. 10): “Toda premissa teórica – para não cair em conhecimento especulativo – tem que ser demonstrada em lastro empírico, para não se converter em ideal ou mesmo em fantasmagoria”.

De fato, cabe à teoria literária, e em especial à teoria do conto, uma postura descritiva sem apriorismos teóricos dogmáticos. A própria categoria de *extensão* do conto pode ser contestada pelos artistas, ao moldarem sua matéria

prima, como faz Moacyr Scliar, por exemplo, no conto “Os contistas”, como já foi apontado antes, um dos mais longos textos do autor. Sabe-se que a extensão do texto para Poe torna-se um elemento fundamental, como se pode observar na passagem seguinte:

Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente para a produção de qualquer efeito (POE, 1999).

Evidentemente, os artistas do século XX contestaram toda forma de prescrição tradicional, rompendo com os padrões vigentes, protestando, experimentando, buscando novas esferas de composição e expressão artística. A criatividade produtiva encara qualquer dogmatismo tradicional, para derrubá-lo. Daí a grande dificuldade ou impossibilidade de encontrar classificações universais sobre o conto.

Piglia (1994) apresenta a tese do caráter duplo da forma do conto, referindo-se ao conto moderno, à moda de Tchekhov e Kafka. Para o escritor e crítico argentino, um conto sempre narra duas histórias, diferentemente do conto clássico de Poe. “O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta” e essa “história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes”, como propõe o crítico argentino em sua segunda tese sobre o conto. Ele ainda explica que o conto se constrói para fazer aparecer, artificialmente, algo que estava oculto. Nesse sentido, o conto reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. (PIGLIA, 1994).

Embora essa perspectiva de Ricardo Piglia seja original, quando comparada a outras teorias, como a das unidades do conto, ela não é exclusiva desse gênero. Outras narrativas podem apresentar duas histórias, sendo uma secreta. Aliás, a quantidade de histórias cifradas em uma narrativa pode variar de acordo com a intencionalidade do autor. De fato, a postura mais adequada diante das narrativas é a analítica/descritiva. O crítico/teórico precisa observar e descrever, aproveitando as teorias existentes de forma crítica, reformulando conceitos e propondo novas categorias.

1.3.1. O conto como gênero proteiforme

Bosi (1975), em seu texto *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*, demonstra que o gênero conto, como objeto de arte, possui uma natureza plástica. Ele é moldável, não possui forma pré-estabelecida, que deva ser seguida rigidamente. Bosi reflete sobre o conto contemporâneo, e não sobre o tradicional, que está enraizado no folclore, na cultura popular, com engrenagens narrativas profundas recorrentes. O fato é que o conto contemporâneo se configura por sua abertura formal, e Scliar encaixa-se perfeitamente nesse modelo, pois seus objetos artísticos são prova da atitude constante do escritor gaúcho de experimentar formas variadas.

Bosi reconhece no conto um modo breve de ser que força o escritor a lutar com as técnicas de invenção, a sintaxe compositiva, a elocução (os modos de exprimir um pensamento ou uma opinião). Nesse processo, a transposição das fronteiras entre o narrativo e o lírico, entre o narrativo e o dramático, ocorre inevitavelmente. De outro modo, pode-se considerar o fato de que o conto contemporâneo é proteiforme, ou seja, a narrativa curta pode assumir inúmeras formas e abordar qualquer tema. Põe em jogo os princípios de composição da escrita moderna que buscam o texto sintético, o convívio de tons, de gêneros e de significados.

O fator proteico do conto implica um alto grau de complexidade para a abordagem crítica e teórica. A concisão, por exemplo, é uma categoria ampla, que precisa ser analisada com muito cuidado. Observando mais de perto os contos de Scliar, percebe-se que há muitas formas de concisão: o escritor sintetiza uma vida inteira em uma epígrafe no conto “Pequena História de um Cadáver”. Já no conto “Estado de Coma”, a concisão se apresenta de forma diferente, sintetizando um período de mais de 30 anos e um número elevado de personagens e fatos. É preciso investigar mais a fundo as múltiplas formas de sintetizar o tempo e o espaço no conto, para evitar as generalizações críticas que apagam as especificidades dos textos.

Bosi (1975) também propõe que “o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (p. 8). Note-se que o crítico não generaliza sua tese, observando que “a visada intensa de uma situação” é uma tendência, e não uma lei absoluta. Essa constatação revela que há textos que não seguem a tendência. Scliar tem contos que se encaixam nos dois casos: narrativas que são formuladas em torno de um acontecimento, com tempo e espaço restritos, como os contos “Ruídos no forro”, “Lavínia” e “Coelhos”; e textos que retratam mais de uma situação, envolvendo múltiplos espaços, fluxo temporal e diversos personagens, como “Pequena História de um cadáver”, “Estado de Coma” e “Os Contistas”.

Retomando Poe, Bosi (1975) reflete que, antes da forma, há um movimento interno da significação, em que todos os componentes estruturais, ritmo e tom narrativos convergem para a produção do efeito único pré-estabelecido. Nesta concepção, o papel do artista é fundamental, já que a obra narrativa é, intencionalmente, produzida para atuar sobre o leitor. O contista busca e/ou cria situações que atraiam a atenção do leitor. A escolha do universo representado também faz parte da estratégia autoral para sedução dos interlocutores.

A representação artística, no caso “a escrita ficcional” de que fala Bosi, ao recortar da realidade o que vai ser retratado e ao escolher o modo como vai retratar, estabelece o tema. Essa escrita ficcional (o fazer do escritor, o seu trabalho) busca, no universo de experiências e da realidade, as situações que se transformarão em tema e estilo. Além disso, o conto deve ser tenso, conflituoso e inquietante. Desse modo, pode agir sobre o leitor com mais propriedade, deslocando o seu olhar, retirando-o de sua zona de conforto, para conduzi-lo a uma nova percepção do mundo, das pessoas e da vida. O tema, sua construção, implica o estabelecimento de tensões.

Sobre o estilo, Bosi apresenta uma relação simples e profunda, que auxilia a compreensão desse aspecto do texto artístico. O autor destaca cinco possibilidades centralizadoras: 1) *Estilo realista documental*; 2) *Estilo realista crítico*; 3) *Estilo intimista na esfera do eu (memorialista)*; 4) *Estilo intimista na esfera do id (onírico, visionário, fantástico)*; e 5) *Estilo experimental no nível do*

trabalho linguístico (centrífugo, 'atemático'). Evidentemente, essas classificações do modo de trabalhar a linguagem literária não são fixas, elas constituem eixos referenciais que ajudam a mapear as características estilísticas de um escritor, possibilitando identificar as variações e cruzamentos entre os eixos.

No *estilo realista documental*, o artista recria a realidade, buscando precisão narrativa e descritiva. Visa estabelecer, através da palavra, um registro fiel, até onde isso é possível. O texto escrito é um documento, uma foto, que capta a realidade tal qual se encontra disposta no fluxo da história. Evidentemente que isso é uma idealização. Toda técnica de representação, até mesmo as mais objetivas, implica uma dose de subjetividade, permeando o ponto de vista, a caracterização, o posicionamento revelado na elocução. Quando se pensa em um estilo realista documental, deve-se considerar um texto que se propõe a fazer, até onde é possível, um registro fiel da realidade como ela é, sem alterações ou distorções explícitas de ordem emocional.

No *estilo realista crítico*, a representação da realidade se dá através de um posicionamento questionador, na constituição de narrador e personagem. Busca revelar as contradições da sociedade e do ser humano, demonstrando e desmontando as bases e argumentos de sistemas sociais, econômicos, políticos, culturais, religiosos opressores e injustos. A subjetividade do escritor aflora, textualmente, através da indignação, da ironia, do sarcasmo e da sensibilização, em face de uma realidade estabelecida. Nesse estilo, o leitor é provocado para refletir sobre as condições sociais/existenciais dos mundos representados.

No *estilo intimista na esfera do eu (memorialista)*, o narrador ou o protagonista se volta para sua própria história, lembrando experiências marcantes, refletindo sobre elas e sobre os sentimentos e emoções envolvidos no processo. Há uma alta dose de consciência no processo narrativo, na tentativa de reconstruir uma trajetória (ou passagens de uma vida). O sujeito conta para retomar, reviver, repassar a vida a limpo, para aprender e ensinar com o vivido. Nesse sentido, as experiências pessoais constituem o principal elemento para reflexão, sobre o ser humano e sobre o mundo.

No *estilo intimista na esfera do id (onírico, visionário, fantástico)*, o texto ficcional se desenvolve no mundo dos sonhos, das visões ou da imaginação. Ou, de outro modo, esses mundos invadem a realidade e a transfiguram diante dos olhos dos espectadores, dos personagens, dos narradores e dos próprios leitores. A realidade representada, nesse sentido, pode assumir múltiplas dimensões de sentido, configurando representações com alta carga simbólica e/ou alegórica. O leitor é atraído para um universo de surpresas, onde a imaginação impera absoluta, transfigurando a realidade, criando outros modos de sentir e pensar a vida e o mundo.

No *Estilo experimental no nível do trabalho linguístico (centrífugo, 'atemático')*, o texto ficcional é construído com um arranjo linguístico totalmente diferenciado, em um ou mais aspectos, como sintaxe, vocabulário, pontuação, colocação, trama. O universo da linguagem verbal transforma-se em um laboratório, em que o artista busca experimentar os mais diversos recursos linguísticos, criando novos vocábulos, novas combinações sintáticas, novos ritmos e novas relações dos elementos narrativos. A elaboração da linguagem verbal assume o primeiro plano da leitura, desafiando o leitor a encarar e decifrar os arranjos estético/linguísticos formulados.

As observações de Bosi (1975) não são conclusivas e nem é esse seu objetivo. O crítico tece suas considerações sobre o conto contemporâneo, principalmente, a partir da observação dos textos literários, e esse deve ser um modelo a ser seguido. As reflexões de Bosi demonstram, dentre outras coisas, que definir o conto moderno constitui tarefa complicada para teoria e crítica literária, já que não está se falando de um objeto na natureza, cujas características, propriedades e funções podem ser descritas e previstas com precisão. O conto, de um modo amplo, é um objeto cultural, que nasce da necessidade de contar, exprimir e representar do ser humano, estabelecendo pontes afetivas e intelectuais entre sujeitos. O conto, mais especificamente, é também um objeto artístico, elaborado em sua matéria prima, a linguagem verbal, na forma narrativa, para agir sobre o leitor, mobilizando seu intelecto e suas emoções, ou ao menos, distraíndo-lhe a passagem do tempo.

Quando o crítico ou o teórico, no intuito louvável de estabelecer conceitos e categorias, encaixa o conto em definições extremamente esguias, antes de se

aproximar de um conhecimento válido, que busque conhecer os objetos de estudo, acabam bloqueando os caminhos de uma verdade objetiva, no sentido de encobrir uma infinidade de especificidades artísticas com utilização de generalizações. E nesse contexto de reflexões, um fato se impõe: o conto não pode ser definido em leis absolutas. Nenhum objeto de arte o pode. Isso seria a negação do poder criativo e transformador da arte, essa força transgressiva da criação cultural. As reflexões de Bosi (1975), sobre o conto contemporâneo, são dotadas, ao mesmo tempo, de amplitude e profundidade, possibilitando delinear classificações amplas, sem abrir mão das especificidades encontradas em cada texto.

CAPÍTULO II

AS DIMENSÕES DA CASA: LITERATURA E ESPAÇO

São onze da noite, já, mas eles não conseguem dormir. Estão cansados – ele é motorista de táxi, ela cuida da casa, os dois trabalham muito – mas não conseguem dormir. Deitados lado a lado, têm os olhos fixos na pequena mancha de luz que a lâmpada do poste da rua, lá de baixo, projeta no teto.

Faz calor, eles suam, mas as janelas estão fechadas. Não ousam abri-las; há muito roubo, nesta vila, muito assassinato. Melhor sentir calor, mas com segurança. É verdade que a janela do quarto não fecha bem; está protegida por tampões, mas deixa uma fresta, por onde se infiltra a luz da rua. Mas só esta luz, porque estão acordados e enquanto estiverem acordados nada mais entrará pela janela (SCLIAR, 1979, p. 32).

A complexidade das narrativas literárias funda-se em um conjunto de fatores: 1) na elaboração estético-simbólica; 2) no entrelaçamento consciente de seus elementos estruturais e discursivos, nos mínimos detalhes, para provocar efeitos estéticos nos leitores; 3) na conjuntura histórica e cultural que envolve a produção, a circulação e o consumo das obras; 4) na herança milenar das narrativas humanas; 5) nas múltiplas apropriações que os leitores realizam; só para citar alguns fatores objetivos que se entrelaçam no objeto literário. Há ainda os elementos do inconsciente e suas pulsões, seus arquétipos, bem como a força das ideologias que perpassam as escolhas do artista na elaboração de sua arte. Do entrelaçamento desses componentes, através da atividade do artista com a linguagem, a obra nasce para desafiar os leitores, sensibilizando e fazendo refletir.

Assim, o texto literário narrativo constitui um objeto artístico complexo e dinâmico, construído com matéria verbal articulada em elementos objetivos, subjetivos e históricos. Na narrativa, os sentidos programados pelo artista funcionam através de determinados componentes estruturais: personagem, tempo, espaço, enredo, ponto de vista, tom, linguagem. No entanto, esses elementos não são estanques, eles se interconectam, pelo menos em três dimensões de sentido interpostas: psicológica, social e estética, gerando uma

miríade de significados, que serão construídos e reconstruídos pelo leitor em uma dinâmica imprevisível de elaboração de sentidos.

Em meio a todo esse processo de construção e reconstrução da obra literária, o ponto de convergência dessas dimensões e elementos é o texto artístico, ou seja, o artefato estético, registrando o fato narrativo, lírico ou dramático. A apreciação crítica desse artefato pode ser iniciada a partir de qualquer um dos elementos composicionais. Porém, o caráter complexo e dinâmico do texto artístico implica um procedimento articulatório de interpretação, que procure demonstrar o máximo de conexões de sentido, na organicidade do texto, do contexto histórico e social, dos horizontes de expectativa dos leitores, bem como de suas práticas de leituras. A leitura crítica da obra de arte procura encontrar caminhos interpretativos e/ou estabelecer categorias teóricas que auxiliem a compreensão e apreciação do objeto artístico. O produto dessa atividade nunca é definitivo, pois, diante de si, a crítica investiga um objeto/universo em constante transformação.

O estudo específico de obras literárias é um processo multifacetado, por sua vez, podendo ser iniciado e conduzido a partir de vários elementos estruturais, de forma e conteúdo. No caso das narrativas, tem-se: o *tema*, a *visão de mundo*, as *múltiplas representações de sujeitos*, as *ideologias*, o *narrador*, o *personagem*, a *linguagem*, o *tempo*, o *enredo*, o *espaço*, o *estilo*, e as combinações e variações desses elementos, por exemplo. Evidentemente, essa relação de elementos considera, em primeiro plano, uma abordagem imanente e estilística do texto. Dentre essas possibilidades de ponto de partida, o espaço literário, ou seja, o espaço representado no texto artístico, em uma perspectiva de abordagem crítico/teórica, não é o fator mais recorrente nas pesquisas desenvolvidas na academia, como ocorre com os elementos personagem, narrador e tempo. De acordo com Borges Filho (2007),

No âmbito dos estudos literários, tal realidade não é diferente. Encontramos obras e mais obras teóricas a respeito do tempo. Entretanto, na bibliografia geral, é raríssimo encontrarmos um livro que aborde a questão espacial do ponto de vista teórico. Os poucos livros que têm como tema o espaço, centram-se, em sua maioria, na análise de obras e não no desenvolvimento de uma teoria mais consistente sobre a questão da espacialidade na

literatura. Do ponto de vista teórico, encontramos mais textos que livros a respeito dessa questão. (p. 12).

A consciência da escassez de estudos críticos e teóricos sobre o espaço, na literatura, tem desafiado estudiosos a investigar essa questão e a propor caminhos a serem seguidos para aumentar a produção científica a respeito desse aspecto²⁹. Borges Filho (2007), baseando-se em reflexões de Gaston Bachelard, propõe o estudo do espaço, na literatura, como *topoanálise*. O teórico toma um termo específico do autor da *Poética do Espaço* e o ressignifica, ampliando o seu sentido e aumentando o seu potencial investigativo:

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (p. 33).

Nessa perspectiva, a topoanálise implica os aspectos psicológicos, sociais, filosóficos, estéticos, políticos, culturais e todos os outros relacionados à configuração do espaço na obra literária. Essa nova percepção do termo demarca um campo de estudo amplo e lança uma série de diretrizes para orientar o pesquisador topoanalista. No entanto, para não se cometer uma injustiça, vale lembrar que não era intenção de Bachelard, em seu estudo sobre o espaço, apagar intencionalmente todos os aspectos que não fossem psicológicos, excluindo-os para sempre. Em sua linha de investigação, fenomenológica, interessava observar os valores atribuídos às imagens dos espaços íntimos e toda a sua carga arquetípica. Assim, o recorte analítico do

²⁹ Nos últimos anos, os estudos sobre a categoria do espaço na literatura vêm se expandindo. Um exemplo dessa expansão é o livro *Teorias do espaço literário*, de Luís Alberto Brandão (2013). Além disso, as teses e dissertações do projeto de pesquisa *Literatura e espacialidades: texturas na narrativa moderna em língua portuguesa*, promovido pelo PPGL/UFPB e coordenado pela professora Ana Cristina Marinho Lúcio, contribuem significativamente para o enriquecimento crítico/teórico dessa linha de estudos.

pensador francês não deve ser entendido como uma abordagem limitada, mas como um passo metodológico consciente e coerente com a perspectiva teórico/filosófica adotada pelo autor. A prova da eficiência dessa escolha encontra-se na riqueza da produção teórica de Bachelard sobre a literatura.

As diretrizes propostas por Borges Filho (2007) para o estudo topoanalítico da obra literária reúnem, esquematicamente, 8 itens: 1) *O inventário dos espaços de uma obra* – o cenário, a natureza, o ambiente e a paisagem; 2) *As coordenadas espaciais* – a lateralidade (direito/esquerdo), a frontalidade (diante/atrás), a verticalidade (alto/baixo), a prospectividade (perto/longe), a centralidade (centro/periferia), a amplitude (vasto/restrito) e a interioridade (interior/exterior); 3) *A espacialização* ou a maneira como o espaço se estabelece na narrativa – franca, reflexa e dissimulada; 4) *Os gradientes sensoriais* – a visão (cores, preto, branco e variações), a audição (alto/baixo, grave/agudo), olfato (bom/ruim), tato (duro/mole, quente/frio) e paladar (doce/amargo, quente/frio); 5) *A fronteira* (ou sua ausência) – artificial, natural, tensa e distensa; 6) *A morfossintaxe espacial* – advérbios, pronomes, preposições, verbos e as figuras de linguagem; 7) *A topopatia ou a relação afetiva do personagem para com o espaço* – topofilia e topofobia; e 8) *A toponímia* – relação de semelhança, relação de contraste e relação de indiferença.

A organização dos itens espaciais proposta por Borges Filho (2007), a princípio, pode ser considerada excessivamente esquemática. No entanto, essa classificação de uma série de elementos, de natureza espacial, encontrados no texto literário, funciona como uma verdadeira introdução, como se propõe o autor, à questão da relação entre espaço e literatura. Dessa maneira, constitui um excelente material para os pesquisadores iniciantes, pois auxilia a compreender a relação do espaço com a linguagem, como se pode observar nos itens sobre a *espacialização*, a *morfossintaxe espacial* e a *toponímia*; ou ainda, a relação dos personagens com o espaço, como ocorre nos itens sobre as *coordenadas espaciais*, os *gradientes sensoriais* e a *topopatia*. Evidentemente, esses não são os únicos elementos relacionados ao espaço literário que podem ser encontrados em um texto.

Para não ficar apenas em considerações abstratas sobre aspectos teóricos da literatura, veja-se um exemplo objetivo, retirado do corpus desta pesquisa. Para isso, observe-se a epígrafe deste capítulo, trecho inicial do conto “Ruídos no forro”, de Moacyr Scliar, publicado em 1978, no livro *O anão no televisor*.

O conto “Ruídos no forro” apresenta, através de um narrador observador em terceira pessoa, a história de um casal pobre de trabalhadores que não consegue dormir após mais um dia de luta. Todo o enredo se passa na casa dos protagonistas, no ambiente doméstico, a maior parte, dentro do quarto, no período de uma noite. A linguagem é objetiva, sintética e racional. O narrador leva o leitor para o interior da alcova conjugal e compartilha o universo íntimo desses sujeitos. Embora “as janelas estejam fechadas” há uma tensão no ar, um clima de pressão que envolve o espaço e, conseqüentemente, os personagens. Uma ameaça paira ao redor do ambiente habitado.

Assim, essa tensão, que aflige os personagens, está plasmada no espaço representado: uma casa simples em uma vila de uma periferia violenta de algum centro urbano (Porto Alegre, talvez, como é recorrente na obra de Scliar). Embora o casal sinta alguma proteção no quarto, esse ambiente doméstico não é um espaço completamente seguro: “É verdade que a janela do quarto não fecha bem; está protegida por tampões, mas deixa uma fresta, por onde se infiltra a luz da rua.”. Essa insegurança, gerada por forças externas ao ambiente, ameaça os protagonistas e adia o sono, impedindo o repouso, que revigorará as energias para mais um dia de trabalho. Um acontecimento rotineiro, aparentemente sem nenhuma relevância para ser relatado, pode revelar questões não só de ordem individual, mas de caráter coletivo, que afligem grande parte da humanidade no século XX. Scliar põe em questão um profundo sentimento de insegurança, que, de forma matizada, aparecerá em outros contos.

Desse modo, o conflito representado na narrativa em questão, sua relação com o espaço e com os seres representados, desperta uma inquietação: como os espaços habitados são figurados nos contos de Scliar e que questões estéticas, sociais, históricas e existenciais essas representações implicam? A

busca por respostas fez esta pesquisa focalizar a casa e os seus caminhos interiores, na obra do autor gaúcho.

2.1. O espaço na literatura: breve aproximação

Definir o espaço literário não é uma tarefa fácil, devido à complexidade desse elemento narrativo. Essa dificuldade inicia-se pela abertura semântica do termo “espaço”, como reflete Brandão (2007). O autor esclarece que a categoria “espaço” figura em muitas áreas do conhecimento, na matemática, na física, na arquitetura, na literatura, etc. Esse fato tem, pelo menos, duas implicações: por um lado, o conceito apresenta uma “abertura crítica”, articulatória e agregadora, e, por outro, a “inexistência de um significado unívoco”. É uma categoria transdisciplinar, mas com funções diversas em cada contexto teórico específico.

O autor também considera que, em se tratando de Teoria Literária, a categoria do “espaço” também apresenta essa “multifuncionalidade”, de acordo com a orientação epistemológica que a embasa. Segundo Brandão (2007), as correntes formalistas e estruturalistas defendem a espacialidade da própria linguagem. Já as correntes sociológicas e culturalistas abordam o espaço como “categoria de representação”, como um conteúdo social. Esta pesquisa segue de perto a linha em que o espaço narrativo corresponde a uma representação da realidade. Não uma representação em espelho, na qual o texto literário seria uma notação fiel dos espaços exteriores, mas uma representação “heterotópica”³⁰, em que o texto literário mantém sua capacidade representativa, sustentando o horizonte de reconhecimento dos espaços extratextuais, e, ao mesmo tempo, transfigurando, reordenando, transgredindo esses espaços. Esse processo alimenta o potencial estético/simbólico da obra literária e, evidentemente, merece ser investigado.

Não é possível abordar um elemento narrativo sem considerar sua relação com outros elementos, o que poderia prejudicar a leitura analítica. Sendo assim,

³⁰ Brandão (2007) citando Foucault.

uma definição do espaço literário, por mais simples que seja, precisa levar em consideração outros componentes da narrativa. É o que faz Borges Filho (2007), ao propor o seguinte conceito de espaço narrativo:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. (p. 17).

Como se pode observar, o estudo do espaço literário, na perspectiva da topoanálise³¹, implica três aspectos entrelaçados, pelo menos: 1) os objetos e suas relações; 2) os recipientes; e 3) o observador. No primeiro caso, têm-se os elementos/conteúdos que preenchem um espaço - coisas e/ou seres, bem como suas interdependências. No segundo, têm-se os recipientes/continentes, ou seja, as delimitações espaciais que resguardam objetos e seres, possibilitando suas relações. E, por fim, a fonte do olhar que registra o espaço, nesse caso, um narrador e/ou uma personagem, ou ainda possíveis combinações destes dois elementos. Assim, através do levantamento desses aspectos e de seus intercâmbios, pode-se traçar uma possibilidade de entrada no texto e dar início à análise do espaço literário.

Em “Ruídos no forro”, encontram-se os seguintes recipientes: “a vila popular”, “a rua”, “a casa”, “o quarto”, “a cama”. Há um entrelaçamento de espaços, nessa narrativa. Uma escala que vai do bairro ao leito conjugal, considerando o aspecto objetivo do espaço. Nessa escala, os espaços menores são conteúdos dos espaços maiores: a cama conteúdo do quarto; o quarto, da casa; a casa, da rua; a rua, da vila. Tem-se então uma *interposição ascendente/descendente de espaços*, ou seja, uma sequência de espaços relacionados e interdependentes. Essa sequência pode ser considerada ascendentemente – cama, quarto, casa, rua e vila –; ou descendentemente – vila, rua, casa, quarto, cama. Em ambas as sequências, a casa é o ponto intermediário, constituindo o centro espacial da narrativa.

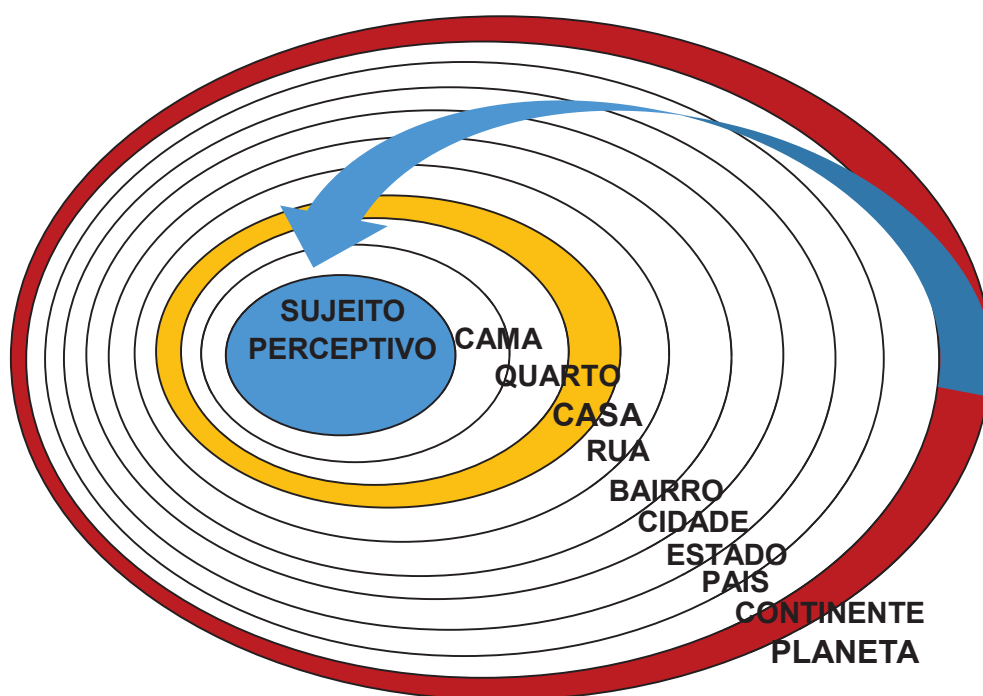
³¹ Borges Filho (2007), retomando Bachelard.

Além disso, nos dois casos, pode-se deduzir uma continuidade da sequência, por complementação. Dessa forma, para a sequência descendente: “vila”, “rua”, “casa”, “quarto” e “cama”, há uma continuação subjetiva: o outro e o eu, ou seja, os espaços subjetivos do sujeito que implicam o pensamento, a memória, o projeto, o devaneio e o sonho. É nessa esfera que as interdependências afetivas e emocionais se estabelecem. Na sequência ascendente – “cama”, “quarto”, “casa”, “rua” e “vila” – há também uma continuidade pressuposta: cidade, estado, região, país, continente, hemisfério e planeta. Assim, tem-se uma multiplicidade de camadas espaciais, interdependentes, cujo cerne é o sujeito perceptivo, ou seja, o ser humano que sente e vivencia o espaço doméstico, mas que é influenciado, de inúmeras maneiras, pelos acontecimentos nas demais dimensões espaciais que o cercam. O sujeito é o núcleo desse complexo de dimensões espaciais concêntricas.

No conto “Ruídos no forro”, o leitor encontra o marido e a esposa deitados para dormir. Eles ocupam o âmago da *interposição de espaços*. Pode-se encará-los como o conteúdo central dos continentes espaciais. No caso de seres humanos, não se deve considerar adequado denominá-los de objetos, como se pode entender através da definição de espaço, proposta por Borges Filho (2007). Mesmo que seja uma abstração teórica, essa classificação parece inapropriada, pois pode sugerir uma desumanização causada pela abordagem teórica. Nesta pesquisa, prefere-se considerar os seres que ocupam o espaço como *sujeitos perceptivos*, de acordo com Soethe (2007). Assim, em uma representação gráfica³², tem-se o seguinte diagrama da interposição espacial presente, explícita ou implicitamente, no conto de Scliar:

³² Este diagrama foi desenvolvido, nesta pesquisa, durante a análise do conto “Ruídos no forro”.

DIAGRAMA DA INTERPOSIÇÃO ESPACIAL



Como se pode observar, o sujeito perceptivo constitui o centro de uma relação de espaços externos, cuja dimensão maior é o planeta. Importante destacar que, entre o sujeito perceptivo e o planeta, podem-se encontrar outras dimensões que não estão representadas no diagrama, como as regiões e os hemisférios, ou ainda outros cômodos da casa, ou outros espaços do bairro, por exemplo. Se a análise considerar o sonho, o devaneio e a memória, como aspectos da subjetividade – que podem apresentar dimensões espaciais internas do sujeito perceptivo –, as possibilidades de representação multiplicam-se, indefinidamente³³. O *diagrama da interposição espacial* pode ser reconfigurado, de acordo com o texto a ser analisado, e incluir as dimensões espaciais, internas ou externas, relevantes para análise: a escola, o hospital, o cemitério, a fazenda, a cozinha, o quintal, etc. Para esta pesquisa, até aqui, as

³³ O conto “Uma casa” apresenta exemplos das dimensões interiores do sujeito perceptivo. Ver o diagrama sobre essas dimensões, na página 170.

dimensões que se destacam são o planeta, a casa e o quarto, além do sujeito perceptivo, através do qual a espacialidade reveste-se do caráter subjetivo.

Como já se observou, no conto “Ruídos no forro” nota-se que o raio de percepção dos protagonistas limita-se ao ambiente da casa e seu interior: a cama, o quarto e o forro. No entanto, a rua e a vila também estão presentes na narrativa, através da janela, detalhe estético e estilístico recorrente em vários contos de Scliar. Vale destacar que as dimensões espaciais são complexas e apresentam subdivisões muitas vezes interconectadas: por exemplo, tanto o forro quanto a janela constituem subdimensões espaciais da casa e do quarto. Desse modo, é possível presumir que aspectos de caráter global, como a violência (em formas variadas), atuam sobre o sujeito perceptivo, que se encontra no interior do espaço habitado.

A presença dos espaços externos é marcada pela violência, o que desperta um sentimento constante de insegurança. Considerando que as dimensões espaciais são interdependentes, essa violência, de acordo com o momento histórico, pode estar presente em outras dimensões espaciais: a cidade, o país, o planeta. Sendo assim, o que acontece nas dimensões espaciais, que funcionam como continentes, repercute nas dimensões que desempenham a função de conteúdo, até alcançar o sujeito perceptivo e atingir sua subjetividade.

No conto “Ruídos no forro”, o espaço externo da rua, e com maior precisão, o da vila, interfere no ambiente doméstico, gerando desconforto e medo. O descanso revigorador fica impedido, como se pode observar na seguinte passagem:

Onze e quinze, onze e meia – não dormem. Mexem-se, inquietos, os corpos suados se roçam. É uma sensação familiar – estão casados há um ano, já – mas às vezes ainda se estranham. Mais estranho que tudo é o escuro, os ruídos que povoam o escuro.

A casa toda estala. É uma casa de madeira, pequena, mal construída, torta. Não podiam alugar outra melhor, então vieram para cá, para esta vila popular onde não conhecem ninguém – nem querem conhecer. Não querem se envolver com malfetores, que aqui são muitos.

Dos ruídos da casa, alguns já lhes são familiares: o rangido da porta da cozinha, os estalos do roupeiro, o pingar da torneira. Mas sempre há barulhos novos, insuspeitados; novos insetos,

novos bichos, vão chegando e se instalando, apesar de todos os venenos (SCLIAR, 1979, p. 32-33).

O olhar do narrador onisciente nos mostra os protagonistas, o taxista e sua esposa, que constituem uma família pobre, incipiente, em processo de conhecimento: “estão casados há um ano, já – mas às vezes ainda se estranham” (p. 32). A (in)tranquilidade do casal está relacionada às condições ambientais (sociais e históricas). Assim, eles são inseridos na narrativa como sujeitos perceptivos, conectados ao espaço através dos sentidos, principalmente a audição. A casa constitui a dimensão espacial que possibilita a busca por equilíbrio para existência. Essa dimensão espacial, e também existencial, está marcada pela fragilidade: “A casa toda estala. É uma casa de madeira, pequena, mal construída, torta”. É nesse ambiente, aparentemente vulnerável, que homem e mulher tentam iniciar uma vida compartilhada, enfrentando as limitações econômicas, buscando se proteger dos perigos da sociedade que os cerca: “Não querem se envolver com malfeitores, que aqui são muitos” (p. 32).

Desse modo, o espaço narrativo, em específico o espaço da casa representado no conto de Scliar, revela as dificuldades e os sentimentos de sujeitos pobres tentando constituir uma família, em uma sociedade marcada pelo desequilíbrio econômico e pela violência. Percebem-se, claramente, em “Ruídos no forro”, alguns dos pontos que Soethe (2007) afirma sobre a representação do espaço no texto literário.

Para esse autor, a figuração do espaço em narrativas equivale: 1) a representar condicionamentos recíprocos entre sujeitos e espaços, bem como entre sujeitos e outros sujeitos na partilha dos espaços, como ocorre com o marido, a esposa e a vila; 2) a conformar, verbalmente, a linha de separação e de união entre a personagem, como sujeito perceptivo, e o que está fora dela, em seu entorno, como também ocorre com a descrição paralela do casal e do espaço que os envolve: o quarto, a casa e a vila; 3) a distinguir e a situar as coisas e a explicitar processos de percepção, como pode-se observar no modo como os personagens percebem e sentem o espaço, através da audição, da visão e do olfato; 4) a destacar a noção do ilimitado nas personagens, o que não ocorre no conto em questão, cujo espaço é o do interior da casa; 5) a figurar a percepção de outros indivíduos e o deslocamento de perspectiva subjetiva para

outros pontos fora do eu, invertendo a perspectiva, como o narrador de “Ruídos no forro”, em parte, faz com os leitores, ao colocá-los dentro do quarto com o casal, para compartilhar de sua angústia.

Como se pode depreender dos pontos destacados acima, a mimetização do espaço envolve, de modo geral: relações entre espaço e personagens, em que descobertas, conquistas, dependências, fugas, anseios, medos, dentre outras questões, podem ser representados; os processos linguísticos e estéticos, que configuram personagens e espaços; a percepção dos espaços, objetos e personagens, através dos sentidos – visão, audição, tato, olfato e paladar; a percepção do ilimitado, das grandezas dos espaços imensos, o céu, os mares, os desertos, os horizontes, como se pode detectar em contos como “Os leões” e “A vaca”; e a mudança de ponto de vista, ou a inversão de perspectiva, a possibilidade de vivenciar a condição do outro, como ocorre em vários contos de Scliar, como “Coelhos”, “Lavínia” e, principalmente, em “Pequena História de um Cadáver”. Cada ponto desses possibilita uma série de estudos críticos, constituindo um veio riquíssimo para a pesquisa literária.

A figuração do espaço em uma narrativa implica, de modo geral, as relações do humano com o espaço, do sujeito perceptivo com o ambiente que o cerca. Essas relações envolvem a representação de espaços marcados, de algum modo, pela presença humana (pelo menos um olhar que observa e seja capaz de narrar o espaço). Em uma narrativa, essa mimetização do espaço pode ser denominada de *ambientação*³⁴. É o escritor e crítico brasileiro Osman Lins que define essa categoria:

Por *ambientação*, entendemos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente* (LINS, 1976, p. 77).

No conto “Ruídos no forro”, não só se pode reconhecer o espaço representado (a cama de um jovem casal, num quarto escuro, de uma casa pobre, de uma vila de periferia), como se envolver na atmosfera opressiva e atemorizadora que a descrição desse espaço possibilita. Em outras palavras, o

³⁴ Borges Filho (2007) denomina de espacialização.

leitor se depara com um ambiente familiar e o sente, juntamente com os personagens, graças ao processo narrativo/descritivo articulado pelo narrador. A figuração do espaço, com isso, envolve um feixe de componentes: o lugar, as pessoas e o observador dos acontecimentos, pelo menos, como Lins (1976) destaca:

A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados (p. 79).

Osman Lins está se referindo a três processos de ambientação, que envolvem espaço, personagem e narrador: 1) a ambientação franca; 2) a ambientação reflexa; e 3) a ambientação dissimulada ou oblíqua. No conto “Ruídos no forro”, encontram-se passagens como “A casa toda estala. É uma casa de madeira, pequena, mal construída, torta” (p. 32), em que o narrador apresenta o espaço diretamente. Trata-se de uma ambientação franca, que envolve, em alguns casos, a avaliação do observador; “É uma casa de madeira... mal construída” (p. 32). Em passagens como “Dos ruídos da casa, alguns já lhes são familiares: o rangido da porta da cozinha, os estalos do roupeiro, o pingar da torneira” (p. 33), o leitor vai descobrindo o ambiente através do que os personagens sabem e sentem sobre o espaço que ocupam. Nesse caso, tem-se uma ambientação reflexa. Já em trechos como “Onze e quinze, onze e meia – não dormem. Mexem-se, inquietos, os corpos suados se roçam”, pode-se pressupor uma cama, que será mencionada depois pelo narrador. Essa imagem subentendida do objeto é possível devido à ação das personagens que se mexem, se tocam e se estranham. Quando a ação dos personagens revela o espaço, tem-se uma ambientação dissimulada. A combinação desses três procedimentos de ambientação é recorrente na literatura do século XX, como indica Lins (1976). O conto em estudo é um exemplo disso.

Em “Ruídos no forro”, pode-se observar que os personagens se conectam ao espaço através dos sentidos: “Mais estranho que tudo é o escuro, os ruídos que povoam o escuro”. Nessa passagem, nota-se a combinação entre os sentidos da visão e da audição e o sentimento de estranheza que nasce da

interação com o ambiente. O estranho se estabelece com a impossibilidade de visualizar o espaço, pois a ausência de luz é quase completa no quarto, e o que prevalece são os sons: “A casa toda estala”, com toda uma sequência sonora de “ruídos”, “rangidos”, “estalos” e o “pingar da torneira”. O narrador onisciente instala o leitor no quarto e esse leitor passa a sentir o ambiente, ou, melhor dizendo, a ouvir o espaço em suas reverberações familiares, juntamente com os personagens.

No entanto, os sons familiares não geram um conforto proveniente de um reconhecimento, capaz de sugerir tranquilidade, pois são acompanhados por outros sons desconhecidos: “Mas sempre há barulhos novos, insuspeitados; novos insetos, novos bichos, vão chegando e se instalando, apesar de todos os venenos” (p. 33). Esse processo de ambientação que se estabelece, principalmente pela audição, revela nuances da fragilidade da casa e da vulnerabilidade do ambiente íntimo. Embora os sujeitos perceptivos estejam conectados ao espaço doméstico, há sempre algum “novo barulho” a se infiltrar no aposento, tornando-se uma presença enigmática e uma ameaça ao equilíbrio do momento reservado para o repouso. De fato, o sentimento de apreensão, que emana no ambiente, tem suas raízes fincadas nos corações dos protagonistas.

A princípio, pode-se considerar que o sentido da visão ficou em segundo plano, na cena em questão. A abundância de sons sobrepõe-se à sensibilidade dos sujeitos perceptivos na escuridão, mas, apesar desse fato, o elemento visual assumirá um alto valor simbólico, como se demonstrará mais adiante. O sentimento de estranheza que acompanha os sons desconhecidos incide sobre a intimidade do casal, que mesmo estando junto há um ano, “às vezes ainda se estranham”. Isso demonstra que a intimidade e os laços afetivos estão em processo de formação e, da mesma forma que eles não estão totalmente conectados ao espaço, a conexão entre marido e esposa ainda não se estabeleceu completamente.

A focalização do narrador, no processo perceptivo dos protagonistas, ressalta os cinco sentidos – visão, audição, tato, olfato e paladar – e os mecanismos físicos (psicológicos e afetivos) de relacionamento com o espaço habitado. Entram em cena os gradientes sensoriais:

Por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 69).

No texto narrativo, o narrador, através do sentido da visão, apresenta os acontecimentos ao leitor, de tal modo que este passa a vivenciar os fatos pela observação e pela produção de imagens, próximas ou distantes. A visão é o sentido com maior alcance. Através dela é possível vislumbrar até os horizontes, as longas distâncias e as estrelas. O escuro que domina o quarto, no conto “Ruídos no forro”, é um indício da ausência de perspectiva do casal, naquele momento em que eles se encontram restritos à dimensão da casa. Esse comportamento corresponde a um momento natural e cotidiano em que o indivíduo se recolhe ao espaço íntimo e se isola do mundo e da sociedade para buscar o repouso. Nessa situação, o olhar não está voltado para fora da esfera doméstica, pelo contrário, o sujeito perceptivo direciona o olhar para dentro da casa, para dentro de si ou para o repouso. As forças externas, simbolizadas nos sons estranhos e no feixe de luz que entra pela janela fechada, pressionam o espaço habitado, alcançando os protagonistas em seu leito.

A audição, por sua vez, possui um alcance menor. Normalmente, não se pode ouvir até o horizonte ou as estrelas, mas apenas num raio mais ou menos restrito à dimensão do bairro (no caso dos ambientes urbanos). Assim, os tiros que se disparam na vizinhança e os latidos decorrentes, no conto em estudo, tornam-se presentes, no interior do quarto, através dos respectivos sons. A impossibilidade de visualizar os fatos – a janela está fechada e não deve ser aberta – cria uma expectativa temerosa nos sujeitos perceptivos, fazendo com que os “novos barulhos” tenham uma presença ameaçadora concreta na intimidade do casal. Essa atmosfera sufocante vai se intensificar com o surgimento de um novo elemento sonoro, com alto valor simbólico, que paira sobre os sujeitos perceptivos:

Passa da meia-noite. Ela cochilou, teve um pequeno pesadelo, acordou sobressaltada; acalmou-se, agora, fita o teto. Ele ainda não dormiu. Fita também o teto, a mesma mancha luminosa. É então que começam os ruídos no forro. Ela estremece, surpresa e assustada. É a primeira vez que ouve ruídos no forro, até então silencioso. É uma novidade. Desagradável novidade. Coisa de mau presságio. Estende a mão trêmula, toca o braço dele; sente os músculos tensos. Então – ele também ouviu, ele também está atento aos ruídos. Isto não a acalma, pelo contrário. (Os dois são crianças assustadas, ela pronta para chorar, ele prestes a transformar o medo em fúria – mas a verdade é que não sabem o que fazer; esperam, os olhos grudados no forro.). (SCLIAR, 1979, p. 33).

O clima é de “pequeno pesadelo”. Os sons predominam, mas é a “mancha luminosa”, uma presença recorrente no quarto, “a mesma mancha...”, que chama a atenção. Dentro de um espaço escuro, esse pequeno feixe de luz projetado no teto concentra o processo perceptivo do casal, embora o sentido da visão apresente-se matizado, quase que imperceptível, no conjunto dos fatos. A luz marca o lugar da nova e estranha presença sonora: “É então que começam os ruídos no forro”. Mais um elemento assustador surge no ambiente, aumentando o sentimento de medo: “Ela estremece, surpresa e assustada”.

A conexão com o entorno continua se estabelecendo através de outro gradiente sensorial: “Estende a mão trêmula, toca o braço dele; sente os músculos tensos”. O sentido do tato interage com o que está próximo, ao alcance das mãos. A mulher, mesmo na escuridão, sabe que o marido também está apreensivo, na dimensão espacial do leito conjugal. O narrador, através de uma ambientação reflexa, vai traçando as linhas de espaço e de personagens, bem como da intranquilidade dominante no ambiente doméstico. Esse processo revela um conflito que, embora não esteja objetivamente configurado e paire nas sombras, torna-se uma presença quase que aterrorizadora para os sujeitos perceptivos³⁵.

Dessa forma, a proteção que o espaço doméstico possibilita é apresentada com várias fissuras, sonoras e visual, que revelam uma ameaça constante na vida dos protagonistas, indiciando um conflito de ordem histórica e social, sobretudo, de ordem existencial. Os sujeitos perceptivos não conseguem

³⁵ Essa presença obscura lembra, em uma escala diferente, a narrativa *A construção*, de Kafka.

estabelecer uma vida tranquila dentro da própria casa devido a forças estranhas vindas de fora. A ameaça que paira nas sombras, sobre suas cabeças, não está apenas na dimensão da casa. Ela perpassa as ruas, o bairro, o país e o mundo, pois as dimensões espaciais estão interconectadas, principalmente, pela percepção dos sujeitos protagonistas.

O conflito que esses protagonistas enfrentam, recolhidos em seu espaço frágil e protetor, revela, pelo menos, duas facetas temporais importantes: 1) um tempo cotidiano, de trabalho e repouso, no qual a vida é tecida diariamente; e 2) um tempo histórico de violência, em que os sujeitos não se sentem protegidos em praticamente momento algum, pois as ameaças pairam sobre suas cabeças, como se uma invasão fosse acontecer a qualquer momento.

Essas dimensões temporais, respectivamente, implicam o indivíduo e a sociedade. Desse modo, a narrativa de Scliar põe em relevo – através de elementos narrativos fundamentais: personagens (sujeito perceptivo), espaço/tempo e narrador – as condições existenciais de pessoas simples, em um determinado contexto histórico.

2.2. O cronotopo literário: especificando o cronotopo da casa

No conto “Ruídos no forro”, como foi visto, a dimensão da casa e os processos de percepção do espaço, através dos gradientes sensoriais, são elementos estruturais fundamentais na construção narrativa. A casa assume um alto valor simbólico, no conto em questão e, de modo geral, na contística de Scliar. Mas, antes de abordá-la como símbolo, é preciso considerá-la como um recurso estruturador do texto narrativo. Como foi visto, através da definição de Borges Filho (2007), o espaço narrativo implica os objetos que o preenchem, os personagens e o narrador. Esses elementos estão entrelaçados. Além disso, é necessário levar em consideração o fato de que o espaço narrativo também está conectado a outros aspectos estruturadores da narrativa. Essa conexão ocorre, claramente, na categoria teórica do *cronotopo literário*, apresentada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2010, p. 211).

Para o pensador russo, tempo e espaço literários são indissociáveis. Através do espaço, o tempo torna-se visível; perpassado pelo tempo, o espaço intensifica-se. A fusão desses elementos potencializa os sentidos do texto artístico, tornando-se uma força motriz para a plurissignificação dos símbolos literários. Esse processo pode ser ainda mais intensificado, se se pensar que a um cronotopo pode-se aliar outros elementos ou categorias teóricas, como personagens, narrador, linguagem, etc. Ou ainda que, em um cronotopo, como o da casa, podem-se encontrar outros cronotopos em subdimensões, como é o caso dos cronotopos do quarto, da porta, da janela, dentre outros. Seguindo a mesma lógica, mas mudando a direção, se se olhar para fora da casa, as possibilidades cronotópicas são inúmeras: a varanda, o jardim, o quintal, a rua, o bairro, a cidade, etc. Alguns desses cronotopos encaixam-se nas dimensões espaciais, apresentadas no *diagrama da interposição espacial*, constituindo circuitos espaciais definidos: a rua, o bairro, a cidade, por exemplo. A casa torna-se o espaço em que forças externas, presentes em outros níveis espaciais, como no caso do conto “Ruído no forro”, ressoam no ambiente da intimidade.

Bakhtin (2010) formula o conceito geral de cronotopo literário e cita, em suas análises de romances antigos, alguns cronotopos como os da estrada, do encontro e da água-furtada, por exemplo³⁶. Ao se utilizar essa categoria teórica, na análise dos contos de Scliar, sobre os espaços habitados, percebe-se a necessidade de formular uma definição para o cronotopo da casa. Assim,

³⁶ Bakhtin não desenvolve o conceito de cronotopo literário em subcategorias além de algumas poucas, como o cronotopo do caminho e o cronotopo do encontro. Considerou-se, nesta pesquisa que o cronotopo literário possui um alto valor teórico, devido ao seu potencial de desdobramento em subcategorias: a casa, o quarto, a janela, a escada, a rua, etc.

tomando como base as reflexões bakhtinianas, sobre o cronotopo da estrada, definiu-se, nesta pesquisa, o cronotopo da casa, como a representação espaço-temporal de um ambiente construído para acolher, abrigar e proteger o ser humano, possibilitando a constituição de uma vida íntima duradoura, reservada à família e aos amigos mais próximos, capaz de resistir aos desafios e sobressaltos da existência.

O cronotopo da casa constitui, em condições de equilíbrio, o espaço/tempo no qual o sujeito perceptivo se recolhe para refazer suas energias, isolando-se do mundo, para a este retornar revigorado, física e psicologicamente, pelo menos. Também é o espaço-tempo estabelecido para formar, desenvolver e consolidar a família, implicando um conjunto de realizações pessoais de grande importância existencial, como o nascimento e a criação dos filhos, e a vida compartilhada entre os integrantes da família e os amigos³⁷. Dessa forma, os componentes constituintes da casa, e os objetos que se apresentam como conteúdo desse espaço, podem revelar sentidos sobre seus habitantes e suas condições de vida. As marcas do tempo e o registro do fluxo de acontecimentos, em um espaço, estão revestidos de camadas significativas de experiências humanas que extrapolam o âmbito pessoal, alcançando o social e o histórico.

Assim, em “Ruídos no forro”, encontram-se diversas referências cronotópicas: “São onze da noite, já, mas eles não conseguem dormir” e “os dois trabalham muito – mas não conseguem dormir”. A passagem do tempo está marcada no registro das horas e na constatação do esforço de trabalho, e o espaço está pressuposto como o local em que se encontram os protagonistas para o descanso. Apesar da hora avançada e do esforço empregado ao longo do dia, os protagonistas não conciliam o sono, por razões relacionadas ao

³⁷ Nesta pesquisa, o processo teórico/analítico envolve a combinação de categorias de autores diferentes, como por exemplo cronotopo literário, intimidade protegida e ilhamento, de Bakhtin (2010), Bachelard (1978) e Lins (1976), respectivamente. Essa relação foi construída ao longo da investigação, de acordo com as necessidades surgidas a partir da leitura dos contos e não envolve um estudo prévio detalhado sobre possíveis incompatibilidades teóricas sobre as perspectivas dos autores. Ao longo do processo, percebeu-se que as categorias selecionadas possuem um caráter teórico complementar, interagindo eficientemente para o esclarecimento dos textos analisados.

espaço, interno e externo, da casa, como já observado. Desse modo, o conflito se estabelece no espaço habitado – ou seja, a impossibilidade de descansar, reiterada pelo narrador: “mas eles não conseguem dormir” – e perdura no desdobrar-se implacável do tempo. O medo se estabelece devido à fragilidade do ambiente: “enquanto estiverem acordados nada mais entrará pela janela”. O estado de vigília se estabelece por uma necessidade imposta pelas condições materiais, sociais e históricas de vida.

O tempo flui e o repouso não se concretiza: “Passa da meia-noite. Ela cochilou, teve um pequeno pesadelo, acordou sobressaltada” e “Ele ainda não dormiu”. O cochilo da mulher dissolve-se em tumulto, com um “pequeno pesadelo”, indício de que as perturbações exteriores penetraram nas dimensões interiores da personagem, repercutindo as pressões que circundam e se infiltram no espaço doméstico, atuando sobre o sujeito perceptivo. De fato, tempo e espaço estão entrelaçados entre si e com os protagonistas.

A ação de dormir, para revigorar-se e preparar-se para o trabalho, implica um momento apropriado do período noturno, que, quando extrapolado, comumente, gera problemas para os indivíduos trabalhadores, que terão de arrastar o cansaço acumulado, ao longo do dia que se aproxima. Esse tempo está marcado na narrativa, condensadamente: “São onze da noite”, “Onze e quinze, onze e meia” e “Passa da meia noite”. O escoar do tempo (um tempo de repouso) e a impossibilidade de sono oprimem os protagonistas, alterando sua sensibilidade e, conseqüentemente, o modo como percebem o espaço. A sugestão de lentidão narrativa, que registra os acontecimentos em quartos de hora, ou seja, a casa quinze minutos, intensifica a sensação de angústia vivenciada pelos sujeitos perceptivos.

A tensão do ambiente aumenta, a partir do momento em que surge o barulho sobre os personagens, a pressão vem de cima, do forro da casa: “Então – ele também ouviu, ele também está atento aos ruídos” e “É a primeira vez que ouve ruídos no forro, até então silencioso”. Expressões como “também” e “a primeira vez” revelam matizes de sentido importantes. No primeiro caso, o termo é utilizado e reiterado, indicando enfaticamente o instante e a simultaneidade da percepção do espaço compartilhado. No segundo, a expressão permite registrar o momento e a novidade do acontecimento no ambiente do quarto. Assim, no

cronotopo da casa, através da percepção dos sujeitos, o narrador elabora uma predominante ambientação reflexa e nos revela fatos aparentemente banais, de pessoas simples, anônimas, moradoras de uma periferia qualquer, de um centro urbano que revela um profundo desconforto existencial.

O mundo externo materializa-se para os sujeitos perceptivos, através da vila, um mundo circunstante, extremamente violento, mundo do qual os protagonistas não querem fazer parte. O fio de luz que invade a casa, entrando no quarto pela brecha na janela, é a “luz da rua”. Os gradientes sensoriais vão registrando estes fatos exteriores, que sondam a intimidade, ameaçando, oprimindo, pressionando. À antítese da luz/escuridão junta-se outro elemento conflitante – o ruído/silêncio, indicativo do conflito vivenciado pelos protagonistas. No quarto escuro, além da luz e dos ruídos familiares, surge o barulho estranho, infiltrado no forro da casa:

O barulho agora é contínuo. Não é difícil localizar de onde vem: bem no ponto em que se projeta a réstia de luz, as tábuas afundam ritmicamente. Ele ergue o braço – o revólver niquelado reluz por um instante – ela solta um grito abafado – ele atira (SCLIAR, p. 34).

A dimensão simbólica da “luz” que invade o quarto confirma-se no momento em que um movimento no forro é indicado pela réstia. Esse movimento e o som desconhecido que o acompanha são indícios de uma presença ameaçadora que paira sobre os sujeitos perceptivos, intensificando o desequilíbrio no ambiente habitado. O casal vivencia o medo: o espaço do quarto torna-se extremamente tenso; a escuridão, que deveria tranquilizar os olhos para o sono, torna-se intensamente opressiva. Um “animal” ou um “homem” podem estar se arrastando sobre os protagonistas e algo precisa ser feito. A vida precisa ser preservada: “Ele ergue o braço – o revólver niquelado reluz por um instante – ela solta um grito abafado – ele atira”. Estabelece-se um jogo de luzes. O brilho que ilumina no disparo é o clarão da morte por arma de fogo. De fora, a luz do mundo, que vem pela réstia, é portadora de uma força opressora, como se a qualquer momento o espaço íntimo fosse ser invadido. A violência, que ronda o espaço doméstico, agora se manifesta dentro dele como reação, como um mecanismo de defesa.

A dimensão espacial do bairro violento invade o ambiente doméstico e “a luz da rua” é o condutor simbólico dessa invasão, sinalizando o ponto de onde vem o som perturbador. O disparo da arma intensifica os gradientes sensoriais:

O estampido faz estremecer a casa. O quarto se enche de fumaça e do cheiro acre da pólvora. Sentam na cama, os dois, inteiriçados, os olhos arregalados fitos no forro. Lá fora, cães ladram. (Mas nenhuma janela se abrirá, disto eles têm certeza. Tiro é problema de quem disparou e de quem foi atingido. E da polícia.) (SCLIAR, 1979, p. 34).

O controle do espaço doméstico, apesar de ameaçado, é preservado pela ação do sujeito, que luta, a seu modo, para proteger o seu lar e a sua família. O estremecimento abala e desconforta, mas a segurança do lar não se perde integralmente. O problema do ruído foi resolvido, mas há uma questão de ordem social que permanecerá irresoluta: “Mas nenhuma janela se abrirá, disto eles têm certeza. Tiro é problema de quem disparou e de quem foi atingido. E da polícia”. O narrador onisciente, reservadamente, observa que a violência é uma questão de quem está envolvido nela e sua resolução é responsabilidade dos ausentes representantes do Estado, “a polícia”.

Os protagonistas encontram-se isolados em sua casa, recolhidos em seu quarto e, apesar da experiência com a arma de fogo, não haverá uma intervenção externa, de nenhuma ordem, como nos avisa o narrador. O olhar desse narrador focaliza e ressalta a experiência sensorial dos protagonistas: a audição – o “estampido” e os “cães que ladram”; o olfato – a “fumaça” e o “cheiro acre de pólvora”; a visão – eles observam com “olhos arregalados” o forro. Essa ênfase nos gradientes sensoriais, ao longo de todo o texto, revela a capacidade desses sujeitos (marginalizados) de sentir a vida, através do ambiente habitado e das pressões que agem sobre eles, lutando para manter o seu espaço protegido.

Embora o estranho acontecimento tenha gerado um desequilíbrio, ainda maior na paz interior da casa, ele não dissolveu o precário sentimento de proteção dos sujeitos perceptivos. No seu leito, o casal entrega-se ao amor, não só resistindo, mas dando continuidade à vida:

Ela começa a chorar baixinho. Ele a atrai para si, beija-lhe os cabelos, os olhos, os lábios, o pescoço, os seios. Minha querida, murmura, as mãos trêmulas percorrendo as coxas rijas, de penugem levemente áspera. Não quero, ela murmura, mas ele já a deitou, já está sobre ela. Não quero, ela repete num queixume, mas já está a beijá-lo também, a morder-lhe a orelha (SCLIAR, 1979, p. 35).

Na ocasião representada, todos os gradientes sensoriais dos sujeitos estão voltados para o outro: a visão, a audição, o olfato, o tato, o paladar. Após o incidente assombroso, marido e mulher se amam, protegidos pelas frágeis paredes da casa pobre, na vila perigosa. A vida do casal continuará e eles não mencionarão o fato: “Nos dias que seguirem sentirão o cheiro, fraco mas penetrante, o odor de carne em decomposição. Mas não falarão sobre isto, ao jantar”. O olfato detectará a presença incontestada da morte, do corpo em decomposição, do odor de putrefação, dessa presença morta no forro da casa. Mas, isso não importará, o que importará é a vida. A dura luta pela vida:

Cinco da manhã; Bocejam. Uma noite destas não há mortal que aguento, ele diz, e ela ri.
Decidem que, se tiverem um filho, ele se chamará Alonso.
(SCLIAR, 1979, p. 35).

O desfecho do conto em estudo assume caráter nitidamente simbólico. O narrador aponta o único nome próprio que aparece na história – “Alonso”, que será dado a um possível filho, fruto de uma noite de amor, após o incidente do “ruído no forro”. “Alonso” significa “nobre”, “diligente” e “atencioso”³⁸. A prole deste casal também estará preparada para lutar pela vida, se vier a este mundo, marcado pela opressão, pela angústia, pelo medo. Os sujeitos perceptivos vão resistindo às pressões do mundo violento, lutando, amando, sonhando. E a base fundamental para essa resistência é o espaço da casa. É esse espaço que possibilita, além da resistência cotidiana, alguma projeção para o futuro, como sugere a escolha do nome de um possível filho. Nesse sentido, o cronotopo da casa possui uma dimensão que implica um tempo de esperança.

³⁸ Mansur Guérios (1981, p. 54).

Um detalhe estético torna-se extremamente importante neste conto, em que os gradientes sensoriais desempenham uma função central na construção da narrativa. A simbologia do feixe de luz, que entra pela frágil janela e direciona um ponto no forro, parece retomar um momento histórico da ciência moderna: a experiência do prisma de Newton³⁹. Nesse experimento, Isaac Newton utiliza um feixe de luz solar, que entra pela janela para, através de um prisma, dividir a luz branca e encontrar sete cores indivisíveis. Essa descoberta constituiu um importante fato para o desenvolvimento da ciência moderna, gerando uma série de desdobramentos práticos relacionados ao campo da ótica, por exemplo.

No caso do conto em estudo, a luz que entra é “luz da rua” e não encontra um prisma, mas um forro, sobre o qual alguma coisa sombria e ameaçadora se arrasta. Essa luz não é decomposta. Ela esbarra em sombra e medo. Nessa construção simbólica, a racionalidade se perde e o irracional ganha forma e força. A lógica é atacada, simbolicamente, denunciando as condições de vida de certos indivíduos que vivem à margem da sociedade, lutando, assustados, contra um mundo que cai sobre eles com intensa violência.

2.3. A intimidade protegida: a dinâmica do velado e do revelado

O conto “Ruídos no forro” apresenta uma experiência vivenciada no seio do espaço doméstico de uma família pobre, que ainda está no início de sua formação. A imagem da casa é construída por dentro e o olhar do narrador conduz o leitor a uma dimensão interna e restrita do espaço habitado, onde se testemunham as dificuldades de um jovem casal de trabalhadores. Através dessa experiência, representada na intimidade de um lar de periferia, pode-se sentir a presença aterrorizadora de forças externas, de ordem social e histórica, que se configuram por uma violência física e psicológica, a princípio extremamente irracional, embora em muitos casos, esteja paradoxalmente

³⁹ Silva e Martins (1996).

enraizada em procedimentos racionais, como alguns contos de Scliar demonstram.

Para representar e discutir um mundo em um tempo de intensa violência, como é o caso da segunda metade do século XX – momento histórico, herdeiro de duas guerras mundiais e, em se tratando de Brasil, marcado pelo regime militar –, Scliar utiliza um narrador onisciente, que penetra no espaço habitado da casa para desvelar a experiência sensorial de sujeitos perceptivos comuns, representativos de indivíduos de uma camada social que vive à margem da sociedade. Através da imagem da casa – uma casa simples, pobre e frágil –, penetra-se em um mundo particular para sentir um pouco dos tormentos que afligem esses sujeitos perceptivos representados, em um determinado tempo histórico.

Bachelard (1978, p. 200), discorrendo sobre a imagem da casa, considera sua unidade e sua complexidade. Para o autor, a casa é o lugar do ser humano no mundo. Consiste em um cosmos, um todo que integra o sujeito, e cuja primitividade pertence a todos, ricos e pobres. Ferreira (2013), sintetizando o pensamento de Bachelard, apresenta a seguinte definição:

A casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio (p. 35).

A casa, como um espaço que abriga, é uma permanência na vida do ser humano que, no íntimo, também abriga a imagem de uma casa. Em Bachelard, a casa não tem uma única configuração espacial. Todo espaço verdadeiramente habitado traz a noção de casa, pois a imaginação trabalha neste sentido. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua verticalidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

De acordo com o pensador francês, a casa é o abrigo do devaneio⁴⁰, protege o sonhador e permite, ao ser abrigado, sonhar em paz. Em outras palavras, a casa é o espaço do sonho e do pensamento, onde o ser humano se abriga do mundo e das intempéries e se prepara para enfrentar a vida. Para Bachelard (1978), a casa é o espaço (espaço/tempo) com o poder de integração dos pensamentos, das lembranças e dos sonhos, unidos pelo princípio do devaneio. Além disso, é possível acrescentar que a casa pode ser o espaço onde o ser humano procura se recuperar dos golpes da vida, dos contratempos, dos desgostos e ilusões. É importante destacar que essa experiência de revigorar-se, no espaço habitado, não é necessariamente uma constante para todo ser humano em todos os momentos da vida, como se observa em “Ruídos no forro”.

Bachelard ainda lembra que a casa é um grande berço. Nela a vida começa bem fechada, protegida, agasalhada. Com isso, a casa revela um valor de intimidade. Essa intimidade é o que o autor chama de *intimidade protegida*. A sensação de abrigo, de proteção, de segurança, que permite ao sujeito abrigado sonhar e viver o devaneio, se refazendo diariamente, para enfrentar o mundo e seus desafios. O espaço habitado, em equilíbrio e harmonia, constitui um império do indivíduo livre, que domina os cantos e os recantos, estabelecendo suas raízes, desenvolvendo seus afetos, tornando-se mais humano ao vivenciar sua intimidade plenamente no seio do lar.

Certamente, a casa é o espaço em que a maioria dos seres humanos passa a maior parte da vida. A primeira infância, os tempos de criança, a adolescência, a juventude, a vida adulta, a velhice. Cada fase da existência mantém uma relação com o espaço do lar e seus ambientes. Experiências, descobertas e decepções, vitórias e derrotas são realizadas entre as paredes do

⁴⁰ Ferreira (2013) esclarece que, na concepção de Bachelard, o devaneio resulta do “cogito de um sonhador e tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado. Nasce na solidão, na paz, na tranquilidade de uma alma feliz e sonhadora. Nesse repouso de suprema felicidade e bem-estar, o ser devaneante transpõe todos os limites ocasionados pela estática percepção” (p. 57). O devaneio é um fenômeno natural, de caráter onírico. Implica uma energia criadora de imagens, uma força primitiva do ser humano. Essa força liberta a imaginação, ao contrário do pensamento lógico-formal que, de certa maneira, com suas regras, pode encarcerar a imaginação e, conseqüentemente, o sonhador.

espaço doméstico. O espaço torna-se uma extensão do indivíduo, com quem estabelece uma série de conexões através dos gradientes sensoriais, no transcurso temporal da existência no espaço habitado.

De fato, em “Ruídos no forro”, o narrador conduz o leitor ao interior do ambiente doméstico, mostrando a *intimidade protegida* dos protagonistas. Através desse procedimento narrativo, fica-se sabendo da insônia angustiada desses sujeitos, da atmosfera opressiva, do medo de uma invasão, da reação violenta a uma presença estranha no quarto, da relação sexual depois do momento de tensão, do devaneio sobre um possível filho que se chamará Alonso. Em outras palavras, ao penetrar nesse ambiente, o leitor toma conhecimento sobre a experiência de vida e as condições existenciais desses indivíduos representados. O que era um conteúdo velado – a vida íntima do casal no ambiente doméstico – torna-se um conteúdo revelado pelo procedimento narrativo apresentado no conto.

Desse modo, no *cronotopo da casa simples*, ou seja, no espaço-tempo constituído para abrigar e proteger o sujeito e sua família – destituído de uma complexidade de cômodos e objetos de valor, e revestido de uma simplicidade material –, o leitor se depara com uma *intimidade protegida revelada*. Toda ação e sentimento, acontecidos no momento testemunhado, tornam-se um conhecimento do narrador e, conseqüentemente, dos leitores. Essa intimidade protegida revelada, dialeticamente, implica o seu contrário, uma *intimidade protegida velada*. A constituição da intimidade protegida implica a reserva dos acontecimentos apenas para quem habita o espaço doméstico e, de maneira parcial, para quem compartilha desse espaço e vivencia esse tempo pessoal.

Deve-se considerar o fato de que uma presença estranha no espaço habitado – que, através de um olhar atento, revela o que estava velado – constitui uma ameaça para a privacidade dos sujeitos e um fator de rompimento para a intimidade protegida. No entanto, o narrador elaborado por Scliar, em “Ruídos no forro”, não constitui um *voyeur*, sedento de privacidade, que invade e espiona. Pelo contrário, ele revela um quadro, ou melhor, uma cena completa, denunciando as precárias condições de vida dos sujeitos representados. Esse olhar do narrador está impregnado de uma afetividade por seres humanos frágeis. Nessa dinâmica, de desdobramento da *intimidade protegida velada* para

uma *intimidade protegida revelada*, o leitor se depara com dolorosas experiências de vida, no interior do cronotopo da casa.

Seguindo as reflexões do Bachelard (1978), pode-se considerar que, na casa, com o mínimo de equilíbrio, o ser humano se abriga do mundo e das intempéries e se prepara para enfrentar os desafios da vida, como ocorre em “Ruídos no forro”. A casa resguarda uma intimidade, protegendo o ser sonhador. Nela, integram-se os pensamentos, as lembranças e os sonhos, unidos pelo princípio do devaneio. O jovem casal considera a possibilidade de ter um filho. A imaginação trabalha e o sujeito sensibiliza o espaço habitado, na medida em que também é sensibilizado pelo ambiente em que vive.

Deve-se observar que a perspectiva teórica do pensador francês difere da perspectiva de Bakhtin (2010), pois enquanto este autor se concentra na junção dos “indícios do espaço e do tempo”, o que leva à forma textual e ao seu valor estético/discursivo, o outro focaliza a questão psicológica/afetiva, localizada nas profundezas do inconsciente, relacionada às ligações entre o espaço e os sonhos, os pensamentos, as lembranças e os devaneios⁴¹ dos sujeitos perceptivos. No entanto, essa diferença de perspectivas não impede que se possam associar as categorias do cronotopo e da intimidade protegida. Pelo contrário, a utilização conjunta dessas categorias permite um aprofundamento teórico consistente e uma análise vertical dos textos de Scliar, geradora de novas categorias.

Nesta pesquisa sobre os contos de Moacyr Scliar, até aqui, combinam-se vários aspectos: a ambientação, os gradientes sensoriais, o sujeito perceptivo, o cronotopo da casa e a intimidade protegida. Nesse processo, percebeu-se que se poderia desenvolver a categoria da intimidade protegida em, pelo menos, mais duas subcategorias: a *intimidade velada* e a *intimidade revelada*. A primeira consiste na experiência pessoal vivenciada no segredo do espaço habitado, no interior do cronotopo da casa. A segunda implica o conhecimento dessa experiência pessoal por parte do narrador, que descortina as relações afetivas, as tensões que pulsam no interior do espaço habitado.

⁴¹ De fato, Bachelard (1978), enquanto filósofo, realiza um estudo fenomenológico, e não apenas psicológico, da imagem da casa, buscando encontrar as raízes do valor da intimidade protegida e suas relações com o devaneio poético.

Para Bachelard (1978), a intimidade protegida é um valor do espaço habitado, ou seja, uma qualidade que a casa (ou o espaço que faça o papel de casa) apresenta, devido à sua utilidade objetiva – abrigando o ser humano – e à sua funcionalidade subjetiva – protegendo e possibilitando o pensamento, o sonho e o devaneio. Essa categoria implica, como revelam as reflexões de Soethe (2007), pelo menos, dois níveis de relações envolvendo os sujeitos representados: os condicionamentos entre o sujeito e o espaço e os condicionamentos entre o sujeito e outros indivíduos e/ou objetos.

Assim, deve-se considerar que o valor da intimidade protegida do espaço habitado é relativo, existindo em função das relações interpessoais e das condições psicológicas e sociais do sujeito representado. Todo espaço que desempenha o papel de casa, para o ser humano, possibilita a constituição de uma intimidade, uma dimensão da existência humana restrita ao indivíduo e aos seus próximos, família e amigos. Essa intimidade será protegida se houver equilíbrio entre os sujeitos que compartilham o espaço, uns com os outros, e entre o(s) sujeito(s) com o espaço habitado, bem como sem a presença de ameaças de qualquer natureza. Ações e fatos internos e externos ao ambiente podem interferir de inúmeras maneiras na intimidade do sujeito, fragilizando ou destruindo o valor de proteção relacionado à casa ou a um espaço equivalente.

Desse modo, uma intimidade velada seria uma experiência reservada do sujeito, vivida no espaço habitado, em relação aos atos perceptivos de outros indivíduos. O que se vive, o que se faz, o que se sente, o que se pensa e o que se sonha, tudo isso está protegido no resguardo de um ambiente fechado. Muros, paredes, quartos, portas e janelas cerradas são véus resguardando a vida íntima dos olhares alheios. A intimidade velada acontece sempre que o indivíduo se recolhe ao ambiente privado da casa, ao centro de proteção do quarto e vivencia a liberdade da solidão. É preciso considerar que toda intimidade protegida é velada, mas nem toda intimidade velada é protegida, já que a proteção que um espaço oferece a um indivíduo está relacionada ao equilíbrio das relações entre as pessoas que compartilham o espaço, bem como entre o sujeito e o espaço habitado.

Como a relação do ser humano com o espaço é dinâmica – um sujeito está constantemente em movimento, no tempo, no espaço e entre pessoas –, a

intimidade velada, frequentemente, torna-se revelada, por sofrer interferências externas de outros sujeitos e/ou por ser expressa, em diversos graus, através de inúmeras ações, incluindo o fato da linguagem verbal. Assim, a intimidade revelada ocorre sempre que a intimidade protegida velada se converte em um conhecimento, para outros sujeitos que não integram a experiência vivenciada por um indivíduo, no ambiente habitado. O seu dinamismo implica uma gradação. Um fato experimentado na intimidade velada pode ser conhecido por um ou mais indivíduos (incluindo os leitores) e ser desconhecido por outros. Velado para alguns sujeitos e para outros não.

Desse modo, pode-se considerar que, muitas vezes, durante o ato narrativo, a intimidade protegida velada sofre transformações, devido à percepção que se pode ter dos fatos, passando a ser uma intimidade revelada, com o seu valor de proteção enfraquecido ou totalmente desfeito. No caso do conto “Ruídos no forro”, a intimidade protegida velada torna-se revelada, a partir do momento em que o narrador, acompanhado dos leitores, adentra o espaço doméstico e passa a contar o que nele se passa. As pressões exteriores transformam esse ambiente em um espaço tenso, reconfigurando a relação dos sujeitos perceptivos com o espaço, levando-os a vivenciar uma intimidade protegida ameaçada.

2.4. O cronotopo da casa luxuosa: a intimidade ameaçada

Em um cronotopo artístico-literário, retomando Bakhtin (2010), sabe-se que ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais em uma sequência verbal integrada no artefato artístico. Assim, identificando os traços do espaço no texto narrativo provavelmente se encontrará determinados matizes temporais. Do mesmo modo, ocorre o inverso, encontrando detalhes do tempo, pode-se deparar com indícios espaciais. A predominância de um ou outro elemento resultará em ênfase, como ocorre no conto “Ruídos no forro” e no conto “Lavínia”, nos quais predominam o espaço.

Em “Lavínia”, encontra-se uma menina de 10 anos, que mora em uma mansão. O narrador onisciente inicia essa história no momento em que ela, a criança, entra em seu quarto, furtivamente. Durante alguns minutos, a protagonista manterá um suposto diálogo, bastante revelador, com outra menina – a quem chama de Lavínia. Acompanhando sua fala, o leitor vai descobrindo emoções, conflitos e fatos reveladores sobre sua vida e sua condição existencial, sobre o compartilhamento do espaço habitado, suas memórias e devaneios. Observando a percepção do espaço, apresentada pelo narrador onisciente, descobre-se que o conflito existencial da protagonista está plasmado no espaço, criando um efeito estético comovente e esclarecedor.

Nesse processo, o narrador onisciente desdobra a configuração de um núcleo existencial centrado em uma *intimidade protegida velada*, que se torna gradativamente *revelada*. A dinâmica narrativa transforma um conteúdo desconhecido, restrito a um espaço (o do quarto), em um conteúdo conhecido, para o narrador e para os leitores. Veja-se o trecho inicial da narrativa:

Entrou no quarto e fechou silenciosamente a porta. Não acendeu a luz, preferindo ligar um pequeno abajur que iluminou debilmente o aposento. Deu alguns passos em direção à cama e sentou-se numa banqueta (SCLIAR, 1984, p. 81).

O conto inicia-se com a entrada da menina em um recinto da casa, buscando o isolamento da *intimidade protegida velada*. Na cena apresentada pelo narrador há um processo de ambientação reflexa, através do qual o leitor vai delineando alguns objetos, na medida em que acompanha o deslocamento da criança e suas ações: acender um pequeno abajur; encaminhar-se para cama; sentar-se em uma banqueta. À primeira vista, parece um acontecimento simples, a entrada de uma criança em um quarto, mas, nos detalhes da descrição, um drama existencial vai se refratando no ambiente.

O recinto em questão é um “quarto”, cuja porta foi fechada “silenciosamente”, num gesto de discrição e de autoproteção, como se descobre depois. Um ato é desenhado com mais minúcia: a menina “Não acendeu a luz”, mas “um pequeno abajur”⁴². Com isso, a sombra predominará: o pouco de luz,

⁴² Mais adiante esta imagem do “pequeno abajur” será retomada.

emitida pelo objeto, ilumina “debilmente o aposento”. No decorrer da história, o peso desse advérbio – “debilmente” – se intensificará e seu sentido ganhará novos matizes. O jogo de luz e sombra, quarto e casa, vai demonstrar um profundo conflito existencial, uma realidade infantil dolorosa.

Como em “Ruídos no forro”, tem-se mais uma vez um quarto sombrio e a representação de um sujeito perceptivo angustiado. No entanto, a dimensão da casa é outra. Trata-se de uma mansão, uma casa luxuosa, com uma complexidade espacial mais ampla do que a casa apresenta no conto anterior. O sujeito perceptivo também é diferente. O leitor se depara com uma criança que vivencia uma intimidade protegida, procurando se resguardar de pressões que se configuram, na partilha do espaço doméstico, com outros indivíduos, como a governanta e a mãe. As dimensões espaciais que se apresentam são: a do leito, a do quarto, a da casa e de seu exterior imediato. Há também uma referência sutil a um país, a França, que constitui um elemento externo concreto (e histórico) no espaço habitado representado.

A cena inicial da narrativa em questão é apresentada com objetividade, priorizando a relação entre personagem e espaço, como se percebe no uso dos substantivos concretos: “quarto”, “porta”, “luz”, “abajur”, “aposento”, “passos”, “cama” e “banqueta”; e na enumeração de ações completas: “Entrou”, “fechou”, “não acendeu”, “preferindo ligar”, “Deu” e “sentou-se”. A utilização do adjetivo “pequeno” e dos advérbios “silenciosamente” e “debilmente”, nesse quadro realista, é muito expressiva e aprofunda simbolicamente o alcance da cena, em relação à condição existencial da protagonista. Do ponto de vista sintático, a ordem direta das orações reforça o traço objetivo, e o uso recorrente do sujeito oculto sugere um *apagamento* da personagem central, dialogando com as cores sombrias do ambiente e reforçando o conflito vivenciado pela menina.

No cronotopo da casa, a personagem busca o espaço em que o valor da intimidade protegida é mais intenso. O quarto, tanto em “Lavínia” quanto em “Ruídos no forro”, é um centro de intimidade, é o núcleo da habitação, onde os sentimentos de proteção e de privacidade podem ser potencializados ao máximo. É possível que o quarto seja o cronotopo que mais bem represente uma *intimidade velada*, um espaço no qual o ser humano pode vivenciar a privacidade, em plenitude, e se sentir mais seguro dentro do espaço doméstico.

Quando o narrador conta o que se passa no interior do aposento, ele se envolve (e envolve os leitores), na intimidade protegida da personagem, e, gradativamente, vai tomando conhecimento do estado existencial desse ser humano angustiado. Nesse processo, a intimidade velada – secreta e particular –, vai sendo revelada – conhecida e pública (para outros personagens e para o leitor). Assim, o olhar do narrador é um olhar que desfaz segredos, traz à tona o que estava oculto:

Soltou uma risadinha; um cão latiu ao longe, como se estivesse respondendo. Ela olhou com ansiedade pela janela. Nada viu. O gramado bem tratado brilhava à luz da lua. Folhas de plátano boiavam na piscina (SCLIAR, 1984, p. 81).

Nessa passagem, dois gestos são focalizados pelo narrador: a “risadinha” e o olhar ansioso. No primeiro, chama a atenção a utilização do verbo “soltar” combinada ao uso do diminutivo. Parece que o riso estava preso, travado, e a personagem o libera em um desabafo. No entanto, não há um alívio claro, ele surge alterado, desprendendo-se com dificuldade, sob uma grande pressão. A interlocutora da menina não responde e a interlocução não se completa, efetivamente, pois só tem como resposta o latido “de um cão” distante. Configura-se um isolamento sem afeto.

No segundo gesto, a personagem olha “com ansiedade” pela janela e não enxerga “nada”. O isolamento se intensifica. Ela encontra-se em aflição, agoniada, em desequilíbrio. O narrador lança um olhar para fora da construção, indicando elementos de uma casa luxuosa, com “gramado bem tratado” e “piscina”. A definição do quadro geral aumenta: no cronotopo da casa luxuosa, encontra-se um pequeno ser em estado de angústia. Apesar de uma suposta abundância material, que o cronotopo da casa luxuosa pode sugerir, há uma precariedade emocional configurada no comportamento da protagonista.

Concentrando o olhar em torno da cama – o centro do ambiente afetivo e a dimensão espacial imediata que sustenta o sujeito perceptivo, no interior do quarto –, o narrador registra a fala da menina. Um desabafo surge nas palavras dirigidas a Lavínia. Na intimidade protegida do quarto, uma necessidade se configura na solidão. Os indícios de um tempo feliz vão surgir na lembrança.

Uma intimidade velada, detalhe após detalhe, vai tornando-se revelada e, conseqüentemente, o leitor vai sabendo sobre o conflito existencial dessa pequena protagonista, no seu discurso direto:

– E agora vem o melhor. Sabes o que vou fazer, antes de dormires? Vou te acariciar: passarei minha mão bem de leve em teu rosto suave, em teus cabelos de ouro, em tuas pálpebras macias. E, Lavínia – bem, isto não posso prometer, mas farei todo o possível – cantarei para ti. Cantarei baixinho aquela música que papai ensinou antes de morrer, aquela em francês, te lembras? Sobre as meninas solitárias. Estarás bem enroladinha no cobertor, como uma larva no casulo. E eu te darei boa-noite... (SCLIAR, 1984, p. 82).

A cena realista continua sendo traçada e o narrador apresenta esse mundo de bem perto, reproduzindo a fala da personagem em discurso direto. Detalhes físicos e emocionais sobre Lavínia são enumerados: “rosto suave”, “cabelos de ouro” e “pálpebras macias”, bem como a necessidade de carícia, a necessidade da canção e de uma presença amorosa. Na descrição, configura-se uma fragilidade e uma carência. Há o delineamento de uma fragilidade infantil, fragilidade que envolve também o aspecto afetivo. A carência desperta a memória do pai falecido. No espaço do quarto, surge o indício do tempo, na memória. A menina, em sua ação, tenta reviver um comportamento, do progenitor, que nutria uma proteção afetuosa. O tema da solidão infantil está explícito na canção mencionada “Sobre as meninas solitárias”. O quarto delineia-se como o seu último refúgio psicológico, cujo núcleo é o leito: “Estarás bem enroladinha no cobertor, como uma larva no casulo”.

A carícia, o banho, a promessa de cantar, a memória do pai morto e o aconchego do cobertor são elementos que compõem a intimidade da personagem e estão inter-relacionados com o ambiente do quarto e com sua iluminação precária. A atitude cuidadosa da menina, com Lavínia, diverge da fria proteção da governanta, que monitora o comportamento da protagonista e procura restringir suas ações. O controle exercido pela funcionária da mansão desperta um sentimento de antagonismo na menina, que considera não só a governanta, mas também a mãe e o seu novo companheiro, como presenças hostis: “Me diz: alguém cuida tão bem de ti como eu? Mas assim deve ser, pois

todos os outros são inimigos. Mamãe, aquele homem que vem aqui e a governanta” (SCLIAR, 1984, p. 82).

Na intimidade protegida do quarto, a menina conversa com Lavínia e esta não responde em momento algum. De fato, o diálogo é uma ilusão narrativa. O que há é um monólogo, uma manifestação solitária da palavra. E isso fica evidente quando a porta do quarto é aberta pela governanta:

A porta se abriu. Era a governanta, iluminada pela luz forte do corredor.

– Lavínia – disse ela, em voz baixa. – Não há ninguém aqui além de ti, vês? Estás falando sozinha – de novo. Agora, põe teus sapatos e desce; tua mãe e aquele senhor querem te dar boa-noite. Vão sair.

Arrumou-se vagarosamente. A governanta esperava, sorrindo sempre. Antes de sair, Lavínia voltou-se para a cama e piscou um olho.

– Volto já – murmurou (SCLIAR, 1984, p. 82).

A presença da “governanta” é mais um indício do *cronotopo da casa luxuosa* e, conseqüentemente, de todo o poder material que ela representa. Essa personagem é uma empregada responsável pela administração da casa, desincumbindo os proprietários dos serviços domésticos, de todo o esforço necessário para manter o espaço em equilíbrio. Pode-se considerá-la um símbolo de poder e de status social. Mas também uma presença automatizada, fria, sem envolvimento afetivo, que, no caso do referido conto, representa o distanciamento entre mãe e filha.

Com a porta aberta, a visão do espaço através do olhar do narrador amplia-se: sabe-se da luz do corredor. O cronotopo da porta torna-se um elemento revelador quando se abre. A luz, que vem de fora, contrasta com a penumbra interior: “luz forte” X “pequeno abajur”. Agora, o leitor se depara com um profundo conflito existencial. Fora do quarto, a menina sente-se ameaçada, considerando todos como “inimigos”, preferindo isolar-se no seu mundo interior e dedicar-se a si mesma. O quarto com sua intimidade protegida é um núcleo de resistência existencial que está sendo pressionado, ameaçado por uma presença hostil. Mas, mesmo assim, ainda permite o desdobramento da memória e a lembrança do ente querido que se foi, nutrindo os pensamentos da menina,

em um precário devaneio de felicidade, que poderia ser concretizado através de um banho, de bombons, de uma canção, de um sono velado pelo afeto paterno.

O fato de Lavínia estar falando sozinha indica um profundo abalo psicológico, causado pela perda do pai (perda cujas causas não são reveladas). O ambiente do quarto sombrio, esteticamente, representa a condição psicológica de Lavínia: ela está fechada e sua luz interior ilumina “debilmente”, como indica o indício visual no início do conto. O *cronotopo da casa luxuosa* abriga um drama, um vazio afetivo, que a riqueza material não pode suplantar, não pode preencher. O distanciamento da mãe, que se dedica a outro homem, é reforçado pela presença da governanta que só aumenta o isolamento da criança, configurando uma forma de *ilhamento por ameaça*⁴³. O sujeito se isola no quarto para se proteger.

A última cena do conto revela uma imutabilidade na condição de Lavínia. A criança está presa em seu mundo íntimo, em constante estado de refúgio, uma intimidade envolvida por completo em sombras de um vazio afetivo: “Antes de sair, Lavínia voltou-se para a cama e piscou um olho. – Volto já – murmurou”. O futuro não se apresenta promissor e não há nenhuma esperança delineada. A casa luxuosa não garante a paz da criança, que se refugia no isolamento do quarto, o qual constitui um núcleo existencial. O tempo de solidão e ausência afetiva se estabelece em um ciclo permanente, como sugere o narrador.

Situação semelhante, na literatura universal, é a experiência de Gregor Samsa, personagem de Kafka, na *Metamorfose* (2001), que acorda em seu quarto, metamorfoseado em inseto e enfrenta a pressão do pai e a do gerente da empresa em que trabalha, para abrir o seu último refúgio. Embora Sciar deixe o final do conto “Lavínia” em aberto, já que não apresenta uma solução para o problema da protagonista, fica, para o leitor, uma sensação trágica de um ser humano (mais trágico ainda, por se tratar de uma menina de dez anos) que definha, inexoravelmente, como o famoso protagonista de Kafka.

Em seu centro de proteção, no abrigo doméstico, Lavínia busca fôlego existencial, através da memória do pai falecido, para continuar vivendo contra uma realidade difícil. A imagem “como uma larva no casulo” refere-se à menina

⁴³ Retomaremos essa categoria no capítulo III.

– que busca a proteção do quarto –, bem como a uma infância ameaçada, a uma existência incipiente que precisa de abrigo objetivo e subjetivo para desenvolver o seu ser. E no fim dessa história, o que fere principalmente o sentimento do leitor é a possibilidade desse quadro existencial não ser reversível e a incapacidade de se fazer algo por essa criança. O que vai demolindo a intimidade protegida de Lavínia não é o ato narrativo, mas as relações existentes entre a menina e sua condição de órfã de pai, sem a presença de nenhum afeto sólido e sincero para resguardá-la da dor.

A condição existencial de Lavínia é consequência da morte do pai e do distanciamento da mãe. O tema da morte surge sutilmente, como em “Ruídos no forro” (o ser estranho morto no forro da casa). Considerando o sentido etimológico do nome da protagonista, Lavínia – “singela” ou “pura”⁴⁴, percebe-se uma ironia profunda, já que a personagem, em sua delicadeza infantil, não consegue se purificar da mácula do sofrimento. Apesar da riqueza material, perceptível no espaço da casa, e da riqueza intelectual (visível no fato da protagonista ser uma leitora proficiente, cujo pai tinha um conhecimento de outras culturas, como a francesa), a condição existencial da menina é precária. Há uma violência terrível na condição dessa protagonista, da qual se desconhece as origens, pois não se sabe as causas da morte do pai.

Como foi visto até aqui, tanto em “Ruídos no forro” quanto em “Lavínia”, os narradores criados por Scliar conduzem o leitor a espaços que revelam seu valor de intimidade protegida – a casa e o quarto. Os ambientes que eram velados tornam-se revelados, através do processo narrativo, e sabe-se que os protagonistas, sujeitos perceptivos, reagem aos estímulos externos, buscando manter ou retornar ao insulamento, proporcionado pelo espaço doméstico e pelo ambiente íntimo, em um gesto de resistência. Nos dois contos, o leitor se depara com o cronotopo da casa – ora a casa simples, ora a casa luxuosa –, sempre sofrendo a imposição de forças externas que afetam os protagonistas.

⁴⁴ Mendes (2014, p. 111).

2.5. O cronotopo da casa global: ameaças sem fronteiras

As pressões que afetam as dimensões da casa e do quarto são provenientes, em alguns casos, de dimensões exteriores, como ocorre em “Ruídos no forro” – a vila violenta, síntese de um mundo violento. No caso de “Lavínia”, se desconhece o que causou a morte de seu pai e, conseqüentemente, gerou a situação em que a protagonista se encontra. É possível cogitar a possibilidade de que esse pai, um intelectual com conhecimento da cultura francesa, possa ter sido vítima de um tempo de violência, como ocorre com outros personagens de Scliar, em suas histórias. No entanto, não há como comprovar, no texto, essa hipótese de leitura, a não ser através de possíveis alusões, até agora muito frágeis: o pai morto cantava uma canção, em francês, sobre meninas solitárias. O conhecimento dessa cultura poderia indicar um homem sabedor das discussões político-filosóficas do povo francês e de seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, por exemplo.

As referências históricas, explícitas, não constituem um procedimento recorrente nos contos de Scliar, principalmente, no caso da história brasileira. No entanto, boa parte dos seus contos foi escrita no período do Regime Militar (1964 a 1985). O conto “Lavínia” foi publicado na antologia *Roda de Fogo: 12 gaúchos contam* (1970). Os contos, de teor nitidamente político, publicados em *O carnaval dos animais* (1968), foram retirados definitivamente a partir da segunda edição desse livro, em 1976, como já foi comentado no capítulo I desta pesquisa. No entanto, o primeiro conto deste livro, “Os leões”, apresenta uma referência histórica clara e objetiva sobre um dos eventos mais violentos da história da humanidade, ocorrido no século XX – o uso das bombas atômicas no Japão.

Assim, primeiro conto do livro *O carnaval dos animais*, “Os leões” narra uma história de proporção global, fazendo uma referência clara aos ataques nucleares da segunda grande guerra. Os temas da manutenção do poder imperialista europeu e norte-americano, bem como da força destruidora baseada na tecnologia, são abordados nesse enredo estranho e alegórico. Os efeitos da destruição em massa e dos ataques sucessivos para exterminar uma espécie

inteira repercutiram na obra de Scliar, através do medo e da violência, como a hecatombe nuclear e outras ações nefastas repercutiram, pela segunda metade do século XX, praticamente, em todas as partes do mundo.

A luta pelo poder e por sua manutenção é uma temática recorrente nos contos do autor gaúcho e isto está posto, nitidamente, em “Os leões”. Essa ânsia de total controle faz com que os sujeitos, engendrados no egoísmo extremo, voltem-se para o exterior objetivo e abandonem o interior subjetivo, gerando um processo de neutralização do trânsito dialético, equilibrado entre essas duas dimensões da existência, em que o exterior é subjetivado e o interior é exteriorizado. As relações interpessoais, em vários contos de Scliar, são pautadas em um individualismo extremo e na subjugação definitiva do outro. Pode-se vislumbrar essa característica em “Ruídos no forro” – não há uma preocupação em saber quem disparou a arma ou quem foi ferido, isso é problema alheio e da polícia. Do mesmo modo, em “Lavínia”, a governanta não se preocupa, de fato, com a menina, embora constate o seu estado de desequilíbrio. No conto “Os leões”, encontra-se uma representação dessa questão em escala global:

Hoje não, mas há anos os leões foram perigo. Milhares, milhões deles corriam pela África, fazendo estremecer a selva com seus rugidos. Houve receio de que eles chegassem a invadir a Europa e a América. Wright, Friedman, Mason e outros lançaram sérias advertências a respeito. Foi decidido então exterminar os temíveis felinos. (SCLIAR, 1976, p. 11)

Considerando a série espacial “África”, “Europa” e “América”, introduzida nesse conto, observa-se que o escritor porto-alegrense lança um olhar amplo sobre o planeta terra, buscando alcançar, esteticamente, a fonte de alguns dos principais conflitos e modos de ser que assolaram a humanidade, no século XX. Scliar mimetiza os “receios de invasão” que os países poderosos, através de seus analistas intelectuais, desenvolvem em relação a outras nações do planeta. Certamente, a sanha nazista, de ignorar as fronteiras e dominar seus vizinhos europeus, a qualquer custo; e a resposta “final” dos EUA, com as bombas nucleares lançadas no Japão, que pôs fim a Segunda Guerra Mundial, são fatos

históricos fundamentais para se compreender o medo de ser dominado pelo outro e a reação violenta e destrutiva como resposta⁴⁵.

Evidentemente que este medo do ser humano de ser subjugado e aniquilado pelo outro não surge no século XX, como testemunham os castelos, as fortalezas, as muralhas, ao longo da história. No entanto, é neste século que alguns países atingem um nível de desenvolvimento científico-tecnológico capaz de produzir equipamentos poderosos como o avião e as armas nucleares, por exemplo. Em uma dimensão familiar, entre as paredes da casa, também é possível encontrar esse medo de uma invasão em “Ruídos no forro”. Seja em escala mundial ou em escala individual, o ser humano busca delimitar o seu espaço de poder – a casa ou o país – e combater as possíveis ameaças ao equilíbrio estabelecido ou almejado.

Em “Os leões”, no entanto, não há uma tentativa de invasão. O ataque aniquilador é, supostamente, uma estratégia defensiva, baseada na possibilidade dos outros – os leões africanos – alcançarem um poder maior do que o poder europeu e (norte) americano, que ameaçaria a hegemonia (política e econômica) dessas regiões. O narrador onisciente nos apresenta uma cena sangrenta de proporções épicas:

A grande massa deles [os leões], concentrada perto do Lago Tchad, foi destruída com uma única bomba atômica de média potência, lançada de um bombardeiro, num dia de verão. Quando o característico cogumelo se dissipou, constatou-se por fotografias, que o núcleo da massa leonina tinha simplesmente se desintegrado. Rodeava-o um setor de cerca de dois quilômetros, composto de postas de carne, pedaços de ossos e juba sanguinolenta. Na periferia, leões agonizantes (SCLIAR, 1976, p. 11).

O perigo real vem de cima, com uma força destruidora terrivelmente amplificada e um alcance preciso, gerados pelo conhecimento científico, estruturado em uma lógica racional. Historicamente, essa capacidade destrutiva, que atinge “A grande massa”, referência clara às investidas nucleares norte-americanas, aumentou o sentimento de insegurança de todos, após o desfecho da Segunda Guerra Mundial. Se, por um lado, esse recurso bélico pôs termo a

⁴⁵ Hobsbawn (1995).

uma grande ameaça, por outro, inflou ainda mais a ambição dos sequiosos de poder, dos materialistas desejosos de estabelecerem e manterem o poder absoluto, se possível, em proporções globais. Scliar retoma o episódio histórico para trabalhar esteticamente não só o medo da invasão, mas principalmente o desejo de estabelecer um controle global através da aniquilação do outro.

Fatos que ocorrem em uma dimensão global, de algum modo, vão se infiltrar nas dimensões pessoais dos sujeitos. Aqui, importa mais para o narrador de Scliar, não a explosão nuclear em si, mas a ambição que move o mundo capitalista, o mundo das posses, o mundo do ter. O medo que se encontra em “Ruídos no forro” é gerado porque os protagonistas sabem que moram em uma vizinhança violenta, possivelmente uma periferia, marcada pela desigualdade social, onde o pouco que o sujeito possui e guarda, no interior de sua casa, pode-lhe ser tirado brutalmente, através de atos violentos.

Se se considerar que a casa é um cosmos, como afirma Bachelard (1978), dialeticamente, pode-se entender que o planeta terra – o grande elemento do cosmos que os seres humanos habitam – é uma casa, um abrigo no universo⁴⁶, uma casa-cosmos. Sendo assim, os impactos destrutivos que ressoam por todo o orbe terrestre certamente afetam as subjetividades, tornando-se uma presença sombria, influenciando o modo de ser e de agir dos sujeitos, como está representado na obra de Moacyr Scliar, direta ou indiretamente. Como afirma Bachelard (idem), toda grande imagem diz sobre um estado de alma, e a imagem da casa é um estado de alma, que revela uma intimidade. Deste modo, se se observam as imagens do planeta terra, como no conto “Os leões”, em meados do século XX, pode-se imaginar como se sentiram os que viveram aquela época e as décadas posteriores. Um estado de aflição, praticamente constante, objetiva e subjetivamente, marcado pelo medo da aniquilação.

A cena da explosão nuclear, provocada por “uma única bomba atômica de média potência, lançada de um bombardeiro, num dia de verão”, demonstra as consequências de um poderio bélico, em mãos inescrupulosas (ou paranoicas). Os leões são atingidos em seu habitat natural, “perto do Lago

⁴⁶ A imagem do planeta terra como uma casa para a humanidade é comum principalmente nos círculos ambientalistas.

Tchad⁴⁷” e quase que aniquilados totalmente. O núcleo da ameaça “tinha simplesmente se desintegrado”. O quadro estabelecido é o da destruição: “Rodeava-o [o núcleo da massa leonina] um setor de cerca de dois quilômetros, composto de postas de carne, pedaços de ossos e jubas sanguinolentas. Na periferia, leões agonizantes”. Qualquer sentimento de proteção, que se pode ter em um ambiente habitado, como é a região do lago para os leões (metaforicamente sua casa), foi completamente destruído.

Observando o conjunto dos contos em *O Carnaval dos Animais*, e em muitos outros espalhados pela obra do escritor gaúcho, nota-se a existência de uma relação simbiótica entre poder, medo e violência. O medo que se sente, em relação ao outro, desperta um instinto de sobrevivência, entranhado paradoxalmente na racionalidade tecnológica, e manifesto com ambiguidade nos desejos de segurança e de poder, que são concretizados através da aniquilação do outro. Em “Ruídos no forro”, mesmo sem saber o que paira sobre suas cabeças, ou justamente por causa disso, o marido utiliza sua arma de fogo para aniquilar o suposto inimigo, em um gesto preventivo. No entanto, não se imagine que estas ações sejam apenas instintivas. Em muitos casos, o motivo inicial é a ambição, como no conto “Os leões”.

É possível considerar que esta narrativa apresenta uma variação do cronotopo da casa, que, nesta pesquisa, é denominada de *cronotopo da casa global*⁴⁸ - o planeta terra. De um modo geral, esse cronotopo permite situar os seres humanos em relação ao universo e a tudo o que se sabe que existe fora da Terra. Ele é a estação humana no sem fim das estrelas. É o primeiro referente espacial que localiza os sujeitos em relação ao infinito. Nele, o tempo predominante é o histórico e não o psicológico, como ocorre com o *cronotopo da casa*. No conto em questão, percebe-se nitidamente a série temporal e a série espacial que possibilitam configurar o *cronotopo da casa global*: o lançamento

⁴⁷ O lago Chade fica localizado perto do centro geográfico da África, próximo à Nigéria.

⁴⁸ O cronotopo da casa global não é um recurso exclusivo da literatura. Pode-se encontrá-lo em outras artes, como no cinema. Por exemplo, no filme *Casa Blanca* (1942), direção de Michel Curtiz. Nele, em uma das cenas iniciais, há uma focalização da câmera em dimensões globais (um globo é mostrado), revelando o drama dos europeus que queriam fugir da guerra para América do Norte, via Casa Blanca, na África, e Lisboa. Ao longo do filme, o espaço será referido, muitas vezes, através da nacionalidade dos personagens, sugerindo um conflito de ordem mundial.

da bomba atômica marca um tempo histórico específico; e a enumeração dos continentes, implícita ou explicitamente – América, Europa, África e Ásia –, deixa claro a amplitude do espaço em suas dimensões globais.

O raciocínio que sustenta as ações violentas contra os leões, a princípio, é embasado em uma lógica pragmática. Os felinos africanos são atacados com equipamento bélico, de alto poder de destruição, para serem exterminados em um único golpe, o que não acontece. O narrador revela a frieza e o distanciamento dos agentes políticos e militares envolvidos na operação de extermínio:

A operação foi classificada de “satisfatória” pelas autoridades encarregadas. No entanto, como sempre acontece em empreendimentos desta envergadura, os problemas residuais constituíram-se, por sua vez, em fonte de preocupação. Tal foi o caso dos leões radioativos, que tendo escapado à explosão, vagueavam pela selva. É verdade que cerca de vinte por cento deles foram mortos pelos zulus nas duas semanas que se seguiram à explosão. Mas a proporção de baixas entre os nativos (dois para cada leão) desencorajou mesmo os peritos mais otimistas (SCLIAR, 1976, p. 11).

Expressões como “operação... satisfatória”, “autoridades encarregadas”, “empreendimentos desta envergadura” e “os problemas residuais”, bem como a utilização de dados estatísticos – “cerca de vinte por cento deles foram mortos pelos zulus” e “a proporção de baixas entre nativos (dois para cada leão)” – registram, no discurso narrativo, certo pragmatismo burocrático presente em instituições governamentais e privadas. Desse modo, a linguagem utilizada revela o calculismo que perpassa as ações de governos ocidentais. Com a presença resistente dos “leões radioativos”, sobreviventes do ataque nuclear, novas medidas práticas são tomadas: o uso de aves treinadas para envenenar os leões remanescentes e, por fim, a utilização de “caçadores equipados com armamento sofisticado e ultra-secreto”.

Os leões sobreviventes são perseguidos, implacavelmente: “Desta vez, sobrou apenas um exemplar, uma fêmea que foi capturada e esquartejada perto de Brazzaville”. O esquartejamento do último indivíduo da espécie perseguida representa, concentradamente, toda a brutalidade empreendida para destruir a grande ameaça dos leões. Scliar denuncia, nesse conto, o ímpeto destrutivo de

países considerados potências político-econômicas ocidentais. O fato do esquarteramento acontecer perto de “Brazzaville”, capital da República do Congo, reforça o caráter denunciador do conto “Os leões”, pois estabelece uma relação das vítimas ficcionais – os felinos – com vítimas históricas – inúmeros povos africanos.

Por um instante, o leitor de Scliar vislumbra um fio de esperança, no conto em análise, ao se deparar com a seguinte cena: “Descobriu-se no útero da leoa um feto viável; pouco radioativo, o animalzinho foi criado em estufa. Visava-se, com isto, a preservação da fauna exótica”. No entanto, constata-se uma profunda contradição dos agentes ocidentais – dizimou-se uma espécie inteira e, no final desse processo, resguarda-se um último exemplar para preservar a “fauna exótica”. Através de um humor sutil, sombrio e corrosivo, o narrador revela a hipocrisia que tenta encobrir atos nefastos contra toda uma espécie (ou coletividade).

Além das dimensões coletivas, representadas no conto – a ação de destruição parte de nações ocidentais, e o alvo, a ser destruído, constitui-se de milhares de animais –, o leitor também encontra dimensões individuais envolvendo esse conflito de ordem global, configurado na narrativa “Os leões”, como se pode observar na seguinte passagem:

Mais tarde o leãozinho foi levado para o Zoo de Londres onde, apesar de toda a vigilância, foi assassinado por um fanático. A morte da pequena fera foi saudada com entusiasmo por amplas camadas da população. “Os leões estão mortos!” – gritava um soldado embriagado. – “Agora seremos felizes!”.
No dia seguinte começou a guerra da Coreia. (SCLIAR, 1976, p. 12).

O último exemplar de uma espécie, que foi perseguida e dizimada implacavelmente, é definitivamente insulado em um “Zoo de Londres”, separado de sua espécie pelo extermínio de todos e de sua terra de origem, a África. A loucura da ação humana, e toda a falsa lógica que a encobre, é revelada na ação de um indivíduo – “um fanático” – que assassina “o leãozinho”. Com isso, Scliar demonstra que o desejo de destruição do outro pode ser encontrado, tanto no plano coletivo quanto no plano individual. Nessa lógica pragmática, denunciada por Scliar, a destruição do outro, considerado como possível ameaça, é

entendida como uma solução para as infelicidades que a sociedade experimenta: “A morte da pequena fera foi saudada com entusiasmo por amplas camadas da população” e “Os leões estão mortos!” – gritava um soldado embriagado. – “Agora seremos felizes!”.

O *cronotopo da casa global* implica uma representação do planeta terra, na qual os fatos narrados repercutem, em vários níveis espaciais, como ocorre no conto “Os leões”: 1) os continentes – América, Europa, África e Ásia; 2) As cidades “Brazzaville” e “Londres”; 3) Ambientes específicos – “a selva”, “o lago” “o laboratório” e o zoológico; 4) veículo – “o bombardeiro”; 5) os habitantes de uma região – os zulus e os londrinos (ou ainda, americanos, europeus e africanos). Esse cronotopo, específico do conto “Os leões”, marca um tempo histórico definido – o final da Segunda Guerra Mundial, em meados do século XX, como deixa clara a alusão à utilização das bombas nucleares. Esse fato histórico coroou um tempo de extrema violência e Scliar o retoma simbolicamente, no primeiro conto de *O Carnaval dos Animais*, fazendo-o repercutir (como uma ameaça iminente) em inúmeros textos de sua contística.

2.6. A intimidade destruída: repercussões do cronotopo da casa global

O *cronotopo da casa global* está presente em outra narrativa de *O carnaval dos animais*, o conto “A vaca”. Esta narrativa parece ser uma releitura ou uma reescrita do romance *O Corcel Negro* (1941), de Walter Farley⁴⁹. Embora esta pesquisa não pretenda fazer uma análise comparativa, mencionar essa relação tem uma importância crítica, devido à diferença de perspectiva, no sentido existencial, apresentada pelo autor brasileiro. Enquanto, no romance do autor norte-americano, o relacionamento do menino e do cavalo envolve o

⁴⁹ O enredo dessa história tem como protagonistas um menino, Alec Ramsay, e um majestoso corcel negro. O início da história se passa em um navio, quando os personagens se encontram. Durante uma tempestade, a embarcação naufraga e o menino se salva através da ajuda do animal. Os dois acabam em uma pequena ilha deserta e constroem um vínculo duradouro, que resistirá a inúmeros desafios posteriores, em território norte-americano.

encontro de um ser humano jovem – com toda uma vida pela frente, com um espírito selvagem, cheio de força, a ser domado –, no conto de Scliar, o leitor se depara com um homem adulto, apático, frio, pragmático e sem perspectiva, que manterá um relacionamento daninho com um animal, símbolo de espiritualidade, como é o caso da vaca.

Essa narrativa pode ser sintetizada nos seguintes termos: um marinheiro, após um naufrágio, é salvo pela vaca Carola, valioso animal que também estava na embarcação naufragada, sendo transportada da Europa para América do Sul. Ambos chegam a uma pequena ilha deserta, perdida no oceano atlântico. Quase sem recursos para sobreviver, o rapaz inicia um insólito processo de exploração da vaca Carola. Esse processo consome o animal, gradativamente, embora não provoque sua morte. Um dia, para chamar a atenção de um navio, que surge no horizonte, o marinheiro incinera o animal. Resgatado, volta à sua terra natal e torna-se um rico fazendeiro. Anos depois, durante um cruzeiro, avista uma pequena ilha, no momento em que uma bela mulher se apresenta a ele.

Nota-se, pela sequência dos fatos, que os espaços representados têm um papel relevante na história, não só por situar a ação, mas por participar diretamente na produção de efeitos de sentido. Esses espaços, presentes e referidos, revelam um olhar que, embora focalize na maior parte do enredo, um ponto específico como a ilha, deixa transparecer uma percepção espacial ampla, com detalhes de alto valor simbólico, principalmente quando se considera o conjunto dos contos em o *Carnaval dos Animais*. Assim, inicia-se essa história:

Numa noite de temporal, um navio naufragou ao largo da costa africana. Partiu-se ao meio, e foi ao fundo em menos de um minuto. Passageiros e tripulantes pereceram instantaneamente. Salvou-se apenas um marinheiro, projetado à distância no momento do desastre. Meio afogado, pois não era bom nadador, o marinheiro orava e despedia-se da vida, quando viu a seu lado, nadando com presteza e vigor, a vaca Carola. A vaca Carola tinha sido embarcada em Amsterdam. Excelente ventre, fora destinada a uma fazenda na América do Sul (SCLIAR, 1976, p. 18).

O narrador, onisciente neutro⁵⁰, inicia o relato com um sumário narrativo, focalizando o momento da tragédia marítima. O fato ocorre rapidamente, fulminando “os passageiros e tripulantes”. A linguagem é objetiva, formal, com predominância da ordem direta nos enunciados, vocabulário simples e preciso, pouca adjetivação. Scliar oferece ao leitor uma cena nítida, que revela uma complexidade de espaços – navio, oceano, “costa africana”, “Amsterdã” e “América do Sul”. Esses espaços desempenham a função de objetos e, ao mesmo tempo, de recipientes, de acordo com Borges Filho (2007). O navio contém as pessoas e é contido pelo mar. O mar suporta o navio e a ilha, e é suportado pelo planeta Terra. A cidade abriga as pessoas e é localizada em um ponto do planeta. Dessa complexidade, importa, nesta análise, uma presença espacial constante e mencionada indiretamente: a referência ao globo terrestre.

Na cena seguinte ao desastre, visualiza-se apenas um ser humano, um marinheiro solitário que consegue escapar, num lance milagroso, sendo “projetado à distância”. O marinheiro – que é um viajante das águas, um trabalhador do mar, símbolo do ser humano em trânsito no oceano da vida –, aqui, é um ser naufragado, perdido, condenado à morte, que se transforma em um sobrevivente de tragédia. Seu comportamento e suas atitudes, bem como sua relação com os espaços, principalmente a ilha, mas também o navio, o oceano e o planeta, assumem um forte caráter simbólico. Através dessa representação, nos parece que Scliar busca discutir a existência de um tipo de sujeito diante da vida, ou de um modo de vida, em um determinado momento histórico, provavelmente um período posterior a Segunda Guerra Mundial.

Deve-se considerar que, para o marinheiro, o navio não é apenas o lugar de seu trabalho, onde busca a subsistência, mas, durante muito tempo e em certa dimensão, torna-se também a sua casa, o lugar onde vive, se alimenta, dorme e se refaz para o dia seguinte. Um espaço com o qual vai estabelecer relações emocionais, vivenciando experiências de alegria e tristeza, de segurança e medo, de prazer e desgosto, etc. De fato, diante das adversidades da vida, provindas de conflitos íntimos, sociais ou psicológicos, é na

⁵⁰ Fridman (2002). Aqui o narrador não emite a sua opinião claramente, dirigindo-se ao leitor. Isso não quer dizer que seu olhar e sua atitude narrativa estejam isentos. As noções de *sumário narrativo* e *cena imediata* também são de Fridman.

embarcação, como um homem da terra em sua casa, que esse sujeito vai tentar resistir e se restabelecer, vivenciando as propriedades de um abrigo que pode fazer as funções de uma residência, constituindo-se num lar, num espaço que abriga e protege. Desse modo, quando o navio naufraga, essa vivência do espaço que abriga, por menor que seja, sofre um profundo abalo, sendo destruída. Com isso, o marinheiro fica desprotegido nas águas do oceano (da vida).

No que diz respeito à representação do ser humano, um detalhe chama a atenção: a ausência de um nome próprio e a caracterização do protagonista, só com a designação de sua profissão, o que aponta para uma tipificação, uma classificação ampla (característica já mencionada na fortuna crítica): o marinheiro – um homem trabalhador, um viajante aventureiro. Essa construção, da representação da personagem, possibilita uma associação histórica com inúmeros sujeitos, gerando assim uma reflexão de caráter amplo, dando ao conto um aspecto universal⁵¹. Há um traço de negatividade na representação desse sujeito: ele é um trabalhador sem muitas qualificações e um aventureiro sem ânimo. Deve-se observar que, embora fosse marinheiro, não sabia nadar bem e sua disposição está muito baixa para buscar superar a adversidade. Daí sua condição duplamente trágica: escapou de um naufrágio, mas corre o risco de morte, por afogamento.

O recurso da oração, na hora extrema, poderia apontar para um traço de espiritualidade sólida da personagem, não fosse sua posição resignada, de quem se despede da vida, conformado com sua condição. Não há uma reação do marinheiro para tentar superar o momento crítico que vivencia. Ele está entregue, sem forças, quando ocorre outro milagre: a vaca Carola, “nadando com presteza e vigor”, surge e salva o náufrago. A figura do animal constitui um contraponto à figura do homem. Enquanto este é apático, incompetente e superficial, o animal é diligente, vigoroso e com um “Excelente ventre”. Aqui, a vaca assume uma nítida dimensão simbólica de espiritualidade, vida e continuidade. Esses sentidos são reforçados pela denominação do animal: “Carola” – pessoa muito devota, frequentadora assídua de cerimônias

⁵¹ Tal procedimento estético é uma das marcas estilísticas de Scliar, como destaca Mello (2004).

religiosas⁵². Além disso, a figura da vaca pode evocar a deusa egípcia Neith, a deusa mãe, primigênia, a fonte da vida de deuses e humanos⁵³. Carola será a fonte da vida para o marinheiro.

Tanto o marinheiro quanto a vaca, durante o enredo, fazem o mesmo percurso, até certo ponto da história, vivenciando um tempo compartilhado. Ambos partem de Amsterdam para América do Sul. Habitam o navio e enfrentam o mar, mas a viagem do animal será interrompida, definitivamente, na ilha. Ironicamente, o símbolo da vida encontra a completa destruição pelas mãos daquele a quem salvou. O marinheiro seguirá um rumo (incerto existencialmente) e dará continuidade a sua trajetória, retornando a sua terra natal, para regressar à Europa, em um cruzeiro. Em toda essa movimentação, está presente o espaço global. Pela referência aos espaços específicos (Amsterdam, Europa, América do Sul, Costa Africana), pressupomos um espaço maior, o grande recipiente, o planeta Terra.

O procedimento do narrador onisciente, o observador, chama a atenção. Enquanto relata os acontecimentos, focando em um ponto específico onde se encontra o marinheiro, revela, perifericamente, um ponto de vista amplo, como os indícios espaciais apontam. Desse modo, podem-se identificar, no conto, quatro planos espaciais: 1) o local da tragédia, situado em algum ponto do oceano atlântico; 2) as referências secundárias, presentes nos detalhes descritivos, reveladores diretos de um espaço maior, de dimensão planetária; 3) a ilha deserta, que consiste em um espaço restrito, desconhecido e inóspito; 4) e os navios, o da tragédia, que pode ser considerado como a casa do marinheiro, o navio do resgate, que trouxe a salvação, e o navio do cruzeiro, na parte final do enredo, o espaço de lazer do capitalista. A ilha e os navios estão na ordem dos microespaços, já o oceano e a combinação de referências continentais apontam para o macroespaço (BORGES FILHO, 2007).

O primeiro e o segundo planos espaciais, referentes ao macroespaço, interessam, em especial, porque implicam um olhar específico do narrador, que registra tensões de caráter global, constituindo um recurso estético interessante, por apresentar um ser humano em deslocamentos espaciais que simbolizam a

⁵² Houaiss (2004).

⁵³ Cirlot (2005).

sua existência. Essa construção estética de um espaço, que ultrapassa as medidas continentais e perpassa a narrativa, denomina-se de *cronotopo da casa global*, como foi demonstrado, anteriormente, na análise do conto “Os leões”.

Nesta pesquisa, compreende-se este cronotopo como uma variação do cronotopo da casa. Ele se configura a partir de um ponto de vista que focaliza dimensões continentais e oceânicas, e possibilita situar os personagens e a ação no tempo histórico e no espaço terrestre, mais ou menos, definidos. Assim sendo, no conto em estudo, tem-se a referência, direta ou indireta, de três continentes: Europa, África e América do Sul, além do oceano atlântico, provavelmente, em algum momento do século XX. Esse conjunto de referentes espaciais, delineados pelo narrador, permite ao leitor visualizar a imagem, latente, do planeta terra.

No caso do conto “A vaca”, o tempo histórico não aparece em traços objetivos da narrativa, podendo ser pressuposto na relação dessa narrativa com o conto “Os Leões”, em que o cronotopo da casa global também está presente e com o tempo histórico marcado, objetivamente – o lançamento de uma bomba nuclear, como já foi apontado. Ou ainda, na relação evidente com o romance *Corcel Negro*, publicado em 1941, cujo enredo inspirou, nitidamente, a sua escrita. Desse modo, pode-se supor, sem grandes riscos de distorcer a interpretação do texto, que o tempo histórico representado, indiretamente, refira-se à primeira metade do século XX. Esse distanciamento da narrativa, em relação ao tempo histórico, amplia o caráter universal do conto, funcionando em consonância com a representação da personagem, um marinheiro sem nome, que vivencia um tempo pessoal de solidão e isolamento. Vale lembrar que *Corcel Negro* é lançado em plena Segunda Guerra Mundial, mas não faz nenhuma referência a esse momento histórico crítico para humanidade.

A utilização do recurso do *cronotopo da casa global* desempenha uma função simbólica, pois implica uma ligação do acontecimento - o naufrágio - e do modo de ser do protagonista dessa história - um marinheiro de vida vazia - com outras paragens e outros seres humanos, em condições semelhantes. Assim sendo, embora seja um caso específico, o modo de ser desse sujeito representa uma atitude que envolve milhares, revelando simbolicamente uma tendência de experiência existencial, em um tempo, relativamente, específico da história,

marcado pela desvalorização da vida e pela destruição em massa. A ausência de nome próprio contribui para este efeito de sentido. O protagonista não passa de um tipo - “o marinheiro naufragado”, que vai se transformar em outro tipo - “o fazendeiro bem sucedido”, o capitalista, rico materialmente, mas ainda com uma vida vazia – afetiva e espiritualmente.

A ilha, no conto em estudo, pode assumir pelo menos dois valores simbólicos: um psicológico e outro social. Esses aspectos apontam para uma complementaridade, que revela a precária condição de vida do personagem. No primeiro caso, o marinheiro, que navega no oceano do inconsciente e enfrenta dificuldades, é conduzido pelo caminho da religiosidade - a vaca - a um porto seguro - a ilha, um refúgio, “síntese da consciência e da vontade”⁵⁴. Em contraposição ao mar - o inconsciente -, a ilha representaria o consciente, a clareza, a razão. O leitor poderia esperar que o sujeito naufragado, ao chegar à ilha, tomaria consciência de seu estado existencial, através do pensamento claro e objetivo. No entanto, a ilha é precária, predominantemente estéril, um espaço onde a lógica não funciona, equilibradamente, como se verá:

Olhou ao redor: nada havia na ilha, a não ser rochas pontiagudas e umas poucas árvores raquíticas. Sentiu fome; chamou a vaca: “Vem, Carola!”, ordenhou-a e bebeu leite bom, quente e espumante. Sentiu-se melhor; sentou-se e ficou a olhar o oceano. “Ai de mim” – gemia de vez em quando, mas já sem muita convicção; o leite fizera-lhe bem (SCLIAR, 1976, p. 18).

O olhar do ser naufragado, o marinheiro sobrevivente, depara-se com o vazio: “nada havia na ilha, a não ser rochas pontiagudas e umas poucas árvores raquíticas”. O espaço surge hostil e precário. A esterilidade desse espaço é quase completa. Diferente, por exemplo, da ilha deserta (de seres humanos), apresentada em Robson Crusóé⁵⁵. Nessa, há seres naturais, cabras, aves, tartarugas, que servem de alimento para o corpo e para alma, a esperança de viver mais um dia. Nessa ilha, o ser naufragado, um jovem aventureiro, constrói habitações: a fortaleza na praia e a casa de campo e constitui uma sólida proteção, configurando uma intimidade protegida duradoura. Apesar de todo o

⁵⁴ Cirlot (2005).

⁵⁵ Defoe (2001).

sofrimento, solidão e medo, Crusoé se fortalece, inclusive, renovando suas crenças religiosas e imperialistas, confrontando, posteriormente, o canibalismo de certas tribos da América Central e, no final, estabelecendo mais uma colônia para coroa britânica. Faz tudo isso, utilizando a razão.

Já na história de Scliar, o espaço pode representar alguns aspectos nefastos do uso da razão, como a frieza, o calculismo e a hostilidade. Na ilha do conto em estudo, a própria lógica de causa e efeito não funciona, pelo menos para o sujeito passivo, a vaca, já que as feridas causadas pelo sujeito explorador não lhe provocam a morte. No entanto, a lógica de causa e efeito funciona para o marinheiro, o homem pragmático, que incinera o animal, e a luminosidade das chamas atrai a atenção do navio, ao longe, para o resgate. A lógica que se impõe é a do mais forte. Dessa forma, o aspecto psicológico da simbologia da ilha aponta para um consciente, uma razão, que promove a morte. Além disso, a destruição da vaca acrescenta, a essa racionalidade insensível, a negação da espiritualidade. Essas sugestões simbólicas conectam o conto do autor gaúcho com fatos históricos marcantes do século XX, como o Holocausto⁵⁶ (queimar seres vivos). Embora busque o universal, Scliar não se distancia da realidade de fatos específicos que marcaram a humanidade.

O segundo valor simbólico da ilha direciona-se para uma negação do social, já que constitui uma representação clara do individualismo, do completo isolamento e alheamento da alteridade. O marinheiro não está completamente só por causa da presença salvadora da vaca Carola. Mas é justamente essa presença que reforçará o isolamento e o individualismo do sujeito, pois o marinheiro não recua, ao iniciar um processo de consumo do outro, até levá-lo à completa destruição. Ele não pensa no outro, em sua dor, em sua vida. O protagonista só olha para trás no momento em que está sendo resgatado – ele volta para pegar um pouco das cinzas de Carola, índice simbólico muito sugestivo, que sugere um mínimo de remorso, reforçando a desumanização do marinheiro. E, ainda vale lembrar que, ao longo do texto, ele não dialoga com ninguém, o que demonstra um isolamento, pela via da linguagem, como ocorre

⁵⁶ O conto *Pequena História de um Cadáver* também faz alusão a esse fato histórico.

nos contos “Ruídos no forro”, “Lavínia” e os “Leões”. O tempo pessoal de solidão e isolamento é constante.

Diante do vazio da ilha (vazio do consciente, ou ainda vazio da vida), o alimento que, a princípio, reconforta o marinheiro é o leite da vaca Carola, a esperança de sobrevivência e de salvação. Na ilha do consciente, em que o sujeito se depara com a esterilidade de sua existência, o que o nutre é o alimento fornecido pela vaca, o alimento espiritual: “ordenhou-a e bebeu leite bom, quente e espumante”. O sofrimento do ser naufragado diminui e ele encontra algum conforto: “Sentiu-se melhor, sentou-se e ficou a olhar o oceano”. A lamentação perde força e o marinheiro, sobrevivente, põe-se a contemplar o oceano. É na companhia de Carola que o marinheiro irá encontrar elementos para sobreviver: alimento, calor e sexo. Durante certo tempo, ele terá alguma paz. No entanto, seu procedimento é extremamente pragmático e, diante da esterilidade da ilha, transforma o animal na sua principal fonte de recursos:

Ele cortava um pedaço de carne tenra – gostava muito de língua – e devorava-o cru, ainda quente, o sangue escorrendo pelo queixo. A vaca nem mugia. Lambia as feridas, apenas. O marinheiro tinha sempre o cuidado de não ferir órgãos vitais; se tirava um pulmão, deixava o outro; comeu o baço, mas não o coração, etc. (SCLIAR, 1976, p. 19).

O protagonista demonstra frieza e meticulosidade. Apesar de nutrir certo apego pelo animal, indício de um vago sentimento, devora-o como uma fera tranquila, sem pressa, mas não menos perigosa. O estranho se estabelece no enredo. A lógica de causa e efeito sofre uma transformação. O animal mutilado, que lambe suas feridas, sangra, mas não morre. Também não reage e aceita a ação do marinheiro, impassivelmente, até o fim. No início da história, o narrador revela que Carola tinha um “excelente ventre”, esse mesmo ventre surgirá no momento decisivo para o marinheiro: ele precisa chamar a atenção de um navio, que surge no horizonte, para ser resgatado, e a única maneira que funciona é ateando fogo “no ventre ulcerado” do animal e incinerando-o. A fogueira revela sua localização e a ajuda é enviada. Mas a fonte da vida, a vaca e seu ventre, o elemento espiritual, é destruída. E, de algum modo, a vida do marinheiro também segue o mesmo caminho.

Durante a estada na ilha, os únicos momentos de tranquilidade da personagem foram ao lado da vaca Carola. No entanto, como já foi dito, para sobreviver ao espaço sem vida, ele precisou explorar o animal: “Com pedaços de couro, o marinheiro fez roupas e sapatos e um toldo para abrigá-lo do sol e da chuva” (SCLIAR, 1976, p. 19). A necessidade de abrigo contra as forças da natureza, urgência de todo sujeito, evidencia-se nas “roupas”, “sapatos” e “toldo”. Apesar disso, o sobrevivente não consegue estabelecer um lar, um lugar onde se fixar para enfrentar o porvir. E essa experiência, ao lado de Carola, será o mais próximo de uma convivência saudável que o marinheiro irá experimentar em sua vida, como os fatos subsequentes na trajetória do protagonista sugerem. Nessa história, o sujeito não consegue vivenciar a tranquilidade de um espaço que abriga, vivenciar a paz de uma casa com uma *intimidade protegida*, em um tempo pessoal de refazimento das forças físicas, psíquicas e emocionais.

No caso do viajante naufragado, a sua intimidade foi destruída por uma tragédia. Ele perdeu o seu equilíbrio. E, apesar do milagre de Carola, esse sujeito não consegue reequilibrar sua vida, através das relações com o espaço, com o outro e consigo. Ele deixa a ilha, o que marca a destruição do animal; se estabelece em sua terra natal e torna-se um granjeiro bem-sucedido, configurando-se em um capitalista poderoso, porém a solidão o inquietará, permanentemente. Seu sono nunca será tranquilo, como sugere o texto narrativo. O dinheiro e o conforto material não serão suficientes para satisfazer o homem rico.

Ele precisará retornar ao mar em busca de algo, de um sentimento perdido (ou o germe desse sentimento). Não há certeza se ele o reencontrará. O desfecho da história deixa em suspenso o destino do protagonista. A nova Carola, uma mulher de olhos castanhos e seios opulentos, surge no momento em que o homem localiza uma pequena ilha, ao longe. Seria essa uma nova possibilidade para o protagonista constituir uma vida íntima integrada consigo, com o outro e com o espaço, a ilha, o mundo; ou ainda, outra ocasião para explorar a nova Carola, de fazer dela mais uma vaca sagrada? O desfecho fica em aberto. Como ocorre nos contos “Os leões”, “Lavínia” e “Ruídos no forro”, o fluxo da vida continuará.

Aqui é preciso retomar a relação do conto “A vaca” com o texto de Walter Farley. Em *O Corcel Negro* (1941) apresenta-se uma visão otimista do ser humano e da vida. Através dele, pode-se acreditar que há esperança para o mundo, para as pessoas; pode-se acreditar que a vida é uma aventura e que os sonhos são possíveis. Mas há uma ingenuidade e um otimismo nesse livro, dos quais Scliar parece discordar, mostrando outra face do ser humano, em seu conto, com humor e ironia. O protagonista de Scliar não se sente bem em casa, ou melhor, não tem uma casa, objetiva e subjetivamente, e, por isso, não se sente bem no mundo. O mais próximo de um lar é a ilha inóspita. Assim, ele vivencia uma *intimidade destruída*, pois sente a necessidade de habitar um espaço e construir as relações que este possibilita – através das propriedades objetiva e subjetiva da casa – mas se encontra impossibilitado de realizar por diversas razões, externas e/ou internas, ao sujeito perceptivo. A *intimidade destruída* não é apenas a ausência de um espaço que abriga. Ela é um sentimento de desamparo, que nasce de um vazio interior, uma falta de laços afetivos e raízes emocionais saudáveis, vinculadas a um espaço protetor, a um tempo pessoal de revigoração e a outros sujeitos com quem se compartilha o espaço habitado. Nesse sentido, os contos “Os leões” e “Lavínia” apresentam esse sentimento relacionado ao espaço da casa.

No conto “A vaca”, o marinheiro não estabelece qualquer habitação, nenhuma variante de casa é construída – a não ser um “toldo”, feito com o couro da vaca – e, conseqüentemente, não pode vivenciar uma experiência existencial positiva em um espaço envolvente, um abrigo para o corpo e para os sonhos. O navio, que o protegia no mar, naufragou; nada é dito sobre o navio que o resgata, mas sabe-se que ele trouxe a salvação; e, sobre o navio do cruzado, sabe-se que, antes de ser um espaço de lazer e descanso, é um meio que o fazendeiro utiliza para buscar a ilha, a sua ilha deserta. Esta também não lhe possibilita a construção de um lar, embora possibilite uma relação com a vaca Carola. O vínculo afetivo mais consistente que experimentou em sua vida.

O viajante naufragado encontra-se perdido, desamparado, vazio. Ele não habita um espaço com profundidade. E nenhum espaço, a não ser a ilha deserta, habita o seu ser. A maior tragédia desse sujeito é não ter para onde ir ou para onde voltar. Sua condição de naufrago é permanente. Pode-se pensar em um

sujeito que vivencia as tensões e ameaças globais do período Pós-Segunda Guerra Mundial, como marca *O carnaval dos animais*, em seu primeiro conto, com o lançamento de uma bomba nuclear. A ameaça constante de bombas vindas do céu e a morte em escala industrial colocaram sob tensão toda a humanidade, repercutindo por todo o globo terrestre, gerando inúmeros viajantes naufragados.

O andamento das análises do *corpus* desta pesquisa, até este momento, permite tecer uma consideração sobre os textos de Scliar: a ilha deserta pode ser tomada, metaforicamente, como uma casa, e a casa, do mesmo modo metafórico, pode ser considerada como ilha. No conto “A vaca”, a ilha funciona como um lar (ou, paradoxalmente, como uma ausência de um lar), que será buscado pelo marinheiro no fim da história. No conto “Ruídos no forro”, o casal de jovens protagonistas encontra-se ilhado em sua casa, cercado por um mundo violento. No conto “Os leões”, o último exemplar de uma espécie exterminada é ilhado em um zoológico londrino. E, por fim, no conto “Lavínia”, a pequena protagonista encontra-se insulada em seu quarto, distante do mundo à sua volta. Essa constatação permite observar que há, nos contos de Scliar, um recorrente processo de ilhamento dos protagonistas, processo esse marcado na relação dos personagens com o espaço/tempo habitado.

CAPÍTULO III

A CASA E OS PROCESSOS DE ILHAMENTO

Moravam no alto de uma colina pedregosa e desolada, nos arredores da cidade. Era uma bela casa, espaçosa, construída em sólida pedra branca e madeira escura. De lá viam as torres da igreja. “Mas é tão isolado!” – queixara-se ao marido. “Eu sei negrinha”. Um homem forte, de espigas sobranceiras negras e dentes poderosos (SCLIAR, 1976, p. 27-28).

O espaço/tempo da casa, em equilíbrio, como já foi visto no capítulo anterior, constitui um abrigo, no qual o sentimento da intimidade protegida é construído pelo ser humano, através das relações do sujeito perceptivo com o espaço habitado. Na casa, o habitante pode proteger-se das forças da natureza e de imposições sociais, construindo um universo particular repleto de afetos. Em outras palavras, a casa desempenha metaforicamente um papel de ilha, um espaço cercado de todos os lados por forças imponentes (a terra cercada pelo mar, assim como se pode perceber o sujeito envolto pela sociedade). Mesmo cercada, a casa pode ser delimitada e protegida por muros e/ou paredes, que oferecem alguma resistência, possibilitando uma proteção para o sujeito: um lugar e um tempo para o descanso; o refazimento físico, emocional e psicológico; a vivência do devaneio e do sonho; a elaboração e reelaboração de projetos.

O cronotopo da casa, além de dimensões físicas, afetivas e psicológicas, apresenta como uma de suas propriedades um *tempo pessoal*, ou *um tempo da intimidade*, através do qual o sujeito perceptivo constrói suas relações consigo, com o outro e com o espaço habitado. Esse tempo é utilizado pelo sujeito perceptivo e pode ser compartilhado com a família e os amigos. Além disso, é nesse tempo pessoal que o sujeito se isola espontaneamente (ou tenta se isolar) da sociedade e de seus problemas, de suas obrigações e de suas imposições, para recompor as forças necessárias para enfrentar o cotidiano. Um processo de isolamento saudável não implica um rompimento com os laços afetivos, que conectam os sujeitos aos seus pares e aos espaços, como aponta Lins (1976).

Este escritor, crítico e teórico brasileiro, analisando a obra de Lima Barreto, observa o fenômeno do ilhamento dos seres fictícios através da

linguagem. Um dos exemplos que apresenta é o protagonista “Isaias”⁵⁷, que é um sujeito fechado em si mesmo, em um mundo sem comunicação. Para o teórico, esse fenômeno está relacionado à inoperância dos atos, ou seja, uma incapacidade de mudar a realidade em torno do sujeito. Assim, por não poder transformar a realidade, o indivíduo se isola das pessoas, se fecha e evita a comunicação com os outros. Ao desconfiar da ação, Lima Barreto investiu na ausência de conflitos dramáticos:

Não são os eventos, em LB, geradores de eventos, não formam – não pretendem formar – aquela cadeia, firme, coerente, inexorável, concebida como símbolo do inexorável, que comanda o ritmo de tantas obras dramáticas e de que *Édipo Rei* é o exemplo máximo. (LINS, 1976, p. 56).

Para o crítico, a obra de Lima Barreto não está desprovida de conflitos. Estes surgem no tratamento dos temas e das relações do personagem com o meio, do personagem/narrador com a sociedade. Os protagonistas, insatisfeitos com o sistema social em que vivem, se afastam e se isolam. A observação desse movimento permite a configuração do processo de ilhamento do sujeito perceptivo, na narrativa. Os personagens se afastam e se tornam, de certa forma, incomunicáveis, em uma espécie de protesto ou de ação que desiste de uma luta pelo coletivo e passa a empreender uma vida recolhida e insulada, talvez como forma de autopreservação.

Observando a contística de Moacyr Scliar, percebe-se, através de inúmeros protagonistas, que estes seres vivenciam processos de ilhamento, por motivos variados. No conto “Ruídos no forro”, os protagonistas se isolam em sua casa, para se refazer do desgaste do trabalho, através do sono reparador, e para se proteger de uma sociedade violenta – a vila é perigosa e as janelas não devem ser abertas. No conto “Lavínia”, a pequena personagem de 10 anos busca a intimidade protegida do quarto, no seio de uma mansão, para se isolar do mundo externo – mundo em que seu pai não existe mais e sua mãe tem outro homem – em uma precária tentativa de resistência às adversidades da vida – da perda

⁵⁷ Personagem do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, publicado em 1909. Lins (1976) cita a 5ª edição, de 1971.

e da distância afetiva. Motivos como o descanso e a fuga da realidade, respectivamente, destacam-se nesses contos.

De fato, observa-se que a busca pelo isolamento no espaço/tempo – uma necessidade de todo ser humano – gera, na vida do sujeito perceptivo, processos de ilhamento, que podem apresentar aspectos positivos e/ou negativos, dependendo da situação. Diuturnamente, o ser humano busca o ilhamento em um espaço da casa ou seu correspondente para vivenciar *o tempo pessoal*, em uma intimidade protegida velada. Os ilhamentos cotidianos implicam o sono reparador, a higiene do corpo, a alimentação, os momentos de lazer, os instantes de meditação, os períodos de trabalho intelectual, etc. É certo que o compartilhamento desse tempo da intimidade envolve o desenvolvimento de afetos entre os sujeitos, daí surgir a família no interior da casa, do espaço habitado por afetos.

No entanto, esse compartilhamento também implica conflitos, externos e internos, ao espaço habitado, que, por sua vez, podem gerar outros processos de ilhamento, com o rompimento dos laços afetivos: os isolamentos por ameaça, as fugas, a destruição e autodestruição. Há de se considerar ainda que, nas situações de tensão, como foi visto no conto “Ruídos no forro”, alguma ameaça pressiona o sujeito que habita e uma reação de resistência possa surgir como consequência das forças ameaçadoras. Esse tipo de reação implica o desejo de sobrevivência, de preservar a vida e dar continuidade à existência. E, mesmo que haja uma impossibilidade de reação às ameaças e forças destruidoras, a representação dessa situação pode revelar a condição existencial dos sujeitos envolvidos. Nesse processo, a relação do sujeito perceptivo com o espaço/tempo envolve aspectos que ajudam a compreender os conflitos e as dinâmicas de sobrevivência, em um mundo repleto de situações violentas.

3.1. O ilhamento por ameaça

O coelho é um animal de coito rápido: Alice abriu os olhos. Lembrou-se da história que seu marido contava: a dos coelhos, que tendo relações com a coelha, disse a ela: “Está muito bom, negrinha, não foi?” (SCLIAR, 1976, p. 15).

O terceiro conto de *CA-II* é “Coelhos”, uma versão “atualizada” de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, mas com um final destituído de qualquer esperança. Nessa história – que se passa em uma manhã, mas concentra memórias de uma vida completa, envolvendo uma temática sexual predominante – a protagonista é casada com um gerente de uma fábrica e mora em uma mansão a 30 quilômetros da cidade. Solitária, a mulher é apresentada, pelo próprio marido, a Coelho, seu sócio na fábrica. A atmosfera que envolve esta narrativa é onírica, com certa indefinição do tempo e entrecortada de sobressaltos da protagonista, no interior da habitação que deveria proteger. A sensação que se tem é a de que o narrador onisciente flagra Alice em um pesadelo, em que predominam duas cores (lembrando o cinema em preto e branco), representantes de um profundo conflito da protagonista consigo mesma e com o seu companheiro.

Em relação à série espacial, o *cronotopo da casa luxuosa*, no conto “Coelhos”, possui amplo espaço, com corredores, piso superior, escadaria, lareira, garagem para mais de um carro, por exemplo. Externamente, como se pode perceber na epígrafe que abre esse capítulo, a mansão se localiza em uma “colina pedregosa e desolada, nos arredores da cidade”, localização que revela certa superioridade, pela altura, e uma aridez estéril, representada nas pedras. Além disso, ela está afastada do núcleo urbano, aparentemente protegida dos estranhos e curiosos, mas ao mesmo tempo isolada, restrita ao convívio com a sociedade. Em outras palavras, pode-se considerar que essa mansão constitui um núcleo de solidão, do qual a protagonista não poderá escapar definitivamente e de forma saudável.

Nas cores das bases desta construção, o contraste da “pedra branca” com a “madeira escura” repercute a coloração conflitante que predomina nessa história. A visão solitária das torres da Igreja, através da janela, reforça o sentimento de distanciamento, a impossibilidade de estabelecer um contato permanente com o mundo da cidade, mesmo que fosse através do olhar. No diálogo entre marido e mulher, percebe-se a divergência de desejos: ela reclama do “isolamento” da mansão; ele concorda impassível, sem demonstrar nenhuma

preocupação com a condição da esposa. Na caracterização do marido, repete-se o jogo de cores e um traço animalesco e dominador ressalta-se nos “dentes poderosos”. Dentes de fera assassina, que lembram um animal selvagem⁵⁸.

“Alice” vive com o marido em uma casa luxuosa, mas não possui nenhuma tranquilidade no interior dessa mansão. A riqueza material que transparece, no espaço habitado, não possibilita, por si só, uma experiência de equilíbrio existencial para a personagem, pois há ameaças pressionando a intimidade da protagonista, tanto no plano físico quanto no plano psicológico. Importa observar que, tanto na dimensão externa, quanto na dimensão interna, o conto “Coelhos” revela elementos estéticos interessantes para a produção de sentidos. Na relação do sujeito perceptivo com o espaço habitado, e em todos os vínculos afetivos nele envolvidos, é possível constatar uma transformação: o espaço, que protege, sofre ameaças; o espaço ameaçado acaba levando à destruição do sujeito perceptivo.

Bachelard (1978, p. 201), ao refletir sobre o valor da *intimidade protegida*, observa que a casa possui um grande poder de integração dos pensamentos, lembranças e sonhos. Para que essa integração ocorra, o princípio que atua é o do devaneio, como já foi mencionado no capítulo anterior. Assim, pode-se considerar que, entre as paredes de uma casa segura, seja ela pequena ou grande, na companhia solitária do “consigo mesmo”, o ser humano se desliga do mundo exterior e volta-se para dentro: dentro do espaço da casa, dentro de si mesmo, do seu universo interior. Com esse comportamento, ele vivencia um processo de ilhamento saudável, nas dimensões da intimidade protegida, no interior do cronotopo da casa. Aparentemente, é assim que se encontra Alice em seu quarto, após acordar e levantar-se, perdida em pensamentos sobre si mesma:

Sentou-se diante do toucador, começou a escovar os cabelos. “Agora escovo os cabelos. Exatamente como ontem.” Mirava-se com atenção. “Meu rosto; sempre igual”.
Tenho trinta e dois anos. Podia ter vinte e dois. Ou doze? –
“Minha guriazinha”. Voltou-se: não havia ninguém no quarto. No

⁵⁸ Esse detalhe estético ilustra uma das teses da fortuna crítica de Scliar, a qual afirma que, em muitos contos de CA-I, o ser humano é apresentado como um ser animalizado.

entanto, ouvira distintamente a voz grave do marido (SCLIAR, 1976a, p. 15).

Dois detalhes podem ser destacados nesta passagem: 1) uma série temporal de predominância psicológica; e 2) a “onipotência” do marido de Alice. Para a protagonista, há uma espécie de congelamento temporal, como se os fatos não mudassem, tal qual revelam as expressões “Exatamente como ontem” e “sempre igual”. A personagem constata que os traços de sua face não se alteraram: “Tenho trinta e dois anos. Podia ter vinte e dois. Ou doze?”. A percepção de “Alice”, da passagem ou da não passagem do tempo, pode indicar uma estagnação de ordem existencial. Na proteção do quarto, a personagem vai identificando que sua vida não muda. A protagonista vivencia o tempo pessoal, na intimidade protegida, mas com pressões ameaçadoras.

No entanto, essa proteção, bem como a intimidade relacionada a ela, sofre um abalo devido à presença onipotente do marido, que invade o quarto nos pensamentos da mulher, rompendo com aquele instante de relativa tranquilidade, e desequilibrando o processo de ilhamento individual saudável. Com essa cena, Scliar mostra que “Alice” (o símbolo feminino) não é mais uma menina “no país das maravilhas”. É uma mulher confinada e subjugada pelo marido capitalista, vivendo um pesadelo, no vazio de uma casa rica em luxo e pobre em afeto. E sem qualquer esperança, como indica o final da história. Esse processo de ilhamento do ser revela um rompimento de afetos e, conseqüentemente, um conflito de ordem existencial da protagonista, conflito que está plasmado no cronotopo da casa luxuosa e interfere na relação desse sujeito perceptivo com o espaço habitado.

Essa relação conflituosa pode ser identificada através da ambientação reflexa, traçada na narrativa, que revela uma atmosfera onírica no conto. Com o andamento dos fatos, essa atmosfera onírica configura-se como um pesadelo, detalhe que reflete a condição existencial da protagonista. A descrição da paisagem que a personagem observa, de uma das janelas da mansão, apresenta indícios espaciais que comprovam o seu isolamento. Esse isolamento é físico e existencial:

Afastou as cortinas. A cerração cobria tudo, como um mar branco. Nem as torres da igreja eram visíveis. A casa flutuava,

meio submersa na névoa. Uma aragem fria arrepiou-lhe a pele. Fechou a janela. “Que frio! Vou pôr o vestido branco de lã” (SCLIAR, 1976a, p.16).

Do ponto de vista simbólico, a janela (aberta ou fechada) é um componente espacial muito significativo, um cronotopo específico. Ela pode ser uma abertura para fora da casa, como ocorre no conto em questão. Mas, também, pode ser uma abertura para dentro do espaço habitado. A janela aberta consiste num caminho dialético para os olhos. Os olhos de quem reside, que olha para o mundo exterior; e os olhos de quem está fora e procura observar o mundo de dentro. A janela fechada seria um sinal de isolamento, para quem está dentro, ou de segredo, para quem se encontra do lado de fora. Nesse sentido, a janela constitui um vínculo, que conecta o espaço íntimo ao espaço externo (social/natural), permitindo ao sujeito perceptivo interagir com esses espaços, principalmente, através da visão.

Ao afastar as cortinas, Alice só vê a nebulosidade que envolve a mansão, sem distinção das coisas, apenas “um mar branco”. Essa imagem possibilita para o leitor perceber que a mansão constitui uma ilha na qual a protagonista encontra-se presa, pois o ilhamento que vivencia não é voluntário, mas ocasionado pelo seu marido. Desta vez, ao olhar para o mundo externo, Alice não pode ver mais as “torres da igreja”, o isolamento é total, mesmo com a janela aberta. Não há mais nenhum detalhe na paisagem que a ligue às outras pessoas, que a conecte ao mundo social. Também não há nenhuma ligação espiritual. A sensação de um sonho (ou pesadelo) parece se estabelecer completamente, pois “A casa flutuava, meio submersa na névoa”. O processo de ilhamento revela sua face aflitiva, a protagonista está presa em uma dimensão espacial/existencial, sem nenhum horizonte perceptível.

A experiência de “Alice”, com o fluxo temporal, dá-se em um tempo presente, entrecortado de lapsos e flashbacks. Entre o momento que acorda, e o momento que sai de casa para ir encontrar o amante, Alice relembra (ou o narrador revela essas informações para os leitores) situações de sua vida, envolvendo o pai, o marido e o sócio “Coelho”. Observando o deslocamento da personagem em seu quarto, também é possível identificar os indícios espaciais, típicos do cronotopo da casa:

Dirigiu-se ao guarda-roupa, abriu as pesadas portas de cedro escuro. Viu-se no espelho. “Sou muito bonita” – murmurou. Trinta e dois anos, podiam ser vinte e dois.

Vestia-se bem: branco...

Sobressaltou-se: já estava com o vestido. “Como estou distraída. Vesti-me sem perceber.” O marido gostava do vestido branco. “Pareces ter dozes anos.” Sentavam-se frente a frente, diante da lareira acesa. Ela olhava, fascinada, os dentes que reluziam ao fogo. Ele ria um riso curto, áspero. “O coelho...” Ela corava. “Por que?” – ele perguntava. “É a solidão. Não gosto desta casa, tão solitária...” Ele ficava quieto, olhando (SCLIAR, 1976, p. 16).

“Alice” sai de sua “cama”, senta-se diante do “toucador” e dirige-se para o “guarda-roupas”. A ação da personagem revela sua trajetória, no interior do espaço habitado, vivenciando sua intimidade protegida. Ao interagir com o “espelho”, constata um aspecto da sua identidade: “Sou muito bonita”. O aspecto temporal é reforçado, através da sugestão de que o tempo de vida da protagonista poderia ser dez anos a menos: “Trinta e dois anos, podiam ser vinte e dois”. Há uma ambiguidade sutil na repetição dessa questão da idade da protagonista. Por um lado, pode-se considerar que Alice é bela, aos trinta e dois como era aos vinte e dois anos de idade. Por outro lado, não se pode desconsiderar a hipótese de que essa personagem está presa a uma condição de submissão ao elemento masculino, como um objeto de beleza, desde a sua infância, como sugere a narrativa, através da memória do pai de “Alice”.

O costume de vestir um vestido branco revela, não apenas um hábito da personagem e um traço de sua identidade, mas também uma preferência do marido (ou uma imposição?): “Sobressaltou-se: já estava com o vestido”. Alice não tem plena consciência de seus atos como ela mesma revela: “Vesti-me sem perceber”. Os indícios narrativos apontam para uma perda do autodomínio da protagonista, para um condicionamento que anula o sujeito. Na sequência da ação, a lembrança do marido ausente revela detalhes do cronotopo da casa luxuosa e da convivência do casal: “Sentavam-se frente a frente, diante da lareira acesa”. O ambiente aquecido, que oferece um conforto físico, contrasta com o sentimento de solidão da mulher. Por sua vez, o marido tem sua imagem, mais uma vez na narrativa, associada a traços selvagens, quase que animais: “Ela olhava, fascinada, os dentes que reluziam ao fogo. Ele ria um riso curto,

áspero”. A luminosidade que incide sobre os dentes do homem, focaliza uma natureza brutal, aspecto que é reforçado pelo “riso curto, áspero”.

O diálogo entre marido e esposa também é muito revelador. O homem menciona o tema do “coelho”, aludindo a uma questão sexual, que é repetida desde o início do conto. A mulher enrubesce – “Ela corava” – e declara, enfaticamente, que a solidão é o grande problema daquela mansão: “Não gosto desta casa, tão solitária...”. Para essa queixa, a resposta do marido é o silêncio: “Ele ficava quieto, olhando”. Com isso, observa-se que, embora exista um fascínio da esposa pelo seu companheiro, há um distanciamento entre esses sujeitos, que vivenciam a intimidade protegida do cronotopo da casa luxuosa. Mais uma vez, na obra de Scliar, como ocorre no conto “Lavínia”, o espaço da mansão, símbolo da riqueza material, não garante o equilíbrio das condições existenciais dos protagonistas.

Há uma grande ironia nos acontecimentos do conto em estudo. O marido repete insistentemente a história dos coelhos. Essa ideia também será repetida por Alice, tanto na casa dos amigos, o sócio “Coelho” e sua esposa “Gilda”, quanto nos encontros clandestinos que a protagonista terá com o seu amante. O sócio da empresa passa a ser “sócio” na vida amorosa do casal:

Era bom, estarem juntos... “O coelho é um animal de coito rápido...” – ela dizia e riam. Era bom, naquelas doces manhãs de inverno. “És um animal de coito rápido.” Coelho ria: “Branco te fica muito bem” (SCLIAR, 1976a, p. 16).

O narrador revela que Alice encontra alguma satisfação na companhia do outro homem, em seus encontros clandestinos: “Era bom, naquelas doces manhãs de inverno”. A questão sexual é referida através da história do coito do coelho em tom de brincadeira. “Alice” é, mais uma vez, associada a cor branca: “Branco te fica muito bem”. No contexto do conto em questão, o branco não possui nenhum sentido relacionado à paz ou à pureza, como comumente acontece. Essa cor assume uma conotação sexual, e Alice acaba figurando como um objeto de desejo do universo masculino. O branco é a cor do coelho, símbolo que aparece na vida da protagonista, desde sua infância, quando seu pai lhe dava coelhinhos de pelúcia, aos dois anos de idade. O marido também a

presenteia com esses mimos infantis. Tanto na mesa do café da manhã, quanto no banco do carro, pequenos coelhos brancos são encontrados pela mulher.

No interior da casa luxuosa, Alice vivencia sua intimidade protegida e relembra sua infância. O tempo presente da personagem conecta-se ao seu passado, através da memória, e é possível estabelecer relações da vida atual da protagonista com o período de infância:

“Quando eu fiz dois anos, meu pai me deu um coelhinho branco de pelúcia. Alice e seu coelho branco, ele disse rindo. Os dentes brancos, as sobancelhas cerradas. Aos dois anos. Ou aos doze?” (SCLIAR, 1976a, p. 17).

Existe, nessa trama narrativa, uma conexão entre os homens do presente da personagem (marido e amante) com o homem do passado (progenitor). Por exemplo, há um traço físico do pai de Alice que, discretamente, o conecta ao marido: “Os dentes brancos”. Em uma narrativa curta, em que todos os detalhes devem ser calculados, esse traço não é aleatório. A focalização nos dentes brancos, dos personagens masculinos, os colocam na condição de predadores. Além disso, a indefinição temporal, para situar o tempo em que os fatos da lembrança ocorreram, também se ajusta, estilisticamente, ao tempo presente em que a protagonista se encontra: “Aos dois anos. Ou aos doze?” (Alice completou trinta e dois anos e poderia ter vinte e dois). Assim, observa-se que, em relação aos homens do presente, os vínculos são de natureza predominantemente sexual, e o coelho é o principal símbolo – um animal de coito rápido. Nesse sentido, pode-se observar que o conto faz uma sugestão sutil de que a menina “Alice” pode ter sofrido algum tipo de abuso na sua infância – aos dois anos ou aos doze. Some-se a esses indícios, o fato de que a protagonista “Chorava” ao levantar-se da mesa, logo após essa recordação.

Em seu percurso, da cama à garagem, as memórias e os lapsos temporais revelam uma protagonista perturbada, em profundo conflito existencial. A intimidade protegida, vivenciada no cronotopo da casa luxuosa, transforma-se em intimidade ameaçada. Essa “Alice”, do conto de Moacyr Scliar, uma mulher adulta, contrasta indubitavelmente com a Alice de Lewis Carroll, uma menina, cujo futuro era cheio de esperança. O sonho desta personagem clássica da

literatura universal, nas linhas do escritor gaúcho, tornou-se um terrível pesadelo. A “Alice” de Scliar está presa em um universo masculino (e machista) e dele não pode sair a não ser através da morte:

Correu à garagem, tirou de lá o pequeno carro branco, presente do marido. Sobre o banco dianteiro – um pequeno coelho de pelúcia branca. As lágrimas turvavam-lhe os olhos quando se pôs a descer a estreita estrada pedregosa. “É tarde! É tarde!” A cerração tornava-se cada vez mais densa.

“Espera por mim, Coelho!” Corria. “O coelho é um animal...” O marido ria.

Foi então que viu o grande Dodge preto crescendo à sua frente. O marido, dedos crispados na direção, rindo – os dentes poderosos arreganhados, brancos, brancos. Os cacos de vidro varando-lhe a garganta, os ferros esmagando-lhe o peito.

É tudo tão rápido, não foi? – murmurou ela, e fechou os olhos (SCLIAR, 1976, p. 17).

Um novo elemento espacial entra em cena no conto “Coelhos”, o cronotopo do automóvel – “o pequeno carro branco, presente do marido”. Esse automóvel contrasta com “o grande Dodge preto”, não só nas cores, mas nas dimensões (pequeno/grande), demonstrando uma oposição entre os protagonistas e um desequilíbrio de forças. O fato do carro ser um presente indicia uma dependência econômica da mulher em relação ao seu companheiro, aspecto que pode ser reforçado pela vida solitária na casa luxuosa. O cronotopo do automóvel é um elemento dinâmico que permite o deslocamento da protagonista para fora da sua “ilha/prisão”, em busca de seu amante e de um refúgio afetivo. A relação de deslocamento entre personagem e espaço é clara – “garagem”, “carro” e “estrada” – e ainda pode-se pressupor o local do encontro clandestino, para onde segue a protagonista.

Dentro do carro de “Alice”, o símbolo que conecta os personagens dessa história, independentemente do tempo e do espaço, encontra-se no banco dianteiro – “um pequeno coelho de pelúcia branca”. Esse objeto constitui uma espécie de onipresença masculina na existência turbulenta de “Alice”. Ela se põe a caminho, ao encontro do amante, utilizando seu automóvel, com as emoções em desalinho – “As lágrimas turvavam-lhe os olhos quando se pôs a descer a estreita estrada pedregosa”. Essa descrição da personagem e de seu espaço revela dois elementos importantes para compreensão de seu estado existencial:

1) os olhos turvados e 2) a “estreita estrada pedregosa”. “Alice” não enxerga o seu caminho com clareza e equilíbrio, como sugere a utilização do verbo “turvar”⁵⁹. Além disso, esta palavra alude aos sentidos do desequilíbrio, da sombra e da tristeza.

Por sua vez, o cronotopo da estrada aparece na narrativa com duas características bem específicas, de caráter negativo: “estreita” e “pedregosa”. O caminho que Alice faz todas às vezes para encontrar “Coelho”, o amante, não a liberta da sua condição de opressão, que vivencia ao lado do marido, na casa luxuosa. A protagonista não tem saída, pois se encontra ilhada em um território masculino (e capitalista) extremamente opressivo, figurando como um objeto e não como um ser humano. Nesse caso, a objetificação não se dá através das relações de trabalho, mas através das relações físico-afetivas, entre homem e mulher, em que esta figura como objeto sexual. E, como sugere a narrativa, isso ocorre não apenas nas relações adultas, mas também podem acontecer nas relações familiares, no período da infância (na relação entre pai e filha).

O processo de ilhamento de Alice – o ilhamento por ameaça – evolui para uma condição de destruição, quando a protagonista se depara com o marido, na pequena estrada – “Foi então que viu o grande Dodge preto crescendo à sua frente”. Essa presença ameaçadora, que vem ao seu encontro, surge com uma força incontida e implacável, como sugere o verbo “crescendo”, no contexto narrado, configurando-se como barreira intransponível. O homem, mais uma vez, é descrito com características animais: “O marido, dedos crispados na direção, rindo – os dentes poderosos arreganhados, brancos, brancos”. Esses “dentes poderosos arreganhados” demonstram uma força bruta, mais animal que humana, dominando o sujeito que, no controle do grande automóvel, choca-se, fatalmente, contra a protagonista. Se de um lado o homem figura como um predador, de outro a mulher figura como uma presa.

O narrador descreve, em detalhes (quase em câmera lenta), a cena do impacto entre os carros: “Os cacos de vidro varando-lhe a garganta, os ferros esmagando-lhe o peito”. A destruição gerada por esse impacto provoca

⁵⁹ De acordo com o Houaiss (2009), o verbo “turvar” significa 1) “torna(-se) opaco, turvo ou embaciado”; 2) “nublar(-se), anuviar(-se)”; 3) “tornar(-se) sombrio, fechado ou triste”; e 4) “desequilibrar(-se), transtornar(-se), perturbar(-se)”.

ferimentos letais na protagonista. O leitor acompanha “Alice” em seu último momento e desfaz-se qualquer perspectiva de esperança: “É tudo tão rápido, não foi? – murmurou ela, e fechou os olhos”. A fratura temporal, entre presente e passado, na fala da personagem, retoma a história dos coelhos de teor sexual contada pelo marido e repetida, insistentemente, na narrativa. O humor presente nessa piada se desfaz, por completo, diante da tragédia da protagonista, e destaca-se o impulso destruidor do desejo sexual masculino – os homens são os “Coelhos”.

O conto que se inicia com “Alice” abrindo os olhos se encerra com a personagem fechando-os. Ao focalizar o olhar do ser fictício, o narrador busca captar o ser humano representado em um aspecto extremamente particular, sondando-lhe a alma e o que vai em seu interior. Como foi visto, no caso de “Alice”, há um profundo desequilíbrio existencial mimetizado no espaço. A casa que habita não lhe oferece uma intimidade protegida plena e equilibrada, pois os seus laços afetivos envolvem relações abusivas. Além disso, esse espaço é extremamente solitário, tanto no sentido físico quanto no sentido existencial. Alice encontra-se ilhada, não por vontade própria, em busca de um refúgio, mas por imposição do marido. É nesse sentido que a mansão constitui uma ilha/prisão, como já foi mencionado, da qual a protagonista busca fugir, quando vai em busca de seu amante “Coelho”. Nesse movimento da personagem, é possível considerar uma expansão do espaço da casa, no espaço do automóvel. A relação entre esses elementos – casa/carro – se estabelece, de forma básica no cotidiano, em um outro espaço – a garagem, ou seja, um espaço da casa destinado ao carro.

Assim, é possível considerar, em determinados contextos, o cronotopo do automóvel, como uma extensão do cronotopo da casa. É o automóvel que conduz o sujeito de um ponto a outro, de onde se mora aonde se trabalha, por exemplo. Nesse sentido, o cronotopo do automóvel também possui uma intimidade protegida. No interior do carro, o sujeito se protege das intempéries, se resguarda do mundo lá fora, ouve suas músicas favoritas, conversa com os familiares e amigos, compartilhando um tempo pessoal com o outro, no conforto de um espaço pessoal. O espaço interior de um automóvel torna-se um universo íntimo para o seu dono, como acontece com o espaço da casa, embora as

funções desses espaços não sejam as mesmas. O automóvel deve proteger enquanto conduz o sujeito pelos caminhos de uma vida, constituindo um espaço/tempo íntimo em trânsito.

No conto “Coelhos”, “Alice” vivencia uma intimidade protegida no cronotopo da casa luxuosa, mas passa por um processo de ilhamento, no espaço habitado, não por proteção ou resistência, como ocorre no conto “Ruídos no forro”, mas por ameaça – a mansão é uma prisão. Essa relação com o espaço, que implica um processo de ilhamento por ameaça, evolui para um processo de destruição. Desse modo, através da análise dos contos de Scliar, é possível perceber que o sentimento de intimidade protegida implica um processo de ilhamento do sujeito perceptivo, no espaço habitado, ou seja, no cronotopo da casa, o ser que habita se recolhe e se isola para o refazimento físico, psicológico, emocional e espiritual. Esse processo de ilhamento pode se dar por resistência e por ameaça, como foi visto até este momento, nos contos: “Ruídos no forro”, “Lavínia”, “Os leões” e “Coelhos”. No entanto, eles não são os únicos. Como as relações com o espaço são dinâmicas, ainda é possível considerar-se um outro processo de ilhamento – o ilhamento por destruição.

3.2. *O ilhamento por destruição*

- Olha o que eu trouxe da minha viagem – disse o senhor Armando a seu amigo Heitor, tirando algo do bolso. Estavam sentados no aprazível jardim frente à casa do senhor Heitor. Era um cão; um pequeno cão, talvez o menor cão do mundo. O senhor Armando colocou-o sobre a mesa, onde o animalzinho ficou a palpitar. Era menor que os copos de uísque.
- O que é isto? – perguntou o senhor Heitor.
- É um cão japonês. (...) (SCLIAR, 1976, p. 21).

A relação entre o cronotopo da casa, a intimidade protegida e os processos de ilhamento ocorre devido ao sujeito perceptivo, que se conecta ao espaço habitado, criando vínculos e/ou sofrendo rupturas afetivas e sentindo, no ambiente interior da moradia, a segurança ou a insegura em relação ao mundo

externo (natural e social). Nesse sentido, os contos “Lavínia” e “Coelhos” apresentam representações do cronotopo da casa luxuosa, com variações do processo de ilhamento. No primeiro caso, a protagonista sofreu uma perda traumática – a morte do pai – e busca o quarto de dormir como um refúgio protetor, onde pode vivenciar um precário devaneio de felicidade. O processo de ilhamento, nesse caso, ocorre predominantemente por resistência. No segundo conto, a protagonista “Alice” vivencia um processo de ilhamento por ameaça, pois sofre a imposição (física/econômica/psicológica) de seu marido para viver na mansão. Esse processo de ilhamento evolui para uma situação de destruição da personagem, acabando violentamente com todos os vínculos do ser que habita com o espaço habitado.

No caso do ilhamento por destruição, que gera consequentemente uma intimidade destruída, o sujeito perceptivo não consegue resistir às forças opressoras (externas ou internas) e acaba sucumbindo no interior do espaço habitado ou na tentativa de fugir dele, como ocorre no conto “Coelhos”. Em Sciar, o processo de ilhamento por destruição pode ter um viés de denúncia contundente, como ocorre nos contos “Lavínia” e “Coelhos”, isso sem perder o potencial estético/criativo. Tratar de temas como distúrbios psicológicos na infância e violência contra mulher confirma essa perspectiva combativa, no sentido de buscar recursos artísticos para valorizar o ser humano e sua vida. No entanto, há casos em que o processo de ilhamento por destruição está relacionado a sujeitos que são destruídos, ironicamente, como uma forma simbólica de punição, como ocorre no conto “Cão”.

Esse conto narra a história de dois sujeitos da alta sociedade que conversam, no jardim de uma mansão, sobre um pequeno objeto incomum: um fantástico cãozinho japonês. Durante a conversa, introduz-se a figura de um pedinte, que, devido a um desentendimento com os dois homens, acaba sendo exterminado em uma situação insólita. Além dessa morte, mais duas serão registradas na sequência dos fatos, movidas por interesses extremamente individualistas. No desfecho, restam apenas a esposa do dono da casa e o cachorro em miniatura, com isso, a intimidade protegida é reestabelecida.

Tudo isso é narrado através de uma linguagem marcada pela objetividade, com predominância de substantivos concretos, uma adjetivação

contida e muito significativa, e uma descrição detalhada do pequeno personagem e seu poder demoníaco de destruição. Aliás, pode-se afirmar que o poder é um dos temas centrais dessa história, aliado à tecnologia e à riqueza. Ao contrário do que acontece no conto “Os leões”, em que a disputa pelo poder realiza-se em escala global, no conto em questão, essa disputa desenvolve-se em uma dimensão privada. No cronotopo da casa luxuosa, as relações interpessoais são marcadas pela tácita luta pelo controle e pela posse dos recursos, a qualquer custo (no caso, o pequeno cão japonês). “Bilbo” configura-se, simbolicamente, como uma espécie de demônio tecnológico, cuja propriedade implica a subjugação e destruição dos outros.

Em “Cão”, a estrutura formal dominante é o diálogo. Há a conversa entre “Heitor” e “Armando”; entre “Heitor” e o mendigo e entre “Heitor” e a esposa. Nesses processos interativos, surge outro eixo centralizador do enredo, além do pequeno cãozinho: o dono da casa, “o senhor Heitor”. A denominação dessa personagem sugere respeito e hombridade, a princípio, tanto pelo pronome de tratamento, quanto pela referência literária ao guerreiro troiano. O narrador o trata, como a “Armando”, com falsa deferência, o que se torna extremamente irônico, quando o leitor se depara com os atos dessas personagens. O denominativo “senhor”, utilizado pelo narrador, consiste em frágil disfarce, que expõe mais do que oculta a perversidade dos dois homens.

A fala de “Armando” - nome significativo por sua belicosidade e pela possibilidade de sugerir o empreendimento de armadilhas e planos obscuros - ao tentar sair da mansão, após se desentender com o suposto amigo, também é muito significativa em relação ao que existe de fato entre esses sujeitos: “Jamais pensei que um cavalheiro pudesse agir assim. Adeus!” (SCLIAR, 1976a, p. 23). Ao ser cobrado por “Heitor”, “Armando” não se dispõe a pagar sua dívida, utilizando para isso o fantástico cãozinho japonês, e, aparentemente magoado, tenta retirar-se daquele ambiente, que, a princípio era acolhedor, mas que se torna a cada instante mais ameaçador. Isso porque os interesses pessoais dos personagens entram em conflito.

Constata-se que as ações do dono da casa não condizem com a conduta de um “cavalheiro”, termo profundamente irônico, já que “Heitor”, além de se aproveitar da ocasião para fazer uma cobrança, não titubeia em liquidar o amigo,

friamente, para conseguir o valioso artefato. Há ironia também na conduta de “Armando”, que provocou a morte do mendigo e se coloca como homem de bem, que se sente ofendido pela atitude rude do outro.

Não há, no conto em estudo, nenhuma referência direta à época em que se passam os fatos, como a especificação de um ano ou uma década, mas, através de alguns indícios, pode-se supor que a narrativa se refere a algum momento do século XX. A origem do pequeno animal e toda a tecnologia nele empregada apontam para o Japão, Pós-Segunda Guerra Mundial. O fato de o “senhor Armando” retornar de uma viagem, ao país da tecnologia, indica uma capacidade econômica elevada, ou o desejo de tê-la, como pode revelar a dívida com o “senhor Heitor”, capacidade que possibilita mobilidade econômica com alcance internacional.

O olhar do narrador, por sua vez, no princípio do conto, aponta para uma dimensão espacial ampla, configurando o *cronotopo da casa global*, indiciado através da referência à viagem ao Japão. No entanto, a maior parte dos acontecimentos que constituem essa história se passa num espaço específico, uma mansão no Brasil. Embora esses fatos aconteçam num ambiente restrito, o olhar do narrador permite considerar que os eventos na história não são circunscritos a apenas uma localização, ou a fatos isolados apenas, mas estão interligados a valores sociais específicos, como a conquista e a manutenção do poder.

No tempo pessoal compartilhado, apresentado no enredo de “Cão”, a duração dos acontecimentos, do início da conversa entre “Heitor” e “Armando” até o desfecho, com o extermínio do dono da casa, envolve um intervalo de no máximo uma hora. Através desses fatos, pode-se considerar o modo de ser e agir desses sujeitos, bem como delinear alguns dos seus principais valores ou antivalores⁶⁰. Esses sujeitos são capazes de agir, intensamente, em um curto

⁶⁰ Bosi (2002, p. 120), refletindo sobre *narrativa e resistência*, explica que “O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora de suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo, e está no começo dela enquanto é sua motivação”. Dialeticamente, para cada valor, podemos identificar um antivalor: liberdade X tirania; honestidade X corrupção; reificação X individuação, etc.

período de tempo, para conquistar e manter o poder, representado na figura do pequeno cão japonês.

Como já mencionado, o espaço dessa história é uma casa luxuosa, uma mansão, que consiste em um símbolo de poder muito representativo. A primeira referência ao ambiente ocorre no começo do conto, quando o narrador revela a localização do dono da casa e seu amigo: “Estavam sentados no aprazível jardim em frente à casa do Senhor Heitor” (SCLIAR, 1976a, p. 21). As personagens se encontram no jardim, diante da residência, e o espaço sugere tranquilidade como revela a adjetivação “aprazível”. O momento é reservado, os personagens compartilham o espaço/tempo habitado, e o narrador onisciente se coloca, juntamente com o leitor, diante da cena que se desdobra. Com isso, se depara com uma intimidade protegida velada, no compartilhamento de um tempo pessoal, no cronotopo da casa luxuosa.

Assim, o leitor encontra-se dentro da propriedade de “Heitor”, entre os muros (ou cercas) não mencionados, mas presumíveis pelo “portão”, onde aparecerá o mendigo. Conforto e segurança vão se configurando indiretamente. A sequência dos fatos confirmará essas sensações, ao menos em parte, já que, de um momento para outro, a situação de relativa tranquilidade das personagens se altera fatalmente. Isso sugere que o estado de bem estar em que esses sujeitos poderosos se encontram é frágil e fugaz. Os interesses materiais desequilibraram a intimidade protegida compartilhada e o conflito resultante ocasionará uma série de destruições dos sujeitos perceptivos.

Os indícios espaciais são bastante sugestivos. Além do jardim, há o “gramado”, que é atravessado pelo pequeno cãozinho “como uma flecha”, o que sugere uma dimensão mais ampla do espaço. Ainda se tem a “mesa”, a “poltrona”, o “copo de uísque” e a indicação de um “criado” da casa, como elementos que apontam a configuração do *cronotopo da mansão*. Uma casa espaçosa, confortável, que serve não só como abrigo, para o sujeito e para família, mas como símbolo de poder econômico, de força diante dos outros sujeitos da sociedade. A grandiosidade da habitação sugere uma grandiosidade dos recursos materiais de seu proprietário. Esse fato aumentaria, teoricamente, a sensação de proteção que a casa pode oferecer aos seus moradores. Mas, tal

possibilidade depende das relações interpessoais que são mantidas no interior da casa e em seus espaços específicos.

No caso do conto “Cão”, o espaço destacado é o “aprazível jardim”, que pode fazer uma referência ao Jardim do Éden, ao paraíso primordial. Considerando essa possibilidade, o narrador intensifica a sua ironia, pois invade um paraíso particular, revelando suas fragilidades e suas mazelas. O que era para ser um ambiente tranquilo e harmonioso, de fato, é um lugar repleto de perigos. A objetividade narrativa focaliza apenas um ambiente da casa, mas esse processo põe às claras não só a conduta das personagens, em um ambiente privado, como os seus valores mais sólidos e a consequência de seus atos. Desse modo, embora o narrador não diga, há um caráter de denúncia na narrativa, mas não uma denúncia panfletária. Pelo contrário, a sutileza na técnica narrativa de Scliar, no conto em estudo, está em pôr as questões existenciais e sociais em segundo plano, como se fossem componentes do cenário que envolve um acontecimento fantástico.

A linha mestra do enredo do conto “Cão” é o pequeno animal e toda a sua capacidade tecnológica – o resultado do conhecimento do bem e do mal –, mas é na utilização dessa capacidade que se encontra algo da natureza crua dos seres humanos representados nessa história. E a localização dos fatos no interior dos muros da mansão propicia aos personagens um sentimento de proteção e de segurança para cometer estes atos, aparentemente protegidos de quem se encontra fora desse espaço. Na intimidade do espaço habitado, a liberdade ultrapassa as fronteiras da perversidade. Os conflitos surgem em função da disputa pela posse de um artefato muito poderoso e acabam destruindo a frágil harmonia que existia na casa luxuosa.

A plenitude da *intimidade protegida* é alcançada em condições ideais, sem a presença de qualquer ameaça, dentro ou fora da casa. Desse modo, deve-se considerar que a intimidade protegida é um valor relativo, dependente das relações interpessoais vivenciadas no interior da habitação, das interações entre sujeito e espaço, bem como das condições psicológicas e sociais dos sujeitos representados e de seus interesses e intenções. Assim, os atos e os fatos, internos e externos ao ambiente doméstico, interferem em diversos graus na *intimidade protegida*. Qualquer acontecimento ou ação que ocorra com as

personagens, no espaço doméstico, e ponha em risco a tranquilidade e o sentimento de segurança desse ambiente, configura uma *intimidade ameaçada*. O potencial estético dessa propriedade do espaço doméstico revela-se como um veio muito rico de possibilidades simbólicas.

Nesse sentido, pode-se considerar que a *intimidade ameaçada* é um momento de crise, fruto das tensões que interferem na *intimidade protegida*, fissurando sua harmonia, gerando conflitos. A experiência de habitar implica um processo dinâmico, no qual o sujeito vivencia a tranquilidade de estar no ambiente que protege, bem como a possibilidade de enfrentar todas as possíveis tensões que ameacem a integridade do equilíbrio do espaço/tempo habitado. Assim, no trânsito das experiências do espaço doméstico, o sujeito perceptivo passa da intimidade protegida para intimidade ameaçada e desta para duas outras possibilidades – a *intimidade resistente* e a *intimidade destruída* – antes de ter alguma possibilidade de restabelecimento da intimidade protegida, em uma nova estação de harmonia.

A *intimidade resistente* é um momento, no espaço/tempo habitado, em que o sujeito sofre algum tipo de ameaça e procura meios de superar o perigo, buscando restabelecer a harmonia no ambiente. Por sua vez, a *intimidade destruída* consiste no total dismantelamento da intimidade protegida, sem possibilidade de se restabelecer o equilíbrio dessa intimidade. Assim, no desenrolar das experiências do ser humano, em seu espaço íntimo, podem-se considerar, pelo menos, duas possibilidades mais amplas: 1) a intimidade protegida é abalada e torna-se uma intimidade ameaçada; o sujeito que abriga reage e estabelece uma intimidade resistente, com possibilidades de retornar à intimidade protegida; 2) a intimidade protegida sofre o desequilíbrio e torna-se uma intimidade ameaçada; o sujeito que habita procura reagir e configura-se a intimidade resistente, mas o conflito suplanta a resistência e delineia-se a intimidade destruída, sem possibilidade de se restabelecer a intimidade protegida. Evidentemente, a duração desses momentos também é variável e determinadas etapas podem não acontecer. Por exemplo: passar da intimidade protegida para intimidade destruída, sem a possibilidade de resistir, no caso de um conflito esmagador.

No conto “Cão”, pode-se observar no cronotopo da casa luxuosa a configuração desses dois ciclos de experimentação do espaço/tempo habitado. O leitor encontra uma intimidade protegida, desde o início da história, quando se depara com “os senhores”, dialogando no jardim tranquilo. Essa harmonia será alterada pela chegada de um pedinte, que é introduzido na casa, à força, arrastado pelo pequeno cão japonês. No entanto, não será rompida completamente por essa presença, mas por um elemento surpresa. O diálogo entre o “senhor Heitor” e o “mendigo” termina em desentendimento e com um assassinato a sangue frio. Veja-se a passagem que demonstra o referido diálogo e a morte do personagem:

– Nenhum emprego me dá o que eu tiro em esmola! – disse o mendigo irritado.

– Tu és um vagabundo! – gritou o senhor Heitor, indignado. – Um marginal! Um pária da sociedade! Vai-te, antes que eu te castigue.

O mendigo tentou mover-se, mas não conseguiu: Bilbo impedia que ele caminhasse.

– Um momento, Heitor – disse o senhor Armando. – Bilbo está a nos indicar o caminho correto. Por que deixar partir este homem? Para que amanhã assalte a minha casa ou a tua?

– Mas... – começou a dizer o senhor Heitor.

– Deixemos que Bilbo se encarregue do assunto. Vai, Bilbo!

Com uma hábil manobra da minúscula cabecinha, Bilbo jogou a sua presa ao chão. A seguir, iniciando pela própria perna onde tinha os dentes ferrados, começou metodicamente a mastigar. Primeiro comeu o membro inferior; depois passou para o coto da perna, de lá ao abdômen, ao tórax, e à cabeça. Tudo muito rapidamente; ao mesmo tempo ia sorvendo o sangue, de modo a não sujar a grama verde. Finalmente, o último resíduo do mendigo – o olho direito – sumiu na boca do cãozinho, ainda com um brilho de pavor. Para completar, Bilbo comeu a muleta que ficara encostada à mesa (SCLIAR, 1976, p. 22-23).

O “senhor Armando”, oportunista, viu no momento da discussão, entre Heitor e o mendigo, a possibilidade de testar o seu poderoso artefato de segurança, sem nenhum resquício de sentimento humanitário ou compadecimento pela condição do outro. Essa atitude violenta pode ser concluída dentro dos muros da mansão, protegida dos olhares do mundo lá fora, na intimidade protegida de “Heitor”. A frieza da ação é chocante, bem como a irrelevância do argumento apresentado pelo dono do animal: “Por que deixar

partir este homem? Para que amanhã assalte a minha casa ou a tua?”. O próprio “senhor Heitor” fica reticente diante desta proposta, já que tem diante de si um homem de uma perna só, que dificilmente se tornaria um assaltante de casas, mas não toma nenhuma decisão para evitar a morte do pedinte e observa a ação de “Bilbo”, comandado por “Armando”: “– Deixemos que Bilbo se encarregue do assunto. Vai, Bilbo!”. O cão age, implacavelmente. A senha que ativa a poderosa máquina – “marginal” –, foi pronunciada pelo dono da casa “– Tu és um vagabundo! – gritou o senhor Heitor, indignado. – Um marginal! Um pária da sociedade! Vai-te, antes que eu te castigue”.

A força, a voracidade, a velocidade, e a eficiência de “Bilbo” contrastam com o “brilho de pavor” no olhar do mendigo. Nessa cena, o leitor depara-se com a potência da mais alta tecnologia de um período histórico concentrada em um único artefato e voltada para um sujeito. Esse indivíduo não apresenta nenhuma capacidade de se defender, e, além disso, não pode pôr os dois pés no chão, ou seja, é um ser humano sem as bases necessárias para se erguer e se firmar. Esta cena do conto concentra uma desigualdade que, além de envolver a força/fraqueza econômica entre camadas sociais, põe em questão a indiferença pela vida humana e o uso abusivo da tecnologia. As imagens de ser humano, que surgem nessa narrativa, são extremamente pessimistas. Mesmo o indivíduo da camada social mais frágil economicamente age de forma a tirar vantagem dos outros: “– Nenhum emprego me dá o que eu tiro em esmola! – disse o mendigo irritado”.

No conto “Cão”, os principais fatores que geram os conflitos são as ações egoístas, que revelam o interesse material, em primeiro plano. Não é apenas uma questão de sobrevivência o que impulsiona os “senhores”, mas uma necessidade, uma obsessão por conquistar e manter o poder máximo ao alcance. Nessa busca, a vida humana perde qualquer importância e a amizade deixa de ser um valor, tornando-se descartável, como se pode presenciar na cena em que “o senhor Heitor” aciona “Bilbo” para destruir o “senhor Armando”, cuja intimidade protegida, compartilhada com o dono da casa, é ameaçada e destruída em poucos instantes, sem possibilidade de nenhuma resistência:

— Marginal! — gritou o senhor Heitor. — Ladrão!

O senhor Armando voltou-se. Ia dizer qualquer coisa, mas soltou um grito. O senhor Heitor, que enxergava mal, procurou seus óculos; enquanto isto, via confusamente o vulto do senhor Armando desintegrando-se perto do portão. Quando finalmente achou os óculos, deu com Bilbo diante de si, latindo alegremente. Do senhor Armando, nem vestígio (SCLIAR, 1976a, p. 23).

A segunda morte desintegra, juntamente com o visitante, o valor da amizade, um sentimento que aproxima os seres humanos, independentemente dos laços sanguíneos. Isso ocorre dentro do espaço compartilhado da moradia, na vivência mútua do tempo pessoal. O dono da casa não demonstra nenhuma dúvida ou remorso em destruir o outro. O que o narrador revela do proprietário é o detalhe de que “enxergava mal”. Essa minúcia é bastante significativa. Sugere uma impotência. Apesar da riqueza, da mansão, do suposto poder econômico, o “senhor Heitor” não consegue ver a realidade com nitidez, sua visão está alterada.

O que ele enxerga é “Bilbo diante de si, latindo alegremente”, ou seja, todo o poder tecnológico concentrado no pequeno animal e o que esse poder possibilita. Da amizade não ficou nada: “Do senhor Armando, nem vestígio”. Antes de um amigo, elimina-se um competidor. Nesse processo de aniquilação, o “senhor Heitor” permanece impassível, na tranquilidade de sua mansão, até o súbito aparecimento de sua mulher e o rompimento completo da intimidade protegida, vivenciada pelo dono da casa, que passa a experimentar um momento de intimidade ameaçada e, na sequência, vivencia a intimidade destruída e, depois, sua própria desintegração:

— Ótimo — Murmurou o senhor Heitor, esvaziando o copo de uísque.
— Heitor! — Era a esposa que surgia à porta. O senhor Heitor meteu Bilbo no bolso rapidamente. — O que tens aí, Heitor?
— É... um cachorrinho — disse o senhor Heitor.
— Deveras, Heitor! — A esposa estava furiosa. — Quantas vezes já te disse que não quero animais nesta casa?
— Onde arranjaste este cão?
— Era de Armando. Ele... me deu.
— Mentira! Armando nunca daria algo a ninguém! Tu roubaste dele! — Os olhos da mulher brilhavam. — Ladrão! Marginal!
O senhor Heitor sorria. De repente, deu um grito e desapareceu. Quanto à mulher, via apenas um cãozinho com a língua de fora (SCLIAR, 1976, p. 23).

Nesse trecho do conto, encontra-se outro elemento do cronotopo da mansão: “a porta”, de onde surge a mulher de “Heitor”. Embora não tenha sido referida antes, a presença desse detalhe espacial pode ser pressuposta, desde o início da narrativa, já que se trata de um componente do complexo espaço da casa. Essa porta revela uma presença oculta: a esposa do “senhor Heitor”. Dessa maneira, considerando a possibilidade de que a mulher observasse o que ocorria no jardim, desde o começo, presenciando os dois crimes cometidos no interior dos muros da mansão, pode-se presumir que ela tenha sentido algum medo, vivenciando a *intimidade ameaçada*. O marido sendo um homem frio e calculista poderia destruí-la também.

Além disso, a atitude do marido, o receio em dizer o que de fato ocorreu e o tom de voz da mulher, indicam que ela tem um poder sobre o sujeito, bem como sobre a casa, a ponto de decidir sobre a presença ou não de animais naquele ambiente: “Quantas vezes já te disse que não quero animais nesta casa?”. Utilizando esse poder, a mulher não apenas resiste à ameaça, mas destrói o perigo e apossa-se do patrimônio do esposo. A mulher viu na ocasião uma oportunidade de se livrar do marido e ficar com tudo o que é do casal: “— Mentira! Armando nunca daria algo a ninguém! Tu roubaste dele! — Os olhos da mulher brilhavam. — Ladrão! Marginal!”. O brilho no olhar é extremamente carregado de sentido. Revela ambição e oportunismo. Indica a iluminação de uma ideia inadiável numa ocasião imperdível. Ela sabia, com exatidão, o comando que ativava a máquina de matar – o pequeno cão japonês: “— Ladrão! Marginal!”, mais um indício de que ela teria observado a conversa, sem ser percebida.

A ação da esposa desequilibra, em um primeiro momento, a intimidade protegida do “senhor Heitor” que, até então, estava pleno em seu espaço doméstico, e, num segundo momento, destrói por completo essa intimidade, ao liquidar o marido, sem possibilidade de estabelecer nenhuma resistência consistente. No caso da mulher, o desfecho da história nos apresenta um retorno à intimidade protegida, entre os muros da mansão. Agora, esse sentimento de proteção está potencializado pela posse do pequeno cão japonês.

Observando as relações humanas vivenciadas no cronotopo da casa luxuosa, representadas no conto em estudo, pode-se constatar como a experiência da intimidade protegida, no compartilhamento do tempo pessoal, é dinâmica e relativa e pode ser alterada de acordo com as ações empreendidas pelos sujeitos que compartilham o espaço habitado, revelando seus valores, seus interesses, suas características psicológicas e sociais. No referido conto, o que predomina nas relações interpessoais é o desejo de poder e os interesses materiais, que revelam uma perversidade implacável e estão presentes não só na classe mais abastada. Embora o mendigo não tenha participado de nenhuma das mortes como autor, sua ação oportunista, em ganhar dinheiro com facilidade, demonstra que ele está no mesmo caminho dos “senhores Armando e Heitor”, apesar de não possuir as mesmas condições materiais.

A relação do sujeito perceptivo com o espaço/tempo habitado, o cronotopo da casa, é dinâmica. Sendo assim, um estado de intimidade protegida permanente não seria possível, pois o ser que habita precisa sair para o mundo, interagir com as pessoas, com outros espaços e com a natureza. Essa interação vai gerar conflitos que acompanharão o sujeito, inclusive em seus ambientes íntimos. Por outro lado, o espaço habitado, geralmente, é compartilhado com família e amigos; e os processos de relacionamento entre indivíduos, se por um lado, criam os laços afetivos entre pessoas, por outro também geram conflitos entre os sujeitos que compartilham o ambiente doméstico. As análises dos contos de Scliar permitem observar o dinamismo da intimidade protegida.

Os contos “Lavínia”, “Coelhos” e “Cão” apresentam o cronotopo da casa luxuosa e o valor da intimidade protegida, através de perspectivas específicas, como foi visto: a perspectiva de uma criança triste e abalada; a perspectiva de uma mulher bela e solitária; e a perspectiva de um burguês usurário e assassino (considerando o “senhor Heitor” como o protagonista humano central, do conto “Cão”). Elementos espaciais como “piscina”, “lareira” e “jardim” (um grande e “aprazível jardim”) implicam valores econômicos e simbólicos atribuídos ao espaço da casa, revelando – além de conforto e lazer para os sujeitos perceptivos – luxo, riqueza e status social. No entanto, esses espaços, por si só, não garantem o equilíbrio das relações entre indivíduo e espaço, pois a presença

ou a ausência de outros indivíduos gera conflitos de ordens variadas, alterando a dinâmica da intimidade protegida.

3.3. *O ilhamento por resistência*

Um homem ainda não tinha comprado sua casa quando sofreu um ataque de angina de peito. A dor foi muito forte e ele teve, como habitual nestes casos, a sensação da morte iminente. Ao médico que o atendeu perguntou quanto tempo lhe restava de vida.

– Quem sabe? – disse o doutor. – Talvez um dia, talvez dez anos (SCLIAR, 1976a, p. 49).

Um mundo empestado de feras vorazes, essa é a visão que apresenta o conto “Os leões” aos leitores. Não só os leões que correm nos campos da África (novos poderes que nascem fora do eixo europeu e norte americano), mas principalmente os leões reacionários do capitalismo, aqueles que comandam as grandes nações do ocidente, aqueles sedentos de poder e possuidores da tecnologia de guerra mais avançada. A força que impulsiona essas feras é semelhante a que se encontra no marido de Alice, no conto “Coelhos”. Ele é descrito como “lobo solitário”, de “voz grave”, “riso curto, áspero”, “braços peludos”, “um homem forte de espigas sobancelhas e dentes poderosos”. Esses mesmos dentes que são mencionados no final trágico da história, dentes de fera assassina.

No cronotopo da casa luxuosa, na intimidade dos poderosos, o leitor consegue divisar algumas das facetas mais profundas desses sujeitos ricos e perversos, como ocorre no conto “Cão”. Pode-se identificar, com mais objetividade, os seus antivalores: o individualismo capitalista; a perversidade; a violência; a reificação dos sujeitos, por exemplo. No entanto, algo diferente ocorre, quando se observa o último conto da primeira parte de *CA-II*, texto intitulado de “Uma casa”.

Nessa história, um aposentado, que vive em uma pensão, sem família, preso a um tempo pessoal aparentemente perpétuo⁶¹, sem nenhum projeto de vida, sem qualquer realização importante, sofre ataques de angina de peito. Após ir ao médico, o sujeito começa a pensar em sua vida e decide constituir ao menos uma casa, para aproveitar o tempo que lhe resta. A casa seria um novo motivo para viver, um projeto para realizar:

Mas, então, vê o homem sua vida extinguir-se. Lavando-se, observa a água escoar-se pelo ralo da pia: “É assim”. Enxuga o rosto, penteia-se com cuidado. “Ao menos uma casa”. Qualquer coisa: um chalé, um apartamento minúsculo, um porão que seja. Mas morrer em casa. No seu lar (SCLIAR, 1976, p. 49).

A iminência da morte impacta o sujeito de tal forma que o conduz à reflexão sobre sua existência. A vida se extingue como a água escorre na pia, observa “O homem”. Pensando, nasce a vontade de realizar algo importante, existencialmente, “Ao menos uma casa”, por mais simples que seja, para que o sujeito possa morrer no que é seu, em um centro de força espacial, com raízes afetivas estabelecidas sem interferências externas. Ocorre, assim, a descoberta de uma necessidade vital, que vai ser plasmada na imagem da casa simples, que, por sua vez, possibilitará um encontro do sujeito reificado com dimensões profundas do inconsciente. Embora o protagonista habite um quarto de pensão e desfrute de uma intimidade protegida, o seu vínculo com o espaço habitado envolve relações financeiras específicas, já que é preciso pagar um aluguel mensal pelo espaço/tempo em que mora.

O sujeito perceptivo necessita desenvolver uma relação afetiva, simbólica e existencial com o cronotopo da casa simples, relação que um quarto de pensão não possibilitará totalmente. O protagonista precisa vivenciar um processo de enraizamento e revitalização de sua existência. Esse processo inicia-se com a conscientização do estado existencial em que o sujeito perceptivo se encontra e prossegue com a busca pela casa:

⁶¹ O sujeito não vivencia rotineiramente o compartilhamento de um *tempo social/coletivo*, fora de sua intimidade protegida.

De repente, encontra: “Esta aqui. Fico com ela”. A fotografia mostra um velho bangalô de madeira, com beiradas coloniais e pintura desbotada. “Esta nós anunciamos pelo terreno” – explica o corretor. – “A casa, mesmo, está quase caindo”. “Não faz mal”. O corretor ainda pondera: “Olhe que é longe!...”. Longe!... O homem sorri. Assina os papéis, pega a chave, toma nota do endereço e sai (SCLIAR, 1976a, p. 49-50).

O cronotopo da casa é onde o ser humano organiza sua vida, no tempo e no espaço, situando-se diante do universo e dos outros. No conto em estudo, a casa simples será um núcleo de força psicológica, no qual as dimensões de humildade poderão predominar sobre a animalização e a coisificação dos sujeitos envolvidos nas teias do materialismo capitalista. Com simplicidade, o indivíduo tem mais chances de encaminhar-se para suas zonas interiores, voltando-se para o universo interno, desviando-se do mundo exterior. Em outras palavras, a casa simples é onde o indivíduo terá mais possibilidades de encontrar uma centralidade, na qual pode aprofundar raízes que o auxiliarão a firmar a sua jornada existencial, em riquezas não materiais, em valores além do capital e dos impulsos animais destruidores.

A casa que “o homem” encontra possui traços profundos de resistência contra o tempo: “velho bangalô de madeira”, “beiradas coloniais”, “pintura desbotada”. Há uma sugestão de que essa casa é um espaço secular, no detalhe referente ao estilo colonial. Apesar do desgaste aparente, esse imóvel constitui um símbolo de resistência. Por isso, o protagonista identifica-se, de imediato, com a imagem da fotografia: “Esta aqui. Fico com ela”. A busca e compra da casa transformam a existência do personagem reificado, pois, para alcançar seu objetivo de aquisição, ele precisou entrar em movimento, saindo da pensão, entrando em contato com as pessoas, como o “vendedor” e o “carroceiro”.

Mesmo que os outros sujeitos não revelem traços de humanidade mais aprofundados, e sejam identificados apenas por suas atividades de trabalho, o movimento do protagonista na sociedade, em busca de realizar o projeto de ter um lar só seu, o obriga a interagir com outras pessoas, passando a viver um tempo social/coletivo. Embora esse não seja o fator principal para transformação do indivíduo, é um acontecimento importante na construção de uma nova vida.

A tarde vem caindo e o homem move-se entre as pessoas bem contente. Vai mudar-se para a sua casa! Perto da pensão, numa praça, há carroceiros à espera de serviço. O homem conversa com um deles, acerta a mudança.

O carroceiro leva algum tempo para ajeitar a bagagem. É noite fechada quando se põem a caminho. O homem viaja quieto. Não se despediu da dona da pensão. Deu o endereço ao carroceiro e não proferiu mais palavras.

A carroça avança devagar pelas ruas desertas. Embalado pelo movimento, o homem cochila: e tem sonhos, visões, ou lembranças: antigas canções; a mãe chamando-o para tomar café; a sineta do colégio (SCLIAR, 1976a, p. 50).

A mudança trouxe alguma alegria para essa vida até então estagnada: “A tarde vem caindo e o homem move-se entre as pessoas bem contente”. A ideia de movimento no espaço, e, entre outros seres humanos, surge associada à ideia de alegria. Sujeitos estagnados, nos contos em estudo nesta pesquisa, tendem a ser infelizes, como, por exemplo, os protagonistas dos contos “A vaca” e “Lavínia”. Isso não significa dizer que a ação possui apenas um valor positivo. No conto “Os leões”, sempre que há uma ação, há morte e destruição. No conto “A vaca”, quando o “marinheiro” age sobre “Carola” acaba provocando a sua morte de forma insólita e desastrosa. Por outro lado, não reagir também constitui um erro. Os leões africanos não reagiram e foram destruídos. Carola não reagiu e também foi destruída. O “homem” do conto “Uma casa” está estagnado até perceber que sua vida se esvai. A ação, nesse caso, surge como forma de mudança, uma busca para mudar o quadro de paralisia existencial. Nesse sentido, (re)agir torna-se uma atitude positiva.

As múltiplas dimensões espaciais podem ser percebidas através da ação do sujeito perceptivo. Umas com nitidez – a pensão, o quarto e a casa; algumas através de indícios – a cidade e as ruas; e outras apenas pressupostas – um país, um continente e o mundo. Esses espaços possibilitam a movimentação do protagonista e a sua mudança – espacial e existencial: “A carroça avança devagar pelas ruas desertas. Embalado pelo movimento, o homem cochila: e tem sonhos, visões, ou lembranças...”. O protagonista ao mover-se reanima o seu universo subjetivo. Ao ir de encontro ao velho bangalô, esse sujeito está se reencontrando, está voltando ao seu estado humano, recuperando sua memória e reativando sua interioridade: “antigas canções”, “a mãe chamando-o para

tomar café”, “a sineta do colégio”. A mudança no espaço, nesse sentido, implica uma transformação existencial.

Essa viagem, de encontro a si mesmo, continua no interior da casa simples, alcançando dimensões mais profundas da interioridade humana. O novo projeto de construção de um lar começa a transformar esse homem de coração enrijecido, como pode-se perceber no gesto que ele tenta direcionar ao carroceiro, ao pensar em convidá-lo para tomar um chá. Surge a intenção de estabelecer vínculos mais profundos com as pessoas. Não podendo realizar este gesto simples, de gentileza e de humanidade, ele entra na nova casa e, cansado, deita para dormir:

O homem leva suas coisas para dentro, fecha a porta e dá duas voltas à chave. Acende uma vela. Olha ao redor: o chão juncado de insetos mortos e farrapos de papel, as paredes sujas. Está muito cansado. Estende no chão um cobertor e deita-se, enrolado no sobretudo.

As tábuas estalam, e ele ouve sussurros; são vozes conhecidas: pai, mãe, tia Rafaela, estão todos aqui – até mesmo o avô, com seu risinho irônico.

Não, o homem não se assusta. Seu coração – um pedaço de couro seco, ele imagina – bate no ritmo de sempre. Ele dorme, a vida se apaga, e já é de manhã (SCLIAR, 1976a, p. 50).

“O homem”, na casa simples, consegue viajar para o país das maravilhas, o seu mundo interior, como Alice, na história de Lewis Carroll. Isso ocorre através do sonho, que desperta suas memórias: “ele ouve sussurros”, “são vozes conhecidas”, “pai, mãe, tia Rafaela”, “estão todos aqui”, “até mesmo o avô”. Esse sujeito objetificado, cujo coração é “um pedaço de couro seco”, dorme, sem medo: “a vida se apaga”. Pode-se considerar que há, neste momento, uma morte simbólica desse homem reificado, vazio e sem relações interpessoais profundas, um morto-vivo, produto de um determinado tempo histórico. Esse homem deita-se no “chão juncado de insetos mortos e farrapos de papel”. O gesto de acender “uma vela”, no interior da casa, sugere o despertar de uma luz interior, um novo esclarecimento sobre si mesmo e a existência.

A velha casa emite sons como se uma fala se estabelecesse: “As tábuas estalam, e ele ouve sussurros”. Esses sons do espaço despertam vozes do passado no íntimo do sujeito perceptivo. O ser que habita e o espaço/tempo

habitado conectam-se e uma transfusão de energia resistente se inicia através do sono: “Ele dorme, a vida se apaga, e já é de manhã”. Em outros contos de Scliar, analisados até aqui, a partir do cronotopo da casa, revelaram-se, com nitidez, dimensões exteriores, como a rua, a vila, a cidade, o continente e o mundo. Em “Uma Casa”, além de espaços externos, o leitor tem contato com uma dimensão interna do sujeito perceptivo, através de uma experiência onírica.

O trânsito desse indivíduo, ao encontro de seu universo interior, encontra nova etapa. A casa simples garante-lhe uma intimidade protegida com possibilidade de enraizamento, através da qual ele pode sonhar, recordar e encontrar-se interiormente sem preocupações com o mundo exterior. O processo de ilhamento, que o protagonista vivencia, está marcado por uma necessidade de resistir a forças exteriores que o tornaram um sujeito reificado. Em uma nova alvorada, “o homem” chega ao seu país das maravilhas:

É de manhã, mas o sol não surgiu. O homem se levanta e abre a janela; uma luz fria e cinzenta infiltra-se na sala. Não é luz de sol, nem é luz da lua. E é a esta luz que ele vê a rua que passa diante da casa. Um pedaço de rua, surgindo do nevoeiro e terminando nele. Não há casas; pelo menos ele não as vê. Bem diante do bangalô há um terreno baldio e nele, meio coberto pela vegetação, o esqueleto enferrujado de um velho Packard⁶² (SCLIAR, 1976a, p. 50).

A luz que ilumina a casa simples “Não é luz de sol, nem é luz da lua”. No entanto, essa luz, uma luz interior, permite ao homem olhar para fora e ver “Um pedaço de rua, surgindo do nevoeiro e terminando nele”. Começa a divisar-se um novo caminho, ainda obscuro, entranhado em um manto cinza que empata, aos olhos do sonhador, a consciência nítida do mundo, dos caminhos e da vida que o cerca. Sem outras habitações circunstantes, o protagonista, isolado em si mesmo, pode ver “um terreno baldio” e nele, “um velho Packard”. O processo de ilhamento vai sendo configurado simbolicamente através do sonho do protagonista. “O homem” encontra-se no interior do velho bangalô, fisicamente dormindo e, em um sonho desperta em uma casa onírica, para explorar seu universo íntimo e seus possíveis significados.

⁶² Carro antigo de luxo. Primeiro modelo com ar condicionado.

Nesse sentido, “o terreno” não seria símbolo de uma existência vazia, sem proveito ou utilidade, marcada apenas por um tempo que passou; tempo este registrado na imagem do velho automóvel carcomido pela ferrugem? É ainda nesse “terreno baldio” que surge um “ser exótico”, despertando a lembrança de um desejo do jovem que sonhava ser “zoólogo” e abandonou o sonho de adolescência. Os espaços oníricos surgem repletos de significados. A visão ainda não é plena para abarcar todo universo ao redor: “uma luz fria e cinzenta infiltra-se na sala” e “Não há casas; pelo menos ele não as vê”. A luz cinzenta e o nevoeiro parecem extensão um do outro.

A série de imagens, até agora relacionadas na narrativa, indicia uma dimensão onírica e extremamente simbólica da existência do protagonista: a luz estranha; a rua e o nevoeiro; o terreno, o velho carro e o animal exótico. A essa série acrescenta-se outro elemento muito importante – a figura do caminhante:

Da cerração vem saindo um homem. Um homem baixo e moreno, com cara de Índio. Caminha devagar, batendo nas pedras com um cajado; e assobiando sempre.

– Bom dia!

O nativo não responde. Pára. Fica olhando e sorrindo. Desconcertado, o homem insiste.

– Mora por aqui?

Sorrindo sempre, o andarilho murmura algumas palavras em idioma bizarro e desaparece.

“É um idioma bizarro” – pensa o homem. Logo, um país distante. (SCLIAR, 197a6, p. 51).

O homem que sai da “cerração” caminha sem pressa, com tranquilidade. Ele surge como das profundezas de uma dimensão inconsciente e vem para deixar uma mensagem cifrada em “idioma bizarro”. Esse indivíduo interior, com traços indígenas, sugere uma forte relação com a natureza que se encontra nas profundezas do ser. Seu “cajado” aponta um símbolo de sabedoria, um instrumento de um sábio que já andou por vários caminhos. Seu “sorriso” é um gesto de amizade. Em uma perspectiva psicológica, pode-se considerar que o protagonista, que dorme em sua casa simples, abrigado e protegido, depare-se, no sonho, com o seu eu profundo, o Self⁶³. Neste momento, toma consciência

⁶³ De acordo com Houaiss (2009, p. 1724), o Self seria o “sentimento difuso da unidade da personalidade (suas atitudes e predisposições de comportamento)”; ou ainda o “indivíduo, tal como se revela e se conhece, representado em sua própria consciência”.

de que se encontra em “um país distante”: o seu país das maravilhas, uma dimensão interior da existência. A partir desse encontro sua visão se transforma.

As maravilhas desse universo novo se apresentarão, aos olhos do protagonista, em uma série de imagens, em uma sequência dinâmica de novos horizontes. Mas, antes da visão, ele “corre” e não sente dor. Sobe a “escada” (esse símbolo de mudança de dimensão espacial – para cima / para baixo) e alcança um novo patamar de observação daquele mundo estranho, ao abrir “a janelinha” (uma abertura para o mundo, para novos horizontes) e verificar que o nevoeiro se fora:

(...) Corre para escada, galga os degraus de dois em dois (e não me dá angina!), chega a uma espécie de torreão, cuja janelinha ele abre. A névoa se dissipa e ele pode ver.

E o que é que ele vê? Rios brilhando ao longo de planícies, é o que ele vê; lagos piscosos, florestas imensas, picos nevados, vulcões. Vê o mar, muito longe: e nos portos, caravelas atracadas. Até os marinheiros ele pode ver, subindo nos mastros e soltando as bujarronas.

– Sim, é outro país – conclui o homem. – E tenho de começar de novo.

Seriam dez horas da manhã – se é que as horas ainda existiam – e a temperatura poderia ser considerada agradável.

O homem começa tirando o sobretudo (SCLIAR, 1976a, p. 51).

A sequência de novos horizontes tem algo de surpreendente e maravilhoso: “planícies”, “Rios brilhando”, “Lagos piscosos”, “florestas imensas”, “picos nevados”, “vulcões” e o “mar”. Esses novos horizontes são contemplados do torreão da casa onírica. Os novos espaços sugerem novos caminhos. Caminhos interiores. Para cada imagem, pode-se pensar em possíveis sentidos de efeito psicológico, com mensagens codificadas: o terreno plano convida para o início da jornada, sem grandes dificuldades; a dinâmica dos rios implica movimento, um movimento na luz; a fatura dos lagos fervilhantes inspira ânimo e abundância de alimento; o mistério das grandes florestas chama para desvendar o desconhecido; as alturas das montanhas, geladas ou quentes, sugerem alcançar o aparentemente impossível; e o infinito profundo do mar é

como um clamor para experimentar uma vida de aventuras, navegando um dia de cada vez.

A imagem dos “marinheiros soltando as bujarronas” é o fecho dessa mensagem de renovação. É preciso zarpar e viajar pelos mares da vida. É preciso viver. Ao observar esta sucessão de figuras oníricas, “o homem” chega a uma conclusão: “– Sim, é outro país – conclui o homem. – E tenho de começar de novo”. O personagem acorda às “dez horas da manhã”, mas o tempo não tem mais tanta importância, como sugere o narrador. O clima é agradável e ele “começa tirando o sobretudo”. Um novo dia para iniciar um projeto de vida: construir um lar próprio, realizando algo de importante, dentro da casa simples, na intimidade protegida, em um processo de ilhamento consciente e saudável.

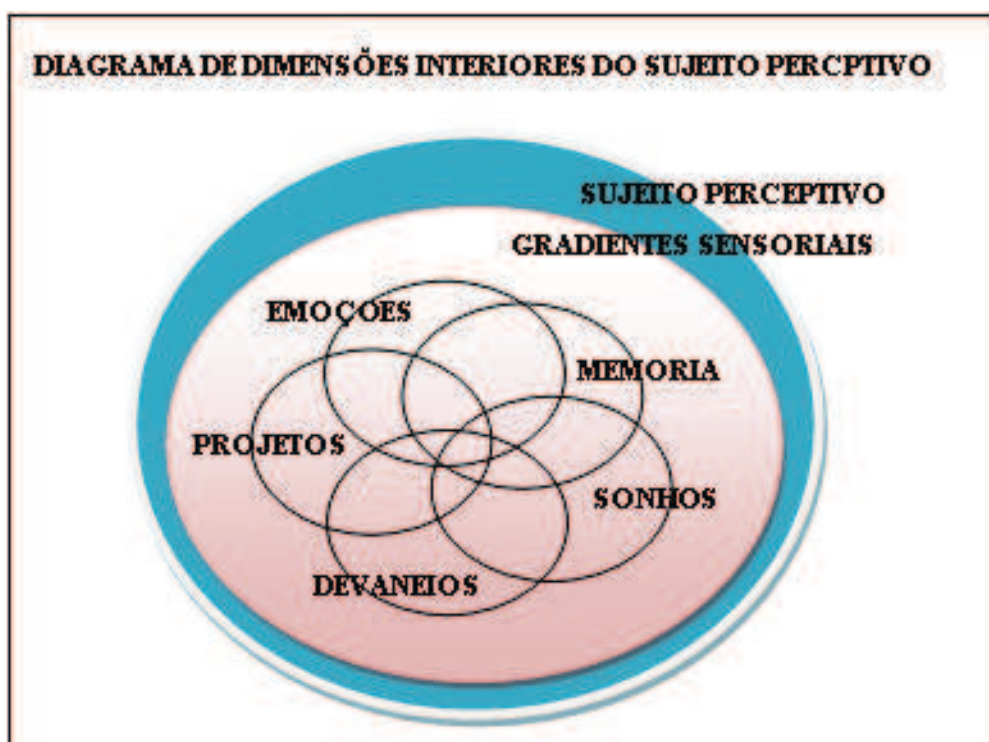
Sintetizando a experiência onírica do protagonista, percebe-se que, ao sair do bangalô para observar a rua que nasce e se perde no nevoeiro, o homem vê um terreno baldio, com um velho automóvel enferrujado, e de onde salta um animal estranho. Essas imagens representam um passado. Na sequência, surge “o homem”, que fala em idioma bizarro, e, por isso, não revela sua mensagem. Restam as imagens de novos horizontes. O protagonista sobe as escadas do torreão e alcança um plano superior. A partir desse momento, há uma sucessão de imagens dinâmicas. Essas imagens representam o futuro. As possibilidades de seguir. De viver. A natureza instintiva agora não orienta mais para violência, mas para o recomeço edificante, enraizando-se no espaço da casa simples.

O conto “Uma casa” representa o espaço/tempo habitado como uma estação de transformação e resistência. Ao estabelecer vínculos afetivos mais profundos com o ambiente doméstico, enraizando a existência na moradia simples, “o homem” também estabelece vínculos consigo mesmo, descobrindo (ou reencontrando) dimensões interiores da natureza humana. Nesse sentido, o sujeito perceptivo vivencia um processo de ilhamento por resistência, que o permite suportar e, de certo modo, reverter imposições exteriores, de caráter social, sobre sua vida. A conexão com o espaço, nesse caso, transforma o protagonista, no sentido de lhe inspirar através do sonho, um novo projeto existencial.

Assim, nessa narrativa, Scliar sugere que há alguma esperança para o ser humano, quando se busca o autoconhecimento e se estabelece a realização

de um plano de construção de um espaço próprio. Dessa forma, o processo de insulamento no ambiente doméstico, em um espaço/tempo pessoal, não significa afastar-se do mundo e das pessoas, simplesmente. Pelo contrário, para que o sujeito possa enfrentar as relações com o universo social e as inúmeras implicações desse processo, é preciso que ele esteja em harmonia consigo mesmo e com o espaço habitado. Nesse sentido, o cronotopo da casa simples constitui uma fortaleza pessoal, na qual o ser que habita vivencia sua intimidade protegida, conectando passado, presente e futuro, resistindo às inúmeras contingências existenciais.

Uma representação gráfica das dimensões interiores do sujeito perceptivo, com base no conto “Uma casa”, implicaria considerar as emoções, a memória, os sonhos, os devaneios e os projetos do protagonista da história, bem como sua conexão como o espaço habitado, através dos gradientes sensoriais. Para isso, elaborou-se o seguinte diagrama⁶⁴:



⁶⁴ O diagrama de dimensões interiores do sujeito perceptivo complementa o diagrama da interposição espacial. Ver página 88.

Evidentemente, as dimensões interiores de um ser humano são extremamente complexas e não seria tão simples elaborar uma representação gráfica desse universo psicológico. No entanto, no caso do personagem “um homem”, do conto em estudo, é possível esboçar um diagrama que possibilita visualizar/imaginar alguns aspectos fundamentais da espacialidade subjetiva representada. Um fato inquestionável é o de que o sujeito perceptivo se conecta ao espaço habitado através dos gradientes sensoriais – visão, audição, olfato, tato e paladar. Através de um processo interativo com o ambiente, as pessoas e objetos, o ser que habita alimenta suas emoções, sua memória, seus sonhos, seus devaneios e seus projetos. Com isso, percebe-se que as experiências objetivas desenvolvidas pelo indivíduo no tempo/espaço implicam uma série de experiências subjetivas que compõem o mundo interior do sujeito perceptivo. No caso do conto “Uma casa”, esse universo íntimo é representado através de imagens espaciais, com alto valor simbólico.

3.4. A casa da morte

Ela sentiu-se feliz em conhecê-los: jamais havia visto, juntos, quatro rapazes tão bonitos, inteligentes e delicados. Pela primeira vez, nos últimos dois meses, lamentou profundamente ser cadáver. (SCLIAR, 1984, p. 45).

A confusão reinou na casa da Morte... (ibidem, p. 47)

Em uma sociedade capitalista, o sujeito que não se torna produtivo, seja por qual for o motivo, corre um alto risco de ser marginalizado, muitas vezes sofrendo um processo de afastamento dos indivíduos ativos da família, para não sobrecarregá-los economicamente. Quando não acontece esse afastamento, os conflitos tendem a se multiplicar e as relações interpessoais se tornam desgastantes. O olhar de Scliar também captou esses sujeitos que sobreviveram à deriva social e que acabaram ocupando algum espaço marginalizado: a rua, “Manual do pequeno terrorista”; a praça, “O mistério dos hippies desaparecidos”

(inicialmente a praça seria um espaço de liberdade coletiva); o hospício e o necrotério, “Pequena Histórica de um Cadáver”. Nessa vivência conflituosa e excludente dos espaços habitados, a intimidade protegida do sujeito perceptivo sofre abalos consistentes, tornando-se ameaçada e, posteriormente, destruída.

O conto “PHC” foi publicado pela primeira vez em *Histórias de médico em formação* (1962), como já foi referido no primeiro capítulo desta pesquisa, e depois figurou na antologia *Os melhores contos de Moacyr Scliar* (1984). Texto do começo da carreira do autor, já apresentava várias características que se tornariam recorrentes em sua obra: o enredo insólito (questionando a racionalidade cartesiana); a linguagem objetiva; o estilo realista de figurar as imagens; a preocupação com o ser humano; o rompimento com as unidades de ação, tempo e espaço; as alusões simbólicas a fatos bíblicos e históricos, dentre outras. A força criativa do escritor gaúcho produziu uma história original e inquietante, revelando um processo de reificação brutal do ser humano, ao mesmo tempo que demonstra a fragilidade humana de um ser marginalizado.

Os acontecimentos narrados no conto “PHC” se passam em um necrotério de uma faculdade de medicina, durante o período aproximado de doze meses. A protagonista se chama “Maria da Silva” e chegou naquele lugar, na condição de cadáver – um objeto para estudos acadêmicos. Gradativamente, o leitor vai acompanhando o esfacelamento de seu corpo, por quatro estudantes, até a sua eliminação completa, no forno do crematório, e a dissipação de sua existência física, na fumaça que segue para o céu. Através de um narrador onisciente, a narrativa insólita de Scliar desdobra a jornada degradante dessa protagonista e as relações entre sujeito perceptivo e espaço, bem como uma série de conflitos e interesses pessoais e de classe.

Paralelamente ao eixo narrativo, que acompanha a trajetória da personagem principal, o leitor se depara com pequenos subenredos digressivos, algumas vezes, apenas sugeridos: 1) a história de “Paulo”, o sujeito reprovado no vestibular; 2) as histórias dos “Quatro Cavaleiros do Apocalipse”, personagens que deixam o enredo principal subitamente; e 3) a história do “jovem acadêmico” que trouxe a “namorada e uma amiga desta para visitarem a Faculdade” (SCLIAR, 1984, p. 51). Essas pequenas histórias, entrelaçadas à trajetória de “Maria da Silva”, antes de funcionar como elementos estilísticos

excedentes, que seriam fruto de um escritor inexperiente, estabelecem um efeito de contraste muito expressivo com a trajetória da protagonista.

A princípio, encontra-se uma ordem linear, na trama, que apresenta começo, meio e fim, sem digressões ostensivas ou descrições extensivas, embargando o andamento dos fatos. Isso proporciona ao conto uma aparência clássica, do ponto de vista da ação. Todavia, a narrativa não apresenta um enredo aristotélico, com *peripécia*, *reconhecimento* e *catástrofe*⁶⁵. A ação em “PHC”, desde o princípio, está envolvida por acontecimentos trágicos. A protagonista está morta e impedida de agir, embora revele alguma atividade subjetiva, o que atribui à narrativa o seu aspecto insólito. Nesse conto, Scliar apresenta uma protagonista que não pode empreender nenhuma ação, pois sua condição existencial está marcada pela reificação. Quem age são os personagens secundários, e suas ações se dispersam no enredo, não resultando em nenhum fato importante para alterar o rumo dos acontecimentos em função da protagonista.

Esse conto de Scliar está marcado nitidamente por uma forte crítica social, em nível nacional e, simbolicamente, mundial. “Maria da Silva”, uma representação de uma pessoa simples, acometida de um problema psicológico, só se torna reconhecível, e relevante na sociedade, quando morre e transforma-se um cadáver viável para ser estudado nos porões de uma faculdade. O espaço habitado, nessa história, surge na configuração do *cronotopo do necrotério* – a “casa da morte”, como diz o narrador. Assim, é possível acrescentar, ao sistema de categorias analíticas desta pesquisa, o *cronotopo da casa da morte*. Nesse ambiente frio, a personagem será “posta nua numa mesa”, para receber o formol em suas veias, e depois será “encerrada na geladeira”. No “dia do Apocalipse”, o início das aulas, “Os cadáveres foram tirados para fora e deitados em limpas mesas de pedra revestidas de alumínio”. Na condição de objeto, Maria vivencia uma intimidade destruída, em um processo de ilhamento por destruição.

Um detalhe que chama a atenção em “PHC” está relacionado à categoria da unidade de tempo. A história se passa no intervalo aproximado de um ano e o enredo está organizado em nove partes, que vão surgindo como cenas de um

⁶⁵ Aristóteles (2005).

filme, algumas encabeçadas pelos respectivos meses em andamento: “— fevereiro”, “— março”, “— abril”, “— agosto”, “— setembro”, “— outubro” e “— dezembro”. Essa sequência temporal atribui à narrativa uma linearidade cronológica, nos moldes clássicos. No entanto, a história da protagonista começa antes do enredo narrado no corpo do texto principal, como se pode observar através do prólogo do conto:

Numa manhã (bela, talvez) de janeiro do ano da graça de 19..., Maria da Silva, branca, solteira, de 26 anos, esquizofrênica, após tomar impulso decisivo lançou-se de cabeça contra a espessa parede do Hospital de Alienados, a qual confirmou a tradicional superioridade das pedras sobre crânios humanos. Deste choque resultou esta

PEQUENA HISTÓRIA DE UM CADÁVER

Maria, que durante toda sua vida fora um trambolho inútil para a família, e o último refúgio de soldados sem vintém, de repente passou a ter certo interesse, e mesmo, utilidade: seu corpo, colocado num caixão de pinho bruto, foi levado à Faculdade de Medicina, para ser usado em estudos de Anatomia. Havia falta de cadáveres, naquele ano, e Maria era esperada com ansiedade (SCLIAR, 1984, p. 43).

No exemplo acima, pode-se observar o prólogo, o título e o primeiro parágrafo da narrativa, sucessivamente. O prólogo, além de apontar o primeiro mês e o século em que os fatos ocorrem (janeiro e século XX), destaca-se por apresentar o único momento em que se vislumbra uma ação concreta da protagonista. Se se considerar que a história se inicia após o título, pois o que interessa ao argumento da narrativa é a condição de cadáver de Maria, a atitude da personagem assume um caráter simbólico – o suicídio será a peripécia final de uma vida à margem. “Maria da Silva” (pessoa comum, como o nome e sobrenome sugerem, pobre, abusada sexualmente, marginalizada, tratada como objeto sem serventia, “um trambolho inútil para a família”) protagonizará uma “pequena história”, porém, sem poder agir, pois sua condição não é a de sujeito, mas a de coisa a ser explorada.

Pode-se notar um rompimento na unidade de espaço: a protagonista sai do “*Hospital de Alienados*”, onde sua vida se encerra, sem nenhuma importância, para a “*Faculdade de Medicina*”, onde era aguardada com certa “*ansiedade*”, por causa da “*falta de cadáveres*”. A personagem muda de uma condição marginal para uma situação de coisificação, com isso diminuindo drasticamente a capacidade de estabelecer conexões afetivas com o espaço/tempo habitado e com as pessoas que coabitam. O narrador, por sua vez, apresenta-se de forma sarcástica, pois utiliza um tom de ironia ao considerar que a manhã do suicídio de “Maria” fosse “*bela, talvez*” e, no final do epílogo, que o ato da jovem confirmava um princípio científico: “*a superioridade das pedras sobre os crânios humanos*”. Cabe observar que esse tom, ao longo da narrativa, muda sensivelmente, captando um desconforto existencial esmagador.

O tom irônico do narrador também está presente no contraste que se estabelece entre a situação trágica de “Maria”, ao chegar ao hospital, e os “*candidatos aprovados no exame vestibular*”:

No momento em que o carro fúnebre penetrava no pátio da escola, era afixada no saguão a lista dos candidatos aprovados no exame vestibular. Olhos brilhantes, sorrisos brilhantes; olhos lacrimosos, corações lacrimosos. Paulo (não é preciso guardar este nome! Os reprovados são eliminados da luta pela vida), dirigia-se para casa: era o seu terceiro insucesso. Três anos perdidos numa luta inglória para ser médico. Valeria a pena, afinal?...

Ao ver o furgão negro que trouxera Maria, teve pensamentos sombrios, dos quais a morte não andou longe; mas lembrou-se da próspera fábrica do pai, dos olhos de Mariza, e de uma garrafa de vodca. Conseguiu sorrir, e desapareceu (SCLIAR, 1984, p. 43).

Dois aspectos podem ser destacados nessa passagem. O primeiro diz respeito ao contraste entre os personagens “Maria” e “Paulo”. O segundo refere-se ao rompimento da unidade de ação representada no conto. Enquanto o clima de felicidade e satisfação – “*olhos*” e “*sorrisos brilhantes*” – se propaga entre os aprovados no vestibular, um sujeito reprovado reflete no sentido da “*luta inglória para ser médico*”. Esse personagem, chamado “Paulo”, é o primeiro enfocado, pelo narrador, no novo espaço – a Faculdade de Medicina. Embora ele seja um

reprovado pelo sistema, como “Maria”, os seus destinos são diferentes. Enquanto “Maria” chegava para fazer parte da instituição, como objeto de estudo, o rapaz retirava-se de cena, frustrado e com “*pensamentos sombrios*”. Só que o sentimento de decepção dura até o instante em que a lembrança da “*próspera fábrica do pai*”, dos “*olhos de Mariza*” e de “*um copo de vodca*” faça com que o personagem recupere a autoestima e deixe a cena com uma expressão de alegria.

A retirada de “Paulo” da ação representada no conto é definitiva. O próprio narrador adverte o leitor para não “*guardar este nome*”, argumentando ironicamente, que “*Os reprovados são eliminados da luta pela vida*”. A ação do personagem não se integra à ação dos demais, provocando um rompimento na representação das peripécias. A presença de “Paulo” tem uma motivação simbólica, no enredo de “PHC”. Ele contrasta com “Maria”, mostrando que sujeitos vencidos, de algum modo pelo sistema social, podem ter destinos diferentes, dependendo de suas origens de classe. O pobre vencido acaba como uma “coisa”; o rico vencido volta para o seio do capital. Esse rompimento na unidade de ação está relacionado ao tom irônico do narrador, já que, enquanto “Maria” é encaminhada para o necrotério, “Paulo” retorna para seu meio, como um sujeito que foi “*eliminado da luta pela vida*”.

Em “PHC”, o cronotopo da casa aparece em várias passagens, quando não aparece, em algumas situações pode ser pressuposto na ação dos sujeitos, ou deduzido simbolicamente. Por exemplo, “Maria da Silva” foi abandonada por sua família e, conseqüentemente, excluída de um lar. O espaço habitado pela protagonista é o “Hospital de Alienados”, espaço com o qual a personagem não estabelece nenhum laço afetivo, pelo contrário, sua relação com esse ambiente é destrutiva, pois foi atirando-se contra sua parede que a protagonista conseguiu se matar. Por outro lado, “Paulo”, após ser reprovado, retorna para um ambiente favorável e acolhedor, embora não seja um espaço nomeado, os indícios o revelam: a fábrica do pai, a presença de Marisa e uma bebida quente. “Paulo” possui propriedade, companhia e conforto e, desses elementos, pode-se deduzir uma casa luxuosa e, possivelmente, protetora. A desigualdade social, entre esses personagens, implica relações diferenciadas com o espaço/tempo habitado.

Ao ingressar na “Faculdade de Medicina”, “Maria da Silva” passa a habitar a “casa da morte” como cadáver recolhido em um necrotério. Ela compartilhará esse espaço com corpos de pessoas simples do povo: “um negrão, ex-ponta direita... bêbado..., desempregado, louco, e finalmente cadáver”, “o professor Miranda, astrólogo de profissão e catatônico por evolução” e “outros”, formando um grupo de sócios, como sugere ironicamente o narrador – “Maria da Silva & Companheiros” (SCLIAR, 1984, p. 44). Nesse cenário, a protagonista torna-se a representante de seres marginalizados, cuja trajetória terminou em um porão de hospital como objetos de estudo para estudantes de medicina.

Além desse grupo de pessoas mortas, “Maria” irá compartilhar o espaço habitado da “casa da morte” com outros personagens – dentre eles, um quarteto de jovens estudantes de medicina – os “*Quatro Cavaleiros*”, como se refere o narrador, aludindo ao último Livro da Bíblia:

E veio o dia do Apocalipse. Abriram-se de par em par as portas da geladeira e os emissários do Senhor (Diretor), penetraram no ar frio e viciado para cumprirem seu dever. Os cadáveres foram tirados para fora e deitados em limpas mesas de pedra revestida de alumínio. E ali ficaram, contemplando o teto branco com olhos infinitos.

Neste dia, começaram as aulas. Os novos alunos foram recebidos na Faculdade. Fazendo um discurso, um deles – o primeiro colocado – declarou que os estudantes eram “cavaleiros andantes da medicina, armados não com couraça, lança e espada, mas com um tubo de ensaio, que procuravam, não o Santo Graal, mas um nobre ideal – salvar das garras da Parca implacável as vidas humanas confiadas à sua guarda.”

Pela manhã, Quatro Cavaleiros entraram no necrotério. Não vinham em corcéis brancos, mas trajavam diversas padronagens de banlon. E estavam assustados demais para desafiar quem quer que fosse. Andaram por entre as mesas, tentando aparentar a experiência que não possuíam; e traíam-se a todo o instante na boca seca, na voz embargada, e numa certa palidez de olhos arregalados (SCLIAR, 1984, p. 44-45).

Como se pode observar, o narrador permanece com seu tom irônico ao mencionar que os cadáveres foram retirados pelos “emissários do Senhor (Diretor)”. A zombaria se estabelece por causa do uso da palavra “Senhor”, que remete a divindade suprema – Deus –, seguida, entre parênteses, da palavra

“Diretor”, que é o administrador da instituição. O olhar enviesado do narrador mostra ao leitor uma visão crítica, em mão dupla: um deus burocrático, que não se importa com a condição de suas criaturas (os cadáveres) e um diretor institucional onipotente, senhor de tudo e de todos. Desse modo, tanto a religião quanto a instituição científica sofrem o ataque do olhar corrosivo desse narrador.

No cronotopo da casa da morte, a intimidade destruída fica evidente na passagem em que “Os cadáveres foram tirados para fora e deitados em limpas mesas de pedra revestida de alumínio. E ali ficaram, contemplando o teto branco com olhos infinitos”. Não há como se estabelecer uma relação afetiva entre esses sujeitos/cadáveres e o espaço/tempo habitado – de um lado tem-se “o teto branco” e os “olhos de infinitos” que se encontram em um vazio existencial; de outro, o espaço, com o qual os corpos entram em contato é duro e frio – “limpas mesas de pedras revestidas de alumínio”. “Maria da Silva” e seus companheiros mortos vivenciam um ilhamento por destruição, o que é perfeitamente lógico nesse contexto – os mortos não interagem com o ambiente físico, não podem agir no espaço habitado. No entanto, é possível mencionar a experiência de vivenciar o espaço, em relação a cadáveres, porque o narrador consegue, através de uma percepção insólita, captar algo da subjetividade da protagonista – alguns pensamentos e emoções.

“Maria da Silva”, mesmo na condição de objeto de estudo, se conectará, através do tato e da visão, a alguns estudantes de medicina – os “Quatro Cavaleiros”. E, embora o narrador possa registrar fragmentos de sua subjetividade, ela não consegue se comunicar com os outros personagens. Nesse sentido, o processo de ilhamento se estabelece também pelo fenômeno da incomunicabilidade, como aponta Lins (1976). No entanto, nesse caso do conto “PHC”, a protagonista não decide se isolar, no espaço habitado, por vontade própria, como ocorre nos romances de Lima Barreto, o que acontece é uma incapacidade de estabelecer a comunicação devido a uma condição existencial extremamente precária, e essa incapacidade está diretamente relacionada à intimidade destruída. A incomunicabilidade de “Maria” não é completa porque o narrador oferece ao leitor um registro das atividades psíquicas e emocionais da personagem/cadáver, criando a princípio um paradoxo e estabelecendo o aspecto insólito no texto.

Em “PHC”, o cronotopo da Faculdade de Medicina – um espaço/tempo voltado para formação de sujeitos do conhecimento médico/científico – concentra, simbolicamente, uma tripla dimensão temporal, cujo núcleo é o presente do tempo pessoal da protagonista. “Maria da Silva” encontra-se no necrotério dessa faculdade, na condição de cadáver – o seu tempo presente é o tempo da morte. O início das aulas de medicina é denominado, pelo narrador, como “o dia do Apocalipse”, referência a um tempo futuro, que envolve o destino da humanidade em uma perspectiva religiosa. Já o passado está referido no discurso do “primeiro colocado”, que faz uma comparação sobre os estudantes da faculdade como “cavaleiros andantes da medicina”, cujo objetivo não era encontrar o “Santo Graal”, mas “salvar das garras da Parca implacável as vidas humanas confinadas a sua guarda”. Essa comparação, discursivamente, atribui um valor à função dos futuros médicos como heróis dos desvalidos. No entanto, quando o leitor considera o contexto da cena, o cruzamento dessas três dimensões temporais – presente, futuro e passado – assume um profundo sentido de denúncia.

Na visão do narrador, o primeiro dia de aula da faculdade é o dia do juízo final, não para todos, mas para “Maria da Silva & Companheiros”, evidentemente. Para esses sujeitos/cadáveres não há salvação. Por sua vez, o discurso “do primeiro colocado” está imbuído de uma grandiloquência retórica que não condiz com a realidade da protagonista. Ela não teve nenhum cavaleiro da medicina para tentar salvá-la de sua condição psicológica precária, que a trouxe até aquele momento, no necrotério. O narrador, ironicamente, estabelece uma desconstrução da imagem produzida, pelo “primeiro colocado”, ao chamar o quarteto de estudantes de “*Quatro Cavaleiros*”: “Pela manhã, Quatro Cavaleiros entraram no necrotério. Não vinham em corcéis brancos, mas trajavam diversas padronagens de banlon”. Cria-se uma ambiguidade, pois esses cavaleiros podem ser – os quatro cavaleiros do apocalipse. Esses sujeitos nada podem fazer para salvar a protagonista. Pelo contrário, a ação deles promoverá uma destruição gradativa do corpo de “Maria”.

A presença dos quatro estudantes de medicina envolve representações distintas de setores da sociedade e de mimetizações de tipos de médicos. O narrador apresenta o perfil de cada um dos estudantes: o “Primeiro Cavaleiro” é

eloquente, retórico, conciliador, proveniente de uma classe social, economicamente, privilegiada; o “Segundo Cavaleiro”, de origem popular, “um revolucionário congênito”; o “Terceiro Cavaleiro”, um sujeito bilioso, irritadiço, grosseiro, revoltado com a vida; e o “Quarto Cavaleiro”, um sujeito ambicioso, que enxerga na medicina, um caminho para a fortuna. O modo como esses indivíduos pensam também é registrado pelo narrador, o que influencia na compreensão da condição dos cadáveres. Por exemplo, a preocupação social é um traço do “Segundo Cavaleiro”:

– Vocês já pensaram – disse o segundo (baixo, moreno, de olhos fundos e tristes – um revolucionário congênito) – que estes cadáveres já foram gente como nós, gente que lutou, sofreu e acabou aqui? Se fossem ricos, teriam pelo menos o consolo de uma sepultura decente. Mas pobre não descansa nem depois de morto. Não deixa de ser uma lição... (SCLIAR, 1984, p. 45).

Esse personagem é o único a se colocar no lugar dos mortos – “Maria” e os outros cadáveres – e a refletir sobre a condição existencial daqueles sujeitos reificados. Através da reflexão, conclui que o necrotério da faculdade de medicina não deveria ser o lugar daquelas pessoas: “Se fossem ricos, teriam pelo menos o consolo de uma sepultura decente. Mas pobre não descansa nem depois de morto”. O pensamento do “Segundo Cavaleiro” está voltado para posição social dos menos favorecidos e para as injustiças que estes sofrem, mesmo após a morte, não tendo direito nem a uma “sepultura decente”. Com isso, percebe-se uma representação de um tipo de médico voltado para as questões populares, para as condições de vida desses sujeitos, enquanto seres humanos – “gente como nós, gente que lutou, sofreu”. Esse perfil contrasta com outros, como no caso do “Primeiro Cavaleiro”, cujos traços revelam uma posição de superioridade social, que tende a conformar e justificar o contexto estabelecido.

A descrição física do “Segundo Cavaleiro” reforça o tom de insatisfação, nesse momento da narrativa – “baixo, moreno, de olhos fundos e tristes”. O aspecto de tristeza, no olhar do personagem, condiz claramente com o seu ímpeto revolucionário. Os interesses pessoais desse futuro médico envolvem uma preocupação com coletividades desfavorecidas econômica e socialmente.

Em uma posição oposta, totalmente individualista, encontra-se o “Quarto Cavaleiro”:

O Quarto Cavaleiro nada disse. Avaliava os cadáveres, apenas. À luz de futuras dissecções. Mas, calado assim, foi ele quem descobriu Maria. Não Maria, gente; sim Maria, aparelho genital feminino. – A ginecologia é uma das especialidades de maior futuro, murmurou ele para os outros três, na sua voz grave e medida (SCLIAR, 1984, p. 45).

A atitude desse personagem está envolvida em um pragmatismo capitalista, típico em sujeitos ambiciosamente empreendedores. Não há uma reflexão preocupada com fatores filosóficos, sociológicos ou humanitários em seu pensamento, como ocorre com o “Segundo Cavaleiro”. O que o quarto estudante pensa é em “*uma das especialidades de maior futuro*” financeiro. Não há o interesse em salvar vidas, mas em obter lucros: “Mas, calado assim, foi ele quem descobriu Maria. Não Maria, gente; sim Maria, aparelho genital feminino”. Por esse modo de enxergar o mundo, a protagonista seria apenas um meio, através do qual os cavaleiros iriam adquirir as habilidades necessárias, nas “*futuras dissecções*”, para atuar na promissora área da ginecologia. A ciência, e em especial a medicina, são utilizadas para alcançar objetivos individuais, que possibilitam o enriquecimento financeiro apenas.

Nesse sentido, o corpo humano (do pobre) é representado como um objeto, desprovido de história e de vínculos afetivos, não merecedor de nenhum respeito ou reverência. O valor que se impõe, nessa situação, é a importância de um conhecimento detalhado sobre um objeto de estudo científico, um conhecimento que pode ser transformado em lucro. Com isso, ao penetrar o espaço do necrotério – o cronotopo da casa da morte – o narrador de “PHC” revela que o sujeito perceptivo (o ser que habita) sofre um esvaziamento completo de sua intimidade protegida. Isso ocorre, não só pelo fato da protagonista estar morta e, conseqüentemente, perder a capacidade de se conectar com o espaço e as pessoas, mas, principalmente, por não se encontrar em um ambiente adequado, para um morto – “uma sepultura decente” (na visão do “Segundo Cavaleiro”), mas estar em um necrotério, sem dignidade.

O corpo humano, considerado enquanto um objeto, apresenta uma complexa espacialidade. Nesse sentido, ele pode ser interpretado como um cronotopo – o cronotopo do corpo humano⁶⁶. Sendo assim, dimensões, proporções, volumes e extensões, por exemplo, podem ser calculadas minunciosamente. É possível observar o alto, o mediano e o baixo. O interno e o externo. O corpo possui as suas aberturas, entradas e saídas. Metaforicamente, é possível pensá-lo como uma casa ou um cosmos, habitado por uma alma. No conto “PHC”, a representação do corpo se dá através de traços de um objeto com características de continente – uma “caixa”, como revela o narrador:

Seccionaram as costelas, e levantaram a parede anterior do tórax, como se fosse a tampa de uma caixa. Estava tudo em seu lugar, perfeitamente arrumado. (SCLIAR, 1984, p. 48)

A descrição feita pelo narrador se utiliza de um discurso científico: “Seccionaram as costelas” e “a parede anterior do tórax”. Essa objetividade, no modo de olhar o corpo humano, encontra e reconhece a ordem de um espaço interno – o tórax da protagonista: “Estava tudo em seu lugar, perfeitamente arrumado”. No entanto, tal objetividade não se volta para as questões humanas e sociais, buscando solucionar problemas relacionados aos menos favorecidos. Com isso, Scliar estabelece uma crítica à instituição científica – não à Ciência em si, mas ao uso que dela se faz. Esse aspecto temático também está presente em contos como “Os leões” (a utilização da bomba atômica) e “Cão” (a miniatura com alta tecnologia). Dessa forma, é possível perceber que, antes de serem cientistas, os médicos são seres humanos, com desejos e vontades, muitos movidos por ambições pessoais ou ideologias de classe, como ocorre com o “Primeiro” e o “Quarto Cavaleiros”.

“Maria da Silva” surge, textualmente, como um símbolo do povo pobre brasileiro, em um diálogo tenso entre o “Primeiro” e o “Segundo Cavaleiro”. Não é apenas a humanidade de um indivíduo que está em jogo, mas a condição humana de toda uma coletividade. Ao abrirem o tórax da protagonista, e

⁶⁶ Esta pesquisa não objetiva desenvolver essa categoria.

retirarem seus pulmões, os estudantes constataram que ela estava com tuberculose. Este fato desencadeia a discussão:

Cortaram os pulmões e viram:

(...)

– Tuberculose – disse o Primeiro Cavaleiro.

– Eis um retrato do Brasil – disse o Segundo, de rosto carregado.

– Bobagem – tornou o primeiro, bem-humorado – nós também somos o Brasil.

– Claro – disse o Segundo, – e ficou pálido de repente. – Para que tu tenhas o teu palacete, o teu automóvel, o teu uísque, esta mulher teve de morrer tuberculosa.

O Primeiro sorriu com superioridade.

– E tu já pensaste quantos tuberculosos eu curarei? Ao passo que tu...

– Eu o quê?

– Com estes teus recalques...

– Claro que sou recalcado! – gritou o Segundo. Um sujeito que lê jornal, que ouve rádio, que conhece a miséria brasileira, não tem de ficar recalcado? Pois se é de enlouquecer, até!

– E a Hungria?

– E Cuba?

– E a liberdade, onde está?

– E a comida, onde está?

E o Segundo Cavaleiro, irritado, cravou o bisturi no abdome de Maria.

– Ora, deixa disso, e vamos tomar um café – disse o Primeiro, conciliador.

Foram. Com o que, Maria tranquilizou-se finalmente (SCLIAR, 1984, p. 48).

O confronto entre os dois estudantes reitera, na narrativa, o conflito ideológico entre classes sociais distintas – classe burguesa e a classe trabalhadora/popular. O “Segundo Cavaleiro” defende a tese de que a “Tuberculose” é “um retrato do Brasil”, ao passo que o “Primeiro Cavaleiro” relativiza essa visão: “– Bobagem – tornou o primeiro, bem-humorado – nós também somos o Brasil”. A postura tranquila e superior do estudante da classe social mais abasta desperta a revolta do seu colega: “Para que tu tenhas o teu palacete, o teu automóvel, o teu uísque, esta mulher teve de morrer tuberculosa”. O cronotopo da casa luxuosa – o palacete – é mencionado como o primeiro item de uma lista de privilégios capitalistas, que implicam a marginalização e morte de pessoas como “Maria da Silva”. O “Primeiro Cavaleiro” não se entrega ao

argumento dos privilégios e contra argumenta, impassível, sobre o seu futuro “– E tu já pensaste quantos tuberculosos eu curarei?”.

O cronotopo da casa global também pode ser entrevisto nessa discussão, entre os dois estudantes, quando eles mencionam dois países: “– E a Hungria?” e “– E Cuba?”, estabelecendo uma comparação tácita com o “Brasil”. Não é o simples fato do narrador relacionar outras nações no texto que configura esse cronotopo específico. No caso do conto “PHC”, estas menções implicam o sucesso ou fracasso do regime comunista pelo mundo e a sua capacidade para tirar os pobres da miséria, diminuindo a desigualdade social, ou suprimir a liberdade do povo, transformando-se em regime autoritário. Com isso, fatos que ocorreram em outros lugares do planeta repercutem, na vida dos sujeitos brasileiros, trazendo esperança para uns e ameaças para outros. No cronotopo da casa global, os seres humanos, espalhados pelo mundo, estão conectados de alguma forma. A ameaça nuclear (“Os leões”), a ciência e a tecnologia sendo utilizadas para promover a violência (“Cão”), as injustiças econômicas e sociais (“PHC”) são questões que, de algum modo, afetam todos os recantos do planeta e cada um de seus habitantes. O olhar do artista percebe essas conexões entre sujeitos e a casa global.

O embate entre os estudantes de medicina atinge seu auge, em um gesto violento: “E o Segundo Cavaleiro, irritado, cravou o bisturi no abdome de Maria”. No entanto, esse gesto não é dirigido ao opositor, como seria de se esperar em uma luta de forças sociais antagônicas (por revolta ou falta de argumentos). O gesto é desferido contra “Maria”, que não pode reagir nem protestar. Por sua vez, o representante da classe social mais abastada não se altera e busca neutralizar o impasse do debate: “– Ora, deixa disso, e vamos tomar um café – disse o Primeiro, conciliador”. Essa atitude cessa o conflito e a discussão se desfaz: “Foram. Com o que, Maria tranquilizou-se finalmente”. A tranquilidade da protagonista surge da pacificação entre os estudantes. Não há revolta, indignação, nenhum sentimento contra o gesto agressivo, ou ainda, algum sinal de compreensão por parte da mulher/cadáver sobre as causas de sua condição existencial apontadas pelo “Segundo Cavaleiro”.

“Maria da Silva”, enquanto é tratada como um objeto pelos estudantes de medicina, demonstra sua humanidade, nutrindo certo afeto por aqueles que

exploram seu corpo, devassando suas entranhas. Essa personagem não pode empreender nenhuma ação objetiva ou subjetiva – ela não reage e nem reflete sobre sua situação:

O Terceiro Cavaleiro a depôs [Maria] sobre a mesa com carinho. O Mestre aproximou-se, tomou o bisturi e no gesto seguro que o fizera dos maiores cirurgiões do país, traçou uma profunda incisão no abdome.

– Vejam – disse – eis o útero e seus anexos.

Todos se curvaram para ver o berço primeiro. Maria olhava-os com ternura. Eram todos seus filhos (SCLIAR, 1984, p. 49).

O narrador se refere, ironicamente, a “O Mestre”, com letra maiúscula, fazendo uma alusão ao símbolo máximo do cristianismo – Jesus Cristo – o salvador da humanidade. No entanto, esse mestre que surge no conto é um grande médico, “dos maiores cirurgiões do país”. O importante cientista manipula o corpo da protagonista para demonstrar o seu aparelho reprodutor internamente: “traçou uma profunda incisão no abdome”. O gesto exploratório do professor constitui a total destruição da intimidade protegida da protagonista, ela não pode impedir a ação do outro e nem se proteger dos olhos que buscam conhecer a sua natureza feminina: “– Vejam – disse – eis o útero e seus anexos”. No cronotopo da casa da morte, a turma de medicina explora o corpo de “Maria” e examina o seu aparelho reprodutivo: “Todos se curvaram para ver o berço primeiro. Maria olhava-os com ternura. Eram todos seus filhos”. No contraste entre vida (o útero – berço) e morte (necrotério), esta última predomina absolutamente.

O sentimento materno é o último traço de humanidade que a protagonista revela em sua drástica trajetória. Após os exames finais, na faculdade de medicina, “Os Cavaleiros” se dispersam, voltando para casa ou seguindo seus caminhos, enquanto “Maria da Silva” se acaba: “E Maria estava reduzida a muito pouco agora. Sem braços, sem pernas, sem cabeça, o tórax e abdome vazios, não era mais sombra do que fora” (SCLIAR, 1984, p. 51). Os quatro “filhos” de “Maria” não voltarão ao primeiro plano do enredo e o desfecho dado para os restos mortais da personagem alude a mais um episódio lamentável do século XX, conectando textualmente o cronotopo da casa da morte ao cronotopo da casa global:

O rapaz apenas sorriu. As meninas olharam pela janela, viram uma chaminé vomitando fumaça preta.

– É o forno onde cremam os cadáveres – explicou o jovem.

Naquele momento, o que restava de Maria consumia-se em chamas: os ossos estalavam, a gordura crepitava, os ligamentos esfarinhavam-se em cinza.

– Eu nunca poderia estudar medicina – disse a amiga – é preciso ter um coração de pedra.

– Mas é necessário – disse a namorada – se não fossem eles, quem trataria as doenças? Quem salvaria vidas?

(Quase juntou: Quem casaria conosco? Mas teve medo das más repercussões desta frase espirituosa.)

O rapaz sentiu de repente um enorme cansaço, como se o peso do mundo tombasse sobre ele. Deixou-se ficar olhando os edifícios, as vidraças que respondiam violentamente ao sol ofuscante. E olhava o céu que era azul. A fumaça preta de Maira subia ao céu (SCLIAR, 1984, p. 51).

No interior do necrotério, um jovem estudante, sua namorada e uma amiga se aventuram pelos meandros da casa da morte: “Quando levantou a tampa do enorme tanque de formol, as meninas recuaram, horrorizadas: havia ali uma incrível mistura de mãos, crânios, pés, dedos, olhos, unhas, vísceras, cabelos, dentes” (SCLIAR, 1984, p. 51). Não há mais vestígios de intimidade protegida da protagonista e seus companheiros, o que resta são pedaços de corpos, sem identidade pessoal, indefinidos em um caldo sinistro. A ambientação mórbida do espaço onde a ação se desenrola está ligada ao mundo e à sua história. A imagem da “chaminé vomitando fumaça preta” constitui uma nítida alusão ao Holocausto promovido pelos nazistas, na Segunda Guerra Mundial⁶⁷ – “É o forno onde cremam os cadáveres”. As duas personagens que visualizam esta cena através da “janela”⁶⁸, encontram-se no interior do necrotério. Com isso, há uma conexão simbólica, através dos espaços, entre o cronotopo da casa

⁶⁷ Vale lembrar que Scliar usa esse recurso em outros contos como no caso dos textos “Os Leões”, em que uma bomba atômica é detonada, e “A vaca”, em que os restos de “Carola” são incinerados.

⁶⁸ Nesta pesquisa, os cronotopos da janela, do quarto, da porta, da escada, do corpo (humano ou animal), do caminho, dentre outros, surgem em decorrência da investigação sobre o cronotopo da casa e suas variações, objeto principal de estudo. Por isso, os comentários sobre essas categorias (em posição secundária), na maior parte dos casos, são breves e consequentemente insuficientes para dar conta de sua importância para o texto artístico. Sendo assim, essas categorias podem constituir novos objetos de estudo para outras pesquisas.

da morte e o cronotopo da casa global. O que afeta o indivíduo, também afeta as coletividades.

Essa conexão cronotópica também pode ser percebida no desfecho da protagonista: “Naquele momento, o que restava de Maria consumia-se em chamas”. Conduzida ao forno do necrotério, o que sobrou de “Maria” é incinerado. O processo de destruição da personagem se encerra de modo extremamente assustador: “os ossos estalavam, a gordura crepitava, os ligamentos esfarinhavam-se em cinza”. Da mesma forma que os espaços estão conectados, pode-se deduzir que “Maria da Silva” também está conectada a outros seres: aos cadáveres no tanque do necrotério, aos brasileiros pobres tuberculosos e a todas as vítimas da Segunda Guerra Mundial que foram violentadas, mortas e incineradas. O olhar crítico de Scliar consegue captar essa relação com extrema maestria artística.

O diálogo entre as duas mulheres que se aventuram no necrotério é bastante revelador. Para encarar toda essa realidade de morte e destruição, da qual os estudos da medicina se aproximam rotineiramente, “é preciso ter um coração de pedra”, como diz a “amiga”. No contra-argumento da “namorada”, a frieza do médico, diante da morte, seria necessária para que doenças sejam curadas e vidas sejam salvas. Em meio a essa discussão sobre o papel da medicina, o narrador, ironicamente, faz um parêntese para desvelar o interesse pessoal da namorada “(Quase ajuntou: Quem casaria conosco? Mas teve medo das más repercussões desta frase espirituosa.)”. Fica a sugestão de que há mulheres que pretendem casar com um médico, não por amor, mas por dinheiro e status social. Com isso, o interesse pessoal em levar vantagens sobre o outro é visualizado na narrativa mais uma vez.

Uma dura realidade – com a morte, a pobreza, a doença, o egoísmo, a ambição, a destruição do ser humano pelo ser humano – recai sobre o jovem estudante, violentamente: “O rapaz sentiu de repente um enorme cansaço, como se o peso do mundo tombasse sobre ele”. O sujeito, que se encontra no cronotopo da casa da morte, sente “o peso do mundo” sobre si, ou seja, sente as influências de forças que atuam no cronotopo da casa global, provocando desgaste, pressionando o indivíduo consciente. A relação do sujeito perceptivo com o espaço intensifica-se através do gradiente sensorial da visão: “Deixou-se

ficar olhando os edifícios, as vidraças que respondiam violentamente ao sol ofuscante”. Através do olhar do personagem, o leitor pode perceber que a violência está presente nos elementos da paisagem, vistos através da janela – as “vidraças” dos edifícios e “o sol ofuscante”.

O cronotopo da casa global, em “PHC” e em outros contos, como “Cão” e “Os Leões”, implica um tempo específico – um tempo de violência em escala mundial. Esse tempo atua sobre os protagonistas de diversas formas, dentro e fora de casa, perpassando as várias relações interpessoais. No caso de “Maria da Silva”, a trajetória de violências – marginalização, abandono, objetificação, destruição gradativa do corpo – se encerra em um contraste imagético muito expressivo: “E olhava o céu que era azul. A fumaça preta de Maria subia ao céu”. O jovem estudante de medicina observa o que restou da protagonista – a “fumaça preta” – se dissipando no ar, sem nenhuma esperança de salvação (para protagonista, para o mundo). Essa imagem marca o tempo de violência, no qual bombas atômicas são detonadas, seres humanos são incinerados, em escala industrial, e pobres são explorados de múltiplas maneiras, até na condição de cadáveres.

3.5. *Os caminhos do espaço habitado*

O cronotopo da casa (simples ou luxuosa) constitui um tempo/espaço para o sujeito perceptivo que, ao habitar esse espaço em condições mais ou menos equilibradas, estabelece, através dos gradientes sensoriais, uma série de conexões com seres, objetos e ambiente. Nesse processo de enraizamento no espaço habitado, os sentimentos, as emoções, bem como as memórias, os sonhos, os projetos e os devaneios, desempenham um papel fundamental na relação do sujeito perceptivo com o seu entorno.

De fato, o principal elemento do espaço habitado é o ser que habita, o ser que sente, que sonha, que projeta, que relembra. No interior da casa, esse sujeito age para preservar sua existência, protegendo-se das intempéries, dos estranhos, de múltiplas ameaças naturais, sobrenaturais, sociais, dentre outras. Entre as quatro paredes de um lar, em um modelo ideal, o sujeito que habita descansa e alimenta o seu corpo e sua mente, constitui e desenvolve uma família e/ou um conjunto de amizades, construindo uma rede de ligações afetivas, que, nascendo no espaço habitado, podem se espalhar pela sociedade e pelo mundo, o cronotopo da casa global. Assim, boa parte da vida de um indivíduo se desdobra no interior de uma casa e esse processo ocorre sob o signo da proteção que o espaço pode oferecer. Essa experiência gera um valor para o ser humano, o valor da intimidade protegida, como pensou Bachelard (1979).

A intimidade protegida existe para o ser humano porque é possível para o indivíduo habitar um espaço. Esse espaço habitado possibilita ao sujeito se isolar de inúmeras forças externas que atuam em sua vida. Além disso, o espaço habitado permite a constituição de experiências solitárias, experiências que implicam um tempo pessoal, a ser vivenciado em um isolamento consciente como necessidade vital. Neste sentido, o recolhimento a um espaço íntimo implica uma rotina de ilhamentos em que o sujeito perceptivo volta-se para si mesmo ou para o outro com quem compartilha o cronotopo da casa. Dessa forma, é possível observar as relações entre as categorias do sujeito perceptivo, dos gradientes sensoriais, do cronotopo da casa, da intimidade protegida e do processo de ilhamento, marcadas por uma complementaridade, do ponto de

vista teórico, como pode-se observar no diagrama abaixo:



As ações do sujeito perceptivo implicam uma relação dinâmica com o espaço habitado. Assim, a intimidade protegida, recorrentemente, enfrenta tensões internas e externas ao espaço para realização das vontades e atendimento dos desejos e necessidades do sujeito perceptivo. No enfrentamento dessas tensões, a intimidade protegida pode tornar-se velada/revelada, ameaçada, resistente ou destruída. De modo semelhante funciona o processo de ilhamento, com a observação de que o ato de se isolar em um espaço, buscando a intimidade protegida, por si só, implica um ilhamento por resistência. Desse modo, a dinâmica do isolamento, no espaço habitado,

envolve um ilhamento consciente, um ilhamento por resistência, um ilhamento por ameaça e um ilhamento por destruição, em um processo dinâmico.

A análise dos contos de Moacyr Scliar, que envolvem uma representação da casa, demonstra a interdependência dinâmica entre o ser que habita e o cronotopo do espaço habitado, a intimidade protegida e o processo de ilhamento. O conto "Ruídos no forro" apresenta os sujeitos perceptivos no cronotopo da casa simples, vivenciando uma intimidade protegida ameaçada, em um tempo pessoal de ilhamento consciente (e compartilhado), que se configura em um ilhamento por resistência. Embora esse cronotopo seja pressionado por forças externas, resiste bravamente a essas pressões, possibilitando a continuidade da vida, possibilitando um caminho de esperança. Já o conto "Lavínia" traz à cena um sujeito perceptivo profundamente abalado, vivendo a dor da perda afetiva, no cronotopo da casa luxuosa. Esse sujeito perceptivo busca a segurança da intimidade protegida do quarto, mas vivencia uma intimidade ameaçada, tanto pela ausência do pai quanto pela presença invasiva de outros sujeitos da casa, em um tempo pessoal marcado por uma perda. Neste caso, o processo de ilhamento situa-se na fronteira entre a ameaça e a destruição, pois o sujeito que habita não encontra um caminho seguro para retomar uma condição existencial equilibrada.

O conto "Coelhos" envolve um sujeito perceptivo crivado pela solidão, habitando o cronotopo da casa luxuosa. A intimidade protegida, compartilhada com o marido, transforma-se em intimidade ameaçada, nos momentos pessoais solitários devido à onipresença assustadora do homem. O tempo pessoal, vivenciado no espaço da mansão, implica uma dimensão passada que interfere e confunde-se com o presente da protagonista, aumentando as pressões sobre o ser que habita. Nesse sentido, o processo de ilhamento no espaço habitado se configura em um ilhamento por ameaças. A tentativa de resistir à essa condição opressiva implica um movimento para fora do cronotopo da casa luxuosa, em uma rota de fuga, mas que resulta na destruição completa do ser que habita, pois a escolha realizada leva-o ao caminho da morte. Em outra direção, o conto "Uma casa" revela um sujeito perceptivo que busca construir uma existência enraizada no cronotopo da casa simples, para vivenciar o escasso tempo pessoal que lhe resta. A intimidade protegida de um velho bangalô possibilita um

ilhamento profundamente resistente, pois além de abrigar o ser que habita, permiti-lhe encontrar um caminho para o seu universo interior, o que possibilita uma nova atitude diante da vida.

Habitar uma casa implica, não apenas conviver em um espaço abrigador, mas traçar uma trajetória no tempo e toda sua complexidade. Assim, é preciso considerar que o tempo experimentado no interior do espaço habitado – o tempo pessoal do ser que habita – caracteriza-se como um tempo de múltiplas dimensões. Há o tempo do descanso, o tempo do lazer, o tempo da higiene, o tempo do afeto, o tempo do sonho, o tempo do planejar, o tempo do alimento, etc. Dentre essas múltiplas dimensões temporais, encontram-se as possibilidades que se conectam ao tempo social, igualmente complexo, que implica a relação do indivíduo com o coletivo – o tempo da amizade, o tempo do trabalho, o tempo das compras, o tempo do passeio, o tempo da viagem, etc. Nesse sentido, as atitudes e movimentos do sujeito perceptivo no cronotopo da casa, de algum modo e em certo nível, estão entrelaçados ao mundo e suas inúmeras forças. Com isso, é possível afirmar que o ser que habita o cronotopo da casa, também habita o cronotopo da casa global.

Desse modo, estabelecer as ligações, entre o espaço de dentro e o espaço de fora do cronotopo da casa, pode ajudar a compreender os estados e ações dos sujeitos perceptivos. Esses vínculos entre a casa e o mundo são extremamente variados. No conto “Cão”, por exemplo, há, em um primeiro plano, pelo menos três elementos que estabelecem essas relações – “O Senhor Armando”, “o pequeno cão” e “o mendigo”. O “Senhor Heitor”, proprietário da casa luxuosa, compartilha sua intimidade protegida com o amigo que retorna de uma viagem ao Japão. Esse amigo traz consigo um ser estranho – o pequeno animal, que concentra uma série de recursos tecnológicos avançadíssimos. A figura do viajante, que percorreu caminhos internacionais, encontra-se no interior do cronotopo da casa luxuosa, compartilhando esse ambiente familiar, em um tempo, aparentemente, de amizade. Já o pequeno cão japonês estabelece um vínculo, entre o espaço habitado e o mundo, marcado por um tempo histórico mundial da alta tecnologia. Por fim, o mendigo adentra o cronotopo da casa luxuosa, através do portão – um limiar entre o dentro e o fora –, trazendo consigo,

em sua atitude de pedinte, não o estigma da pobreza e da necessidade inadiável, mas as marcas da esperteza e da corrupção, através do vício da mendicância.

O traço da corrupção não está presente apenas no mendigo, mas também no dono da casa e em seu amigo. Ambos demonstram atitudes que destroem a amizade e a importância da vida humana, pondo em primeiro lugar o interesse pessoal e instituindo processos de violência. Esse detalhe vincula, objetivamente, o cronotopo da casa ao cronotopo da casa global, que estão conectados pelo antivalor da corrupção. A intimidade protegida e o ilhamento na casa luxuosa, dos dois sujeitos perceptivos, são destruídos pela presença do ato que corrompe. Em Scliar, os gestos violentos, encontrados no interior do espaço habitado, também podem ser encontrados em escala muito maior, no espaço global. Assim, os caminhos da violência perpassam tanto o universo interior quanto o exterior da moradia.

No conto “Os leões”, a atitude corrupta e violenta destrói milhares de vidas, com o uso injustificado de uma força, extremamente desproporcional – uma bomba atômica – contra uma suposta ameaça nascente. Esse ato, de extrema violência, está ligado a todos os atos violentos, no sentido de revelar uma natureza egoísta e brutalizada do ser humano. Milhares de leões são reduzidos, drasticamente, a um único exemplar mantido em um zoológico. Esse indivíduo, último sobrevivente de uma espécie, sofre um processo esmagador de ilhamento, que culmina com a sua morte. Assim, é possível deduzir que um poder de destruição como esse afeta todo o sujeito perceptivo que tenha consciência de sua existência (ou da existência de forças similares). Nenhuma intimidade protegida poderá ser estabelecida completamente e permanecer em equilíbrio, mais ou menos estável, com forças tão destrutivas e seres capazes de usá-las existindo no cronotopo da casa global. Uma ameaça constante vai pairar sobre o ser que habita, como ocorre em “Ruídos no Forro”. Para resistir, o sujeito perceptivo terá que reagir e lutar.

Em um mundo atormentado por forças tão poderosas e seres tão egoístas, como aqueles que decidiram lançar bombas sobre outros seres, o sujeito perceptivo pode se sentir extremamente solitário e perdido. É o que sugere o conto “A vaca”, no qual o viajante naufragado constitui uma intimidade protegida e compartilhada, de forma precária, no cronotopo da ilha deserta, na

companhia de um animal estranho, vivenciando um tempo pessoal com um outro ser. Nesse caso, o processo de ilhamento se dá por destruição, pois não houve uma escolha, por parte do sujeito perceptivo, para estar naquele espaço habitado esvaziado. Após o salvamento e a retomada da vida, o antigo marinheiro, mesmo alcançando o enriquecimento material, não encontrará a tranquilidade que experimentou na ilha deserta, na companhia da “vaca Carola”. Sua atitude, então, implica em encontrar esse caminho navegando nos mares da vida, em um indefinido tempo de busca.

Por sua vez, o conto “PHC” demonstra os efeitos de um mundo desigual e esmagador sobre a vida de um ser frágil social e psicologicamente. Nesse caso, é possível pensar em uma violência material, provocada pela pobreza extrema, mas também em uma violência existencial, no sentido de impedir que outros seres humanos tenham uma vida digna, com sua humanidade reconhecida e legitimada. Nessa narrativa de Scliar, o sujeito perceptivo tem sua intimidade protegida completamente destroçada e vivencia um contínuo e degradante processo de ilhamento por destruição, no interior do cronotopo da casa da morte, em um tempo pessoal marcado pela dor e pelo abandono. O vínculo entre essa moradia sinistra e o cronotopo da casa global se estabelece, objetivamente, através de uma janela, com a imagem da fumaça preta, conduzindo os restos da protagonista para um céu azul e indiferente.

O cronotopo da janela, para o sujeito perceptivo que se encontra no interior do espaço habitado, constitui uma abertura para o mundo. Essa abertura conecta o espaço íntimo ao mundo externo, ao entorno da habitação, e, de certa forma, a uma parte do cronotopo da casa global. Pela janela é possível captar, através do olhar, um fragmento do mundo, na paisagem urbana ou natural, na imagem do céu ou do horizonte. Através da janela o sujeito que habita vivencia devaneios de liberdade, experimenta perspectivas para sua existência, sabendo que, saindo da sua habitação, é possível caminhar pelo mundo e agir. Assim, é possível considerar que a janela é um caminho para os olhos e para o sonho, possibilitando a contemplação de horizontes naturais ou urbanos e a criação de horizontes existenciais. Em sua habitação (material e onírica), o protagonista do conto “Uma casa”, “abre a janela” e enxerga “Um pedaço de rua, que surge no nevoeiro e termina nele” (SCLIAR, 1976a, p. 50). Nesse momento, a perspectiva

é nebulosa. Em outra cena da narrativa, o sujeito perceptivo abre a “janelinha” do “torreão” (Ibidem, p. 51), e a perspectiva é totalmente diferente, pois a paisagem sugere ação e esperança, indicando uma transformação nos rumos daquela existência.

Nos contos de Scliar, analisados neste estudo, o cronotopo da janela adquire um profundo valor simbólico. Em “Coelhos”, a protagonista, ao se direcionar à janela, não consegue visualizar a paisagem a qual estava acostumada: “Afastou as cortinas. A cerração cobria tudo, como um mar branco. Nem as torres da igreja eram visíveis”. (SCLIAR, 1976a, p. 16). Essa personagem não encontra uma saída para sua condição de isolamento e solidão. Ao tentar fugir, ela se deparará com a morte. No conto “Lavínia”, considerando-se a simbologia da janela, a protagonista também não encontra nenhuma perspectiva para sair da condição em que se encontra: “Ela olhou pela janela. Nada viu.” (SCLIAR, 1984, p. 81). Em “PHC”, os olhares dos jovens que se aventuram no cronotopo da casa da morte se deparam com uma perspectiva sombria: “O rapaz apenas sorriu. As meninas olharam pela janela, viram uma chaminé vomitando fumaça preta” (MCMS, p. 51). O caminho que essa janela apresenta é o da morte e destruição.

Dos textos analisados até aqui, o único que apresenta uma janela fechada e um movimento de fora para dentro, conectando o cronotopo da casa e o cronotopo da casa global, por esta abertura, é o conto “Ruídos no Forro”: “É verdade que a janela do quarto não fecha bem; está protegida por tampões, mas deixa uma fresta, por onde se infiltra a luz da rua”. (SCLIAR, 1979, p. 32). Essa luz, que vem do mundo externo e penetra o espaço habitado, traz consigo uma ameaça misteriosa, que atuará sobre os sujeitos perceptivos abalando sua intimidade protegida. Assim, os protagonistas que se encontram ilhados no espaço habitado, buscando o repouso para revitalizar as energias físicas, são alcançados no interior do seu universo íntimo, em um tempo pessoal de descanso. As forças ameaçadoras de um tempo histórico, extremamente violento, infiltram-se no cronotopo da casa simples, interagindo com seus habitantes, que precisam reagir, tomando o caminho da luta.

FECHANDO A PORTA DA CASA, MAS DEIXANDO A JANELA ABERTA

A contística de Moacyr Scliar é rica em situações críticas, nas quais o ser humano, individual ou coletivamente, se depara com forças poderosas, muitas vezes, esmagadoras. Assim, nessas narrativas, o leitor encontra protagonistas que são destruídos, como ocorre em “PHC”, “Os leões”, “Coelhos” e “Cão”, ou que estão perdidos, sem esperança, como é o caso dos personagens principais de “A vaca” e “Lavínia”. No entanto, apesar da predominância dessas situações drásticas, não se pode afirmar que o olhar desse escritor sobre o mundo e o ser humano seja, totalmente, negativista e desesperançado. Há casos em que os sujeitos representados resistem às crises e buscam manter a sua condição, como acontece em “Ruídos no forro”, ou para mudarem o rumo de sua vida, como se passa em “Uma casa”. Desse modo, é preciso destacar que, embora os contos de Scliar registrem um mundo repleto de violências e tragédias, há, em algumas de suas narrativas curtas, a possibilidade de resistir e buscar um caminho alternativo para que a vida faça sentido.

Essa esperança tênue, que surge em seus textos, está representada através do modo como o sujeito perceptivo se relaciona com a sua moradia. Se no conto “PHC” encontra-se o cronotopo da casa da morte – como a análise empreendida nesta pesquisa demonstrou –, no qual o sujeito que habita está completamente impossibilitado de agir e não há nenhuma esperança de resistência (muito menos de salvação), na história de “Uma casa”, o protagonista desperta sua consciência e empreende uma ação transformadora em sua existência, através da realização de um lar, no cronotopo da casa simples. Com isso, pode-se afirmar que, no início da carreira, Scliar possuía um olhar extremamente pessimista sobre o ser humano, como se observa na maior parte dos textos de HMF, do qual “PHC” constitui a principal narrativa. No entanto, mesmo dentre dezenas de textos repletos de violência, destruição e morte, como é o caso do livro CA, surge uma história que apresenta um caminho para esperança, como é o caso do conto “Uma casa”, que associa atitude transformadora e autoconhecimento.

Pode-se afirmar que, entre “PHC”, de HMF (1962), e “Ruídos no forro”, de AT (1979), há uma mudança sensível de perspectiva, em relação à percepção do ser humano, no cronotopo da casa global. O olhar de Scliar reconhece que é possível resistir, apesar das atrocidades cometidas pelo mundo a fora. No livro AT, além de “ruídos no forro”, o leitor encontra um conjunto maior de narrativas que inspira algum traço de esperança: em “os profetas de benjamim bok”, o protagonista foge para um outro país; em “badaladas de natal”, o personagem, em fuga, passa a habitar e a resistir, na torre da igreja, perdurando, apesar do processo de reificação; e em “rápido, rápido”, o sujeito representado, que teve uma vida breve, necessita que sua história seja contada, como uma forma de marcar sua passagem pelo mundo. Com isso, observa-se que o próprio gesto de contar histórias surge como uma alternativa importante para resistir. Assim, apesar da loucura, da perseguição, da objetificação, do tempo exíguo, da violência, o ser humano ainda busca meios para enfrentar e se contrapor às ameaças e adversidades da existência, em um mundo repleto de absurdos.

Nesse sentido, a casa simples surge como um símbolo de transformação e resistência, como observa o leitor, nos contos “Uma casa” e “ruídos no forro”. No interior dessas habitações, o ser humano poderá encontrar-se consigo mesmo, bem como poderá se contrapor às forças ameaçadoras que pressionam o ser que habita. Essa simbologia se intensifica, quando se observa a representação do cronotopo da casa luxuosa – as mansões de “Lavínia”, “Cão” e “Coelhos”, em que, embora o espaço físico não sofra nenhuma deterioração, as relações humanas encontram-se desgastadas, quando não destruídas. Nesse processo comparativo, é possível compreender que Scliar sugere um caminho de transformação para o ser humano, através da simplicidade. Neste sentido, o cronotopo da casa simples constitui uma área minimamente segura, possibilitando uma intimidade protegida plena o suficiente para o sujeito perceptivo voltar-se para seu interior, ou para o outro com quem compartilha o espaço habitado, defendendo-se das forças externas que se abatem sobre a moradia.

Essas forças ameaçadoras fazem parte de um mundo repleto de violência e destruição, como sugerem os contos “PHC”, “Os leões” e “A vaca”. Concebendo esse espaço como o cronotopo da casa global é possível

considerar que seus habitantes estão todos interligados, bem como todas as suas ações também o estão. Dentro desse universo cheio de ameaças e descaminhos, o cronotopo da casa simples surge como uma ilha protetora, que acolhe, abriga e integra-se às dimensões interiores do sujeito perceptivo, compondo a sua personalidade e possibilitando conhecer-se por dentro. Por este caminho, o ser que habita encontra uma alternativa para transformar a sua existência, melhorando a relação consigo mesmo e com o espaço habitado. Nesse conjunto de narrativas, analisado nesta pesquisa, o olhar do escritor consegue captar inúmeros processos conflituosos que se abatem sobre o ser humano, tanto na esfera global, quanto na esfera particular, mas também percebe possibilidades de resistência e transformação, como demonstra a análise realizada.

Após concluir o processo analítico/teórico desta pesquisa, pode-se afirmar que as categorias e subcategorias desenvolvidas são operacionais para o estudo de textos literários narrativos. O cronotopo literário, de Bakhtin (2010), apresenta uma amplitude teórica que possibilita o desdobramento em inúmeras subcategorias. Neste estudo, desenvolveram-se as subcategorias do cronotopo da casa simples, cronotopo da casa luxuosa, cronotopo da casa global e o cronotopo da casa da morte, durante o processo de análise. Acredita-se que essas categorias, que se mostraram funcionais para o estudo dos contos de Scliar, possam ser aplicadas a outras narrativas, não só do autor gaúcho, mas de qualquer texto narrativo, de modo a contribuir para a análise do aspecto espacial, envolvendo o espaço/tempo da habitação doméstica, bem como as relações dos sujeitos perceptivos com o ambiente, com os outros, com o mundo e consigo mesmo.

Por sua vez, a categoria da intimidade protegida, formulada por Bachelard (1976), foi desdobrada em quatro subcategorias: intimidade velada/revelada, intimidade ameaçada, intimidade resistente e intimidade destruída. Observou-se, através das análises dos contos de Scliar, que o valor de proteção de um espaço habitado implica vários aspectos. Dentre eles, um dos principais seria a privacidade individual. Neste caso, foi preciso desenvolver a subcategoria da “Intimidade protegida velada”, o que se passa no ambiente habitado é de conhecimento apenas do sujeito perceptivo e de quem convive com ele, no

espaço habitado. A partir do momento em que outros tomam conhecimento dessa intimidade e compartilham, ou interferem, na privacidade da habitação, tem-se a subcategoria da “Intimidade protegida revelada”. O limiar entre uma e outra não é estanque, mas dinâmico e relativo. Quando as interferências (internas ou externas, objetivas ou subjetivas) na “intimidade protegida” põem em risco o seu equilíbrio, afetando a relação entre sujeito e espaço, tem-se a subcategoria da “intimidade ameaçada”. Esta pode evoluir para duas situações: a “a intimidade destruída”, em que as conexões entre sujeito, espaço e todas as relações decorrentes são dissolvidas, definitivamente; ou a “Intimidade resistente”, em que o sujeito que teve sua “intimidade ameaçada” busca meios e medidas para retomar o equilíbrio do espaço habitado.

Por fim, a terceira categoria utilizada na pesquisa foi a do ilhamento, formulada por Lins (1976). Para este autor, o ilhamento implica um isolamento afetivo do sujeito representado. A análise do corpus desta pesquisa revelou que o processo de ilhamento pode variar, de acordo com as situações em que o sujeito perceptivo se encontra. Primeiramente, observou-se o “Ilhamento por resistência”, em que o sujeito se isola da vida social e dos outros para reequilibrar as suas energias psíquicas e físicas, o que constitui um processo comum no cotidiano das pessoas, ao retornarem para casa. Em segundo lugar, percebeu-se um “Ilhamento por ameaça”, em que o isolamento do indivíduo ocorre em função de interferências nocivas, em sua vida social ou pessoal. Por isso, o sujeito busca proteger-se, para vivenciar sua intimidade protegida velada, no cronotopo da casa. Em terceiro lugar, notou-se o “Ilhamento por destruição”, em que ocorre um processo de isolamento do(s) indivíduo(s), em função de ocorrências drásticas, desmantelando as relações que o indivíduo mantém com o espaço e com outros sujeitos, de modo irreversível.

Pelo o que se pode constatar, ao longo dessa pesquisa, as três categorias analíticas principais, bem como seus desdobramentos, estão inter-relacionadas. É possível afirmar que o cronotopo da casa é de natureza espaço-temporal e constitui uma dimensão que envolve o sujeito perceptivo, possibilitando o seu abrigo. Este fato do sujeito perceptivo habitar um espaço implica a intimidade protegida, que é um valor, ou uma propriedade, do espaço que protege, neste caso, o cronotopo da casa. Com isso, a relação entre espaço/tempo habitado e

sujeito perceptivo envolve uma relação sensorial e afetiva, pois, para se sentir protegido, o indivíduo precisa sentir o ambiente e estabelecer um vínculo emocional com ele, através dos gradientes sensoriais. Essa vinculação do ser que habita com o espaço habitado possibilita o processo de ilhamento, que implica a ação de buscar o espaço habitado para isolar-se do mundo e das pessoas, na busca por uma recomposição das forças físicas, psíquicas e emocionais.

O desfecho desta pesquisa constitui uma contribuição significativa para a fortuna crítica de Moacyr Scliar, direcionada à sua contística. O estudo desenvolvido englobou um conjunto de livros de contos correspondente à produção das duas décadas iniciais do autor gaúcho, destacando a importância de sua primeira obra HMF (1962) e apontando para algumas das profundas mudanças realizadas na segunda edição de CA-II (1976a). Além disso, apresenta uma série de análises de alguns dos contos mais representativos da obra de Scliar, como é o caso de “PHC”, “Os leões” e “Uma casa”. Esses textos foram analisados, a partir de um elemento narrativo – o espaço – ainda pouco abordado nos estudos literários, considerando-se outros elementos narrativos. As investigações demonstraram que os espaços representados em uma narrativa, em específico o espaço da casa e suas variações, podem guardar dimensões muito ricas de significados, tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista crítico/teórico.

REFERÊNCIAS

I – Referências do autor

SCLIAR, Moacyr. *Histórias de médico em formação*. Porto Alegre: Editora Difusão da Cultura, 1962.

_____. e STEIN, Carlos. *Tempo de Espera*. Difusão de Cultura, Porto Alegre - RS, 1964.

_____. *O carnaval dos animais*. Porto Alegre: Movimento, 1968.

_____. Irmãos e Lavínia. In. APPEL, Carlos Jorge (Org.). *Roda de Fogo: 12 Gaúchos contam*. Porto Alegre: Movimento, 1970. (Coleção Rio Grande, v 4). (p. 76 -80).

_____. *O carnaval dos animais*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976a. (Coleção Rio Grande, v. 2).

_____. *A balada do Falso Messias*. São Paulo: Ática, 1976b. (Coleção Nosso Tempo).

_____. *Histórias da Terra Trêmula*. São Paulo: Vertente, 1977. (Coleção Econômica)

_____. *O anão no televisor*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979. (Coleção RBS).

_____. *Os Melhores Contos de Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1984. (Coleção Os melhores contos).

_____. *A condição Judaica: das tábuas da Lei à Mesa da Cozinha*. 2 ed. Porto Alegre, L&PM, 1985.

_____. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Os Melhores Contos de Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1988. (Coleção Os melhores contos).

_____. *A orelha de Van Goch*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O carnaval dos animais*. Estudo de Regina Zilberman e Ilustração de Orlando Pedroso. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. *A guerra do Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

_____. *A poesia das coisas simples: crônicas*. Org. Regina Zilberman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

II – Referências Sobre o Autor

ARRUDA, Ângela Maria Pelizer de. *O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise de contos de Moacyr Scliar*. 2005. 180f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. O universo nas ruas do mundo. In. ZILBERMAN, Regina & BERND (Orgs.). *O viajante Transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre, 2004. (Coleção Literatura Brasileira – Série Grandes Autores – 1).

_____. Retrato de Moacyr Scliar: um depoimento em primeira pessoa. In. BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice & MELLO, Ana Maria Lisboa (Orgs).

Tributo a Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. (Série Memória das Letras; 24). (p. 17-21).

BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice & MELLO, Ana Maria Lisboa (Orgs). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. (Série Memória das Letras; 24).

BITAZI, Fernanda Isabel. *A (dês)construção pela ironia: vozes veladas e desveladas nas narrativas curtas de Moacyr Scliar*. 2007. 165f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

CABRAL, Shirley Aparecida Gomide. *Pragas, Risos e Lentilhas: Moacyr Scliar, Bíblia e literatura*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

CHAVES, Flávio Loureiro. Moacyr Scliar: tradição e renovação. In. SCLIAR, Moacyr. *A escrita de um homem só*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. (Coleção Autores Gaúchos). (p. 35-43).

HOHLFELDT, Antonio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. (Revisão 6).

INSTITUTO ESTDUAL DO LIVRO. *Moacyr Scliar*. Porto Alegre - RS, IEL, 1985. (Autores Gaúchos/IEL/. 9).

LAFETÁ, João Luiz. _____. Os Contos vivos de Scliar. In.: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. (p. 472- 476).

MELLO, Ana Maria Lisboa. Moacyr Scliar, Contista. In.: ZILBERMAN, Regina & BERND (Org.). *O viajante Transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre, 2004. (Coleção Literatura Brasileira – Série Grandes Autores – 1).

SANTOS, Kléber José Clemente. *O balé dos canibais: leitura de contos de Moacyr Scliar e vivência de sala de aula*. 2007. 94 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande-PB.

SCLIAR, Moacyr. *A escrita de um homem só*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. (Coleção Autores Gaúchos).

SCLIAR, Wremyr. Moacyr Scliar, literatura e humanismo. In. BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice & MELLO, Ana Maria Lisboa (Orgs). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. (Série Memória das Letras; 24). (p. 35 – 47)

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

SIMON, Luiz Carlos. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

STEEN, Edla van. *Viver e Escrever* 3. 2 ed. Porto Alegre – RS: L&PM, 2008. (p. 179 -187). (Coleção L&PM Pocket; v. 709).

VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos (Uma análise da obra de Moacyr Scliar). In.: _____. *Crítica Ligeira*. Campinas-SP: Pontes, 1989, p. 41-53. (Literatura/Crítica).

ZILBERMAN, Regina. Insólito mais coerente: o conto de Moacyr Scliar (Introdução). In. SCLIAR, Moacyr. *Melhores Contos de Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1984; p. 5-12 (Coleção Os melhores contos).

ZILBERKNOP, Lúbia Scliar. *Metamorfose: recurso fantástico em alguns contos brasileiros*. 1978. 148 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

III – Referências Teóricas

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005. (Coleção a obra prima de cada autor).

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos; 2).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Seleção de José Américo Motta Pessanha e Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In. *Questões de Literatura e de Estética. (A teoria do romance)*. 6 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços Literários e Suas Expansões. In. *Revista Aletria*. v. 15. Jan. Jun. de 2007. (p. 207 – 220).

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In. BOSI, Alfredo (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. (p. 7-22).

_____. Narrativa e resistência. In. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (p. 118 – 135).

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à toponímia*. Franca-SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In. _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51 – 80.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de letras e ciências humanas – Série 2ª, Textos).

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo F. Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2013.

FREDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP. No 53 março/maio de 2002. p. 166-182.

GOUVEIA, Arturo. A consagração da impertinência (Machado de Assis, Borges, Guimarães Rosa e a teoria do conto). In.: _____ (Org.). *Machado de Assis desce aos infernos*. João Pessoa: Idéia, 2009.

HANSEM, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOLLES, André. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. / Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo, Ática, 1976. (Ensaio, 20)

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Teses sobre o conto In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (p. 89 – 94)

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e Ensaios*. 3 ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

SOETHE, Paulo Astor. *Espaço literário, percepção e perspectiva*. V. 15. Aletria, 2007. P. 221-228.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2014. (Coleção Debates, n 98).

TOMACHESVISK, B. Temática. In.: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

IV – Outras Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882). São Paulo: Atena Editora, 2003.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In.: *Obras Completas de Machado de Assis*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Os Melhores Contos de Machado de Assis*. Sel. De Domício Proença Filho. São Paulo: Global, 1984.

BRAGA, Rubem. *200 Crônicas escolhidas*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 27 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (p. 321).

CAMPOS, Candido de et al. *Nove do Sul*. 2 ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2002.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Porto Alegre: L&PM, 1998. (Coleção L&PM Pocket, v.143)

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2012. (Clássicos).

DEFOE. Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Martin Claret, 2001. (Coleção a obra-prima de cada autor).

FARLEY, Walter. *O corcel negro*. 2 ed. Trad. Rodrigo Abreu. Rio de Janeiro: Record: 2006.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. 3 ed. Trad. Manoel Odorico Mendes (1799 – 1864) Pref. Silveira Bueno. São Paulo: Atena editora, 2009.

JORGE, Carlos (org.). *Roda de Fogo; 12 gaúchos contam*. Porto Alegre, Movimento, 1970. (Col. Rio Grande: Literatura Brasileira, 4).

KAFKA, Franz. *A metamorfose e o veredicto*. Tradução. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket, vol. 242).

MANSUR GUÉRIOS, Rosário Farâni. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.

MENDES, Iba. *Dicionário de Nomes Próprios com ênfase aos nomes bíblicos*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014. (Projeto Livro Livre).

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. 10ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SILVA, Cibelle Celestino e MARTINS, Roberto de Andrade. *A "Nova Teoria sobre Luz e Cores" de Isaac Newton: uma Tradução Comentada*. In.: *Revista Brasileira de Ensino de Física*, vol. 18, nº 4, dezembro, 1996. (p. 313 - 327).

ANEXOS

Tabela comparativa de edições de <i>O Carnaval dos Animais</i> , de Moacyr Scliar			
Carnaval dos Animais – 1 ed. 1968		Carnaval dos Animais – 2 ed. 1976 e posteriores	
		(Parte I)	
01	Os leões	01	Os leões (01)
02	A vaca	02	As ursas (13)
03	Coelhos	03	Coelhos (03)
04	Shazan	04	A vaca (02)
05	Cinco Anarquistas*	05	Cão (12)
06	O último Pobre*	06	Shazam (04)
06	Começo e Fim*	06	Torneio de pesca (18)
08	Jamil e Leonel*	08	Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade (11)
09	Os comunistas*	09	Cego e Amigo Gedeão á Beira da Estrada (20)
10	Ordem*	10	Pausa (21)
11	Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade	11	Canibal #
12	Cão	12	O velho Marx (26)
13	As ursas	13	Leo #
14	Bicho*	14	Uma casa (15)
15	Uma casa	Parte II – Outras Histórias	
16	Ré*	15	Trem fantasma #
17	Compra*	16	O dia em que matamos James Gagney #
18	Torneio de Pesca	17	Reino Vegetal #
19	Canibal	18	Carta de Navegação #
20	Cego e Amigo Gedeão á Beira da Estrada	19	Ecológica #
21	Pausa	20	Antes do Investimento #
22	Ao Mar*	21	Comunicação #
23	O Dedo de Deus*	22	Alô Alô #
24	Joel à Beira da Morte*	23	O doutor Shylock #
25	O castigo do Judeo*		
26	O Velho Marx		
Legenda Azul – Contos presentes na primeira edição e nas edições posteriores Vermelho – Contos retirados a partir da segunda edição. (*) Verde – Contos inseridos a partir da segunda edição (#)			

RUIDOS NO FORRO

São onze da noite, já, mas eles não conseguem dormir. Estão cansados — ele é motorista de táxi, ela cuida da casa, os dois trabalham muito — mas não conseguem dormir. Deitados lado a lado, têm os olhos fixos na pequena mancha de luz que a lâmpada do poste da rua, lá de baixo, projeta no teto.

Faz calor, eles suam, mas as janelas estão fechadas. Não ousam abri-las; há muito roubo, nesta vila, muito assassinato. Melhor sentir calor, mas com segurança. É verdade que a janela do quarto não fecha bem; está protegida por tampões, mas deixa uma fresta, por onde se infiltra a luz da rua. Mas só esta luz, porque estão acordados e enquanto estiverem acordados nada mais entrará pela janela.

Onze e quinze, onze e meia — não dormem. Mexem-se, inquietos, os corpos suados-se-rogam. É uma sensação familiar — estão casados há um ano, já — mas às vezes ainda se estranham. Mais estranho que tudo é o escuro, os ruídos que povoam o escuro.

A casa toda estala. É uma casa de madeira, pequena, mal construída, torta. Não podiam alugar outra melhor, então vieram para cá, para esta vila popular onde não conhecem ninguém — nem querem conhecer. Não querem se envolver com malfetores, que aqui são muitos.

Dos ruídos da casa, alguns já lhes são familiares: o rangido da porta da cozinha, os estalos do roupeiro, o pingar da torneira. Mas sempre há barulhos novos, insuspeitados; novos insetos, novos bichos, vão chegando e se instalando, apesar de todos os venenos.

Passa da meia-noite. Ela cochilou, teve um pequeno pesadelo, acordou sobressaltada; acalmou-se, agora, fita o teto. Ele ainda não dormiu. Fita também o teto, a mesma mancha luminosa.

É então que começam os ruídos no forro.

Ela estremece, surpresa e assustada. É a primeira vez que ouve ruídos no forro, até então silencioso. É uma novidade. Desagradável novidade. Coisa de mau presságio.

Estende a mão trêmula, toca o braço dele; sente os músculos tensos. Então — ele também ouviu, ele também está atento aos ruídos. Isto não a acalma, pelo contrário. (Os dois são crianças assustadas, ela pronta a chorar, ele prestes a transformar o medo em fúria — mas a verdade é que não sabem o que fazer; esperam, os olhos grudados no forro.)

Não é um ruído contínuo. Para e recomeça. Poderia ser o de um corpo que se arrasta. Um animal? Um animal grande, então. Maior que um gato, por exemplo. Um cachorro? Mas cachorro em forro de casa? Não, cachorro não. Há animais que vivem em forros; o gambá, por exemplo. Ela, que é de fora, conhece o gambá. Mas o barulho não é de gambá, disto ela tem certeza.

Um homem?

Não. Homem não é. As tábuas, delgadas, não aguentariam o peso de um homem — pelo menos de um homem robusto. Talvez agüentassem um sujeito magrinho. Ou um menino. Ou um anão.

O ruído cessa. Minutos se escoam. Quem sabe, ela pensa esperançosa, agora vai parar de vez. Quer dormir. Está cansada, precisa acordar cedo, o marido também. É uma vida dura, a deles. Já não bastavam todas as preocupações? Era preciso este barulho?

Pelo canto do olho espreita o marido. Mal o vê, na semi-obscuridade. Mas sabe que tem os olhos bem abertos, como ela. É um homem nervoso, ela tem medo do que ele possa fazer, se subitamente se enfurecer.

Uma idéia lhe ocorre. Boceja ruidosamente. Espera que este som de pessoa de bem, tranqüila, espante o intruso e acalme o marido (e a ela também). Boceja lento, termina com um ruminar e um murmúrio que pretende traduzir a satisfação de estarem ali, na cama que é deles, na casa que é deles. Mas o marido não relaxa os músculos e o silêncio que se segue é ominoso. Logo em seguida os ruídos no forro recomeçam.

Desta vez são bem audíveis. Não há, parece, nenhum cuidado em distarçá-los. As tábuas rangem. A lâmpada oscila nitidamente.

A mão dele sai de sob o lençol. Tateia a mesinha-de-cabeceira. Ali está o revólver, o vinte e dois que ele leva no carro e que à noite fica à mão, carregado; o gatilho em posição de fogo.

O barulho agora é contínuo. Não é difícil localizar de onde vem; bem no ponto em que se projeta a résia de luz, as tábuas afundam ritmicamente. Ele ergue o braço — o revólver niquelado reluz por um instante — ela solta um grito abafado — ele atira.

O estampido faz estremecer a casa. O quarto se enche de fumaça e do cheiro acre da pólvora. Sentam na cama, os dois, inteiriçados, os olhos arregalados fitos no forro. Lá fora, cães ladram. (Mas nenhuma janela se abrirá, disto eles têm certeza. Tiro é problema de quem disparou e de quem foi atingido. É da polícia.)

Os latidos vão cessando aos poucos. Eles continuam sentados, mirando o teto, o orifício da bala visível no centro mesmo da mancha de luz. A casa agora está absolutamente silenciosa. Nenhum ruído mais se ouve.

Ela começa a chorar baixinho. Ele a atrai para si, beija-lhe os cabelos, os olhos, os lábios, o pescoco, os seios. Minha querida, murmura, as mãos trêmulas percorrendo as coxas rijas, de penugem levemente áspera. Não quero, ela

murmura, mas ele já a deixou, já está sobre ela. Não quero, ela repete num queixume, mas já está a beijá-lo também, a morder-lhe a orelha.

(Nos dias que se seguem sentirão o cheiro, fraco mas penetrante, o odor de carne em decomposição. Mas não falarão sobre isto, ao jantar. Ele contará de seu dia, do trânsito congestionado, ela se queixará do tempo que se perde para consultar o médico do Instituto. Mas do cheiro, nada dirão. Esperarão que se dissipe — e de fato, ao cabo de uma ou duas semanas só restarão na casa os cheiros familiares, da comida, das plantas que ela cultivava em latas vazias, do lixo acumulado no terreno ao lado.)

Ao forro, ele nunca subirá.)

Cinco da manhã. Bocejam. Uma noite destas não há mortal que agüente, ele diz, e ela ri.

Decidem que, se tiverem um filho, ele se chamará Alonso.

BICHO

Joel, guri judeu! Sorriso triste, quieto. Nos úmidos olhos castanhos, restos de velhas aldeias da Polónia.

O pai era um mareneiro alto e forte; às vezes tinha dor de cabeça e gemia baixinho. A mãe cozinhava e cantava em ídiche. Às sextas-feiras molava um peixe do mar. A família sentava-se em torno da mesa coberta com uma toalha branca. À luz de velas, repartiam o alimento. Ao pai, tocava a cabeça, que ele comia devagar, chupando ruidosamente o esqueleto calcáreo.

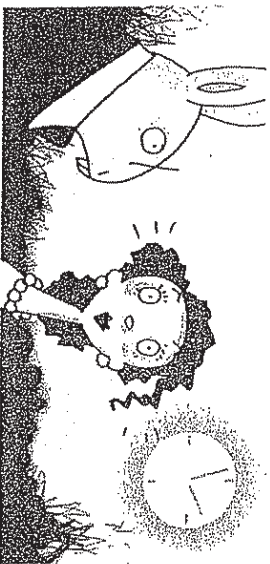
Moravam no beco, numa casa de madeira. Havia um quintal, ao fundo um galpão de madeira, fechado a cadeado, onde jamais Joel entrara.

Era inverno. De manhã, os gurijs morenos pegavam seus caniços e iam pescar no rio.

Joel ficava à janela. Olhava as pombas que debicavam na rua, arrulhando. As pombas, mansas, voavam baixo.

Seus olhos — contas pretas — furavam a leve névoa. Joel não podia pescar. Cuidava da casa enquanto o pai trabalhava na fábrica de móveis e a mãe saía a fazer compras.

Joel, um menino judeu, chorava de saudade das coisas. Deitado na linha de anzol. Um dia iria com os meninos mulatos pescar no rio. Cantava baixinho.



MOACIR SCLAR

Coelhos

O coelho é um animal de coito rápido: Alice abriu os olhos. Lembrou-se da história que seu marido contava: a dos coelhos, que tendo relações com a coelha, disse a ela: "Está muito bom, negrinha, não foi?"

Bocejou e saltou da cama. "Que dia é hoje? Quarta-feira? Não, quarta-feira foi ontem... É o dia em que vamos jogar cartas. Mas jogamos cartas ontem? Jogamos, sim.

Lembro-me que a Gilda me disse – tens muita sorte – e eu tinha. Espera, isso foi na quarta-feira passada. Ou no mês passado?"

Sentou-se diante do toucador, começou a escovar os cabelos. "Agora escovo os cabelos. Exatamente como ontem." Mirava-se com atenção. "Meu rosto, sempre igual.

Tenho trinta e dois anos. Podia ter vinte e dois. Ou doze?" — "Minha guriazinha." Voltou-se: não havia ninguém no quarto. No entanto, ouvira distintamente a voz grave do marido. Olhou o relógio: sete e meia. A esta hora, ele estava na estrada. Era gerente de uma fábrica de conservas, a trinta quilômetros da cidade. Tinha um carro enorme, um velho Dodge preto. Troçava com ele: "Ninguém tem um carro tão velho!" — "Eu sei, negrinha. Mas o gerente

de uma fábrica de conservas deve ser conservador." O riso curto, áspero. Estremeceu e tornou a voltar-se. O vento agitava mansamente as cortinas. Levantou-se, foi até a janela.

Moravam no alto de uma colina pedregosa e desolada, nos arredores da cidade. Era uma bela casa, espaçosa, construída em sólida pedra branca e madeira escura. De lá viam as torres da igreja. "Mas é tão isolado!" — queixara-se ao marido. "Eu sei, negrinha". Um homem forte, de espessas sobrancelhas negras e dentes poderosos.

Um lobo solitário. Estreitava-a entre os braços peludos. Sentavam-se diante da lareira, nas noites de inverno. Ele a contemplava em silêncio. De repente, contava: "O coelho, negrinha, é um animal de coito rápido..." Ria, abraçava-a.

Ela estremeceu.

Afastou as cortinas. A cerração cobria tudo, como um mar branco. Nem as torres da igreja eram visíveis. A casa flutuava, meio submersa na névoa. Uma aragem fria arrempiou-lhe a pele. Fechou a janela. "Que frio! Você pôr o vestido branco de lã."

Dirigiu-se ao guarda-roupa, abriu as pesadas portas de cedro escuro. Viu-se no espelho. "Sou muito bonita" — murmurou. Trinta e dois anos, podiam ser vinte e dois.

Vestia-se bem: branco...

Sobressaltou-se: já estava com o vestido. "Como estou distraída. Vesti-me sem perceber." O marido gostava do vestido branco. "Pareces ter doze anos." Sentavam-se frente a frente, diante da lareira acesa. Ela olhava, fascinada, os dentes que reluziam ao fogo. Ele ria um riso curto, áspero. "O coelho..." Ela corava. "Por quê?" — ele perguntava. "É a solidão. Não gosto desta casa, tão solitária..." Ele ficava quieto, olhando.

Mas uma noite entraram no carro, o grande Dodge negro. "É uma surpresa" — ele disse, eriu. E era: foram

visitar o sócio do marido. "Apresento-te meu sócio, ne-grinha. Coelho, esta é a minha esposa." Coelho! Riu. Ri-ram todos. Jogavam cartas às quarta-feiras. Os dois, Coelho e Gilda.

Era bom estarem juntos... "O coelho é um animal de coito rápido..." — ela dizia e riam. Era bom, naquelas do-ces manhãs de inverno. "Ês um animal de coito rápido." Coelho ria: "Branco te fica muito bem."

Vestida, desceu a grande escadaria. Chamou a em-pregada. "Júlia!" Ninguém respondeu. Franziu a testa. De-pois lembrou-se: "Hoje é quinta-feira, ela foi ao mercado." Sobressaltou-se: "Mas hoje é quinta-feira? Ei! Ontem joga-mos cartas, eu sei! Lembro-me que Gilda me disse... Mas foi ontem?... Foi: fiz trinta e dois anos na terça-feira. Ou vinte e dois?" Seu marido prometera um presente.

A grande mesa estava servida: para uma pessoa. Sem-pre tomava o café sozinha, na enorme sala de jantar. Desa-gradava-a muito, a solidão. Sentou-se.

"You ao cabeleireiro..." Mas hoje é dia de ir ao cabe-leireiro? Pegou o bule, mas deteve-se: já havia café na xíca-ra. "Quem pôs? Fui eu? Que estranho, não é — não foi?"

Pôs o bule no lugar e ficou parada, muito quieta.

Foi só depois de alguns minutos que viu o coelho branco.

Estendeu precipitadamente a mão, derrubando a xícara. Uma mancha preta de café espalhou-se sobre a toa-lha branca. Atrás do bule: um coelhinho branco de pelúcia.

"Quando eu fiz dois anos, meu pai me deu um coe-lhinho branco de pelúcia. Alice e seu coelho branco, ele dis-se rindo. Os dentes brancos, as sobancelhas cerradas. Aos dois anos. Ou aos doze?"

Chorava. Levantou-se da mesa. "Mas hoje é quinta-feiral! Vamos nos encontrar às oito!" Doce manhã de inver-no! Doces beijos! Ria.

Correu à garagem, tirou de lá o pequeno carro bran-co, presente do marido. Sobre o banco dianteiro um pe-queno coelho de pelúcia branco. As lágrimas turvavam-lhe os olhos quando se pôs a descer a estreita estrada pe-dregosa. "É tarde! É tarde!" A cerração tornava-se cada vez mais densa.

"Espera por mim, Coelho!" Corria. "O coelho é um animal..." O marido ria.

Foi então que viu o grande Dodge preto crescendo à sua frente. O marido, dedos crispados na direção, rindo — os dentes poderosos arreganhados, brancos, brancos. Os ca-cos de vidro varando-lhe a garganta, os ferros esmagando-lhe o peito.

É tudo tão rápido, não foi? — murmurou ela, e fechou os olhos.

LAVÍNIA

Entrou no quarto e fechou silenciosamente a porta. Não acendeu a luz, preferindo ligar um pequeno abajur que iluminou debilmente o aposento. Deu alguns passos em direção à cama e sentou-se numa banqueta.

— Lavínia — murmurou — já estou aqui.
Suspirou.

— Demorei um pouco, porque a governanta não queria me largar. Maldita! Tive que mentir que ia ao banheiro. Não foi boa essa, Lavínia? No banheiro. Soltou uma risadinha; um cão latiu ao longe, como se estivesse respondendo. Ela olhou com ansiedade pela janela. Nada viu. O gramado bem tratado brilhava à luz da lua. Folhas de plátano boiavam na piscina.

— Agora está tudo bem. Vou cuidar de ti como só eu sei fazer. Antes de mais nada, um banho; um bom banho quente, de inersão. Vou prepará-lo agora mesmo. A governanta não quer que eu me aproxime da banheira. Diz que é perigoso, para uma menina de dez anos. Ouviste esta, Lavínia? Perigoso para mim! Naturalmente, ouço e calo. Posso responder àquela ignorante? Nem sequer falamos a mesma linguagem: o meu vocabulário é maior, mais rico, mais expressivo. Leio muita semana mais livros do que ela em toda sua vida.

Abaixou-se, tirou os sapatos.

— Não devemos fazer ruído.

Do bolso do casaco extraiu um pacote.

— Adivinha o que tenho aqui, Lavinia. Não adivinhas? Pois, exatamente: marron-glacês. Marron-glacês! Não é ótimo? E olha que me deu trabalho surrupiá-los. Mas eu o fiz: nas ventas da governanta. Vou colocá-los aqui, na mesinha de cabeceira. Serão saboreados depois do banho, não antes: banho com estômago cheio é perigoso, dizia papai. Calou-se bruscamente e ficou a olhar pela janela. Depois disse, sem se voltar:

— Vais vestir o teu pijama de flanela azul, deitar na cama, acender a lâmpada de cabeceira e ler o teu livro predileto, saboreando os doces. Não é uma boa idéia, Lavinia? Me diz: alguém cuida tão bem de ti como eu? Mas assim deve ser, pois todos os outros são inimigos. Mamãe, aquele homem que vem aqui e a governanta.

Inclinou-se para a cama:

— E agora vem o melhor. Sabes o que vou fazer, antes de dormires? Vou te acariciar: passarei minha mão bem de leve em teu rosto suave, em teus cabelos de ouro, em tuas pálpebras macias. E, Lavinia — bem, isto não posso prometer, mas farei todo o possível — cantarei para ti. Cantarei baixinho aquela música que papai ensinou antes de morrer, aquela em francês, te lembra? Sobre as meninas solitárias. Estarás bem enroladinha no cobertor, como uma larva no casulo. E eu te darei boa-noite...

A porta se abriu. Era a governanta, iluminada pela luz forte do corredor.

— Lavinia — disse ela, em voz baixa. — Não há ninguém aqui além de ti, vês? Estás falando sozinha — de novo. Agora, põe teus sapatos e desce; tua mãe e aquele senhor querem te dar boa-noite. Vão sair.

Arrumou-se vagarosamente. A governanta esperava, sorrindo sempre. Antes de sair, Lavinia voltou-se para a cama e piscou um olho.

— Volta já — murmurou.

TREM FANTASMA

Atínel se confirmou: era leucemia mesmo, a doença de Matias, e a mãe dele mandou me chamar. Chorando, disse-me que o maior desejo de Matias sempre fora passear de Trem Fantasma; ela queria satisfazê-lo agora, e contava comigo. Matias tinha nove anos. Eu, dez. Cöcel a cabeça.

Não se poderia levá-lo ao parque onde funcionava o Trem Fantasma. Teríamos de fazer uma improvisação na própria casa, um antigo palacete nos Moinhos de Vento, de móveis escuros e cortinas de veludo cor de vinho. A mãe de Matias deu-me dinheiro; fui ao parque e andei de Trem Fantasma. Várias vezes. E escrevi tudo num papel, tal como escrevo agora. Fiz também um esquema. De posse destes dados, organizamos o Trem Fantasma.

A sessão teve lugar a três de julho de 1956, às vinte e uma horas. O minuano assobiava entre as árvores, mas a casa estava silenciosa. Acordamos o Matias. Tremia de frio. A mãe o envolveu em cobertores. Com todo o cuidado colocamo-lo num carrinho de bebê. Cabia bem tão mirrado estava. Levei-o até o vestíbulo da entrada e ali ficamos, sobre o piso de mármore, à espera.

As luzes se apagaram. Era o sinal. Empurrando o carrinho, precipitei-me a toda velocidade pelo longo corredor. A porta do salão se abriu; entrei por ela. Ali estava a mãe de Matias, disfarçada de *bruxa* (grosseira maquiagem verme-

OS LEÕES

Hoje não, mas há anos os leões foram perigo. Milhares, milhões deles corriam pela África, fazendo estremecer a selva com seus rugidos. Houve receio de que eles chegassem a invadir a Europa e a América. Wright, Friedman, Mason e outros lançaram sérias advertências a respeito. Foi decidido então exterminar os temíveis felinos. O que foi feito da maneira que se segue.

A grande massa deles, concentrada perto do Lago Tchad, foi destruída com uma única bomba atômica de média potência, lançada de um bombardeiro, num dia de verão. Quando o característico cogumelo se dissipou, constatou-se, por fotografias, que o núcleo da massa leonina tinha simplesmente se desintegrado. Rodeava-o um setor de cerca de dois quilômetros, composto de postas de carne, pedaços de ossos e juba sanguinolenta. Na periferia, leões agonizantes.

A operação foi classificada de "satisfatória" pelas autoridades encarregadas. No entanto, como sempre acontece em empreendimentos desta envergadura, os problemas residuais constituíram-se, por sua vez, em fonte de preocupação. Tal foi o caso dos leões radioativos, que tendo escapado à explosão, vagueavam pela selva. É verdade que cerca de vinte por cento deles foram mortos pelos zulus nas duas semanas que se seguiram à explosão. Mas a proporção de baixas entre os

nativos (dois para cada leão) desencorajou mesmo os peritos mais otimistas.

Tornou-se necessário recorrer a métodos mais elaborados. Para tal criou-se um laboratório de treinamento de gazelas, cujo objetivo primário era liberar os animais do instinto de conservação. Seria fastidioso entrar nos detalhes deste trabalho, aliás muito elegante; é suficiente dizer que o método utilizado foi o de Walsh e colaboradores, uma espécie de *brain-wash* adaptado a animais. Conseguindo um número apreciável de gazelas automatizadas, foi ministrada às mesmas uma forte dose de um tóxico de ação lenta. As gazelas procuraram os leões, deixaram-se matar e comer; as feras, ingerindo a carne envenenada, vieram a ter morte suave em poucos dias.

A solução parecia ideal; mas havia uma raça de leões (poucos, felizmente) resistente a este e a outros poderosos venenos. A tarefa de matá-los foi entregue a caçadores equipados com armamento sofisticado e ultra-secreto. Desta vez, sobrou apenas um exemplar, uma fêmea que foi capturada e esquarterjada perto de Brazzaville. Descobriu-se no útero da leoa um feto viável; pouco radioativo, o animalzinho foi criado em estufa. Visava-se, com isto, a preservação da fauna exótica.

Mais tarde o leãozinho foi levado para o Zôo de Londres onde, apesar de toda a vigilância, foi assassinado por um fanático. A morte da pequena fera foi saudada com entusiasmos por amplas camadas da população. "Os leões estão mortos!" — gritava um soldado embriagado. — "Agora seremos felizes!"

No dia seguinte começou a guerra da Coreia.

ARANHA

Imóvel sobre a parede branca — a aranha. Ao corpo negro articulam-se patas, oito. Há tempo a aranha está ali. Espera: breve chegará o macho.

No momento ele anda à caça. Procura moscas; salta sobre elas, mata-as, nutre-se dos sucos deliciosos. Logo esquecerá as carcaças exauridas. Voltará à fêmea. A matança excitou-o: quer cópula.

As patas entrelaçadas, amam-se. Separam-se. Ela se afasta um pouco, enquanto ele jaz, torporoso. De súbito ela retorna, possante — e numa manobra rápida e precisa, arranca uma pata dele. E devora-a com prazer: o sabor é de biscoito seco, aveludado. O macho tem então um sobressalto e quer fugir, mas não consegue: privado do suporte do membro, aderna, desgovernado. Sobre a parede branca, a fêmea retorna a ele periodicamente e extrai, com perícia, pata após pata.

Finalmente, resta do macho apenas o tronco, amputado de todas as excrecências — e contudo, espasmos fazem ainda arrepiarem-se os pelos. Este resíduo é tão pequeno que a aranha pode — com apenas um esforço moderado — degluti-lo de vez. E o faz. Depois, fica imóvel sobre a parede branca do grande quarto: ela e Alice.

Deitada na cama, Alice só viu a aranha quando estendeu a longa perna trigueira. Mirava-se; e quando seu olhar se

A VACA

Numa noite de temporal, um navio naufragou ao largo da costa africana. Partiu-se ao meio, e foi ao fundo em menos de um minuto. Passageiros e tripulantes pereceram instantaneamente. Salvou-se apenas um marinheiro, projetado à distância no momento do desastre. Meio afogado, pois não era bom nadador, o marinheiro orava e despedia-se da vida, quando viu a seu lado, nadando com presteza e vigor, a vaca Carola.

A vaca Carola tinha sido embarcada em Amsterdam. Excelente ventre, fora destinada a uma fazenda na América do Sul.

Agarrado aos chifres da vaca, o marinheiro deixou-se conduzir; e assim, ao romper do dia, chegaram a uma ilha arenosa, onde a vaca depositou o infeliz rapaz, lambendo-lhe o rosto até que ele acordasse.

Notando que estava numa ilha deserta, o marinheiro rompeu em prantos: "Ai de mim! Esta ilha está fora de todas as rotas! Nunca mais verei um ser humano!" Chorou muito, prostrado na areia, enquanto a vaca Carola fitava-o com os grandes olhos castanhos.

Finalmente, o jovem enxugou as lágrimas e pôs-se de pé. Olhou ao redor: nada havia na ilha, a não ser rochas pontiagudas e umas poucas árvores raquíticas. Sentiu fome; chamou a vaca: "Vem, Carola!", ordenou-a e bebeu leite

bom, quente e espumante. Sentiu-se melhor; sentou-se e ficou a olhar o oceano. "Ai de mim" — gemia de vez em quando, mas já sem muita convicção; o leite fizera-lhe bem. Naquela noite dormiu abraçado à vaca. Foi um sono bom, cheio de sonhos reconfortantes; e quando acordou — ali estava o ubre a lhe oferecer o leite abundante.

Os dias foram passando e o rapaz cada vez mais se apegava à vaca. "Vem, Carola!" Ela vinha, obediente.

Ele cortava um pedaço de carne tenra — gostava muito de língua — e devorava-o cru, ainda quente, o sangue escorrendo pelo queixo. A vaca nem mugia. Lambia as feridas, apenas. O marinheiro tinha sempre o cuidado de não ferir órgãos vitais; se tirava um pulmão, deixava o outro; comia o bago, mas não o coração, etc.

Com pedaços de couro, o marinheiro fez roupas e sapatos e um toido para abrigá-lo do sol e da chuva. Amputou a cauda de Carola e usava-a para espantar as moscas.

Quando a carne começou a escassear, atrelou a vaca a um tosco arado, feito de galhos, e lavrou um pedaço de terra mais fértil, entre as árvores.

Usou o excremento do animal como adubo. Como fosse escasso, triturou alguns ossos, para usá-los como fertilizante. Semeou alguns grãos de milho, que tinham ficado nas cáries da dentadura de Carola. Logo, as plantinhas começaram a brotar e o rapaz sentiu renascer a esperança.

Na festa de São João, comeu canjica.

A primavera chegou. Durante a noite uma brisa suave soprava de lugares remotos, trazendo sutis aromas.

Olhando as estrelas, o marinheiro suspirava. Uma noite, arrancou um dos olhos de Carola, misturou-o com água do mar e engoliu esta leve massa. Teve visões voluptuosas, como nenhum mortal jamais experimentou... Transportado de desejo, aproximou-se da vaca... E ainda desta vez, foi Carola quem lhe valeu.

Muito tempo se passou, e um dia o marinheiro avistou um navio no horizonte. Doído de alegria, berrou com todas as forças, mas não lhe respondiam: o navio estava muito longe. O marinheiro arrancou um dos chifres de Carola e

improvisou uma corneta. O som poderoso atrou os ares, mas ainda assim não obteve resposta.

O rapaz desesperava-se: a noite caía e o navio afastava-se da ilha. Finalmente, o rapaz deitou Carola no chão e jogou um fósforo aceso no ventre ulcerado de Carola, onde um pouco de gordura ainda aparecia.

Rapidamente, a vaca incendiou-se. Em meio à fumaça negra, fitava o marinheiro com seu único olho bom. O rapaz estremeceu, julgou ter visto uma lágrima. Mas foi só impressão.

O clarão chamou a atenção do comandante do navio; uma lancha veio recolher o marinheiro. Iam partir, aproveitando a maré, quando o rapaz gritou: "Um momento!"; voltou para a ilha, e apanhou, do montículo de cinzas fumegantes, um punhado que guardou dentro do gibão de couro. "Adeus, Carola" — murmurou. Os tripulantes da lancha se entreolharam. "É do sol" — disse um.

O marinheiro chegou a seu país natal. Abandonou a vida do mar e tornou-se um rico e respeitado granjeiro, dono de um tambo com centenas de vacas.

Mas apesar disto, viveu infeliz e solitário, tendo pesadelos horríveis todas as noites, até os quarenta anos. Chegando a esta idade, viajou para a Europa de navio.

Uma noite, insone, deixou o luxuoso camarote e subiu ao tombadilho iluminado pelo luar. Acendeu um cigarro, apoiou-se na amurada e ficou olhando o mar.

De repente estirou o pescoço, ansioso. Avistara uma ilha no horizonte.

— Alô — disse alguém, perto dele.

Voltou-se. Era uma bela loira, de olhos castanhos e busto opulento.

— Meu nome é Carola — disse ela.

prolongou, deu com a aranha. Seu primeiro impulso foi matá-la, esmagando-a. Mas não quis manchar a parede. Ficou a olhar a aranha.

Esperava o Antônio. Ele logo estaria chegando do armazém; atrasado como sempre, bufando: "Estou muito gordo para subir estas escadas!" Para compensar: anéis, brincos, dinheiro vivo. E um casaco de pele: "Gostas do couro deste bicho?" Veria a aranha na parede: "Um bicho!" Uma palmada da mão enorme, e pronto: uma mancha negra na parede. Ele limparia a mão na calça e deitaria na larga cama.

Por enquanto a aranha estava viva. E imóvel. Nem se mexeu quando a chave girou na fechadura; nem, com o vozeirão: "Estou muito gordo para subir estas escadas!" Bufava, o Antônio. Sorriu, estendeu um pacote de papel de jornal: "Surpresa! Fui eu que fiz. É receita lá da terra!" Alice abriu o pacote: biscoitos secos. De vários formatos: cobras, lagartixas. Alice extraiu um biscoito do pacote. "Uma aranha!" — gritou Antônio. Alice mordeu uma pata: seca, aveludada. Lentamente, triturou a ração. Farelos escuros caíam sobre a colcha branca, mas não era isto que ela olhava.

Olhava para Antônio. Sem roupa, ele se aproximava lentamente da parede, a mão erguida, espalmada.

Alice deslizou para o chão. De quatro sobre o tapete, avançou sem ruído, e mais rápida do que o homem. Antônio parou, pronto para o golpe. Quanto a Alice via diante de si uma perna peluda. Mordeu-a. O homem gritou, surpreso. Alice tornou a morder. Não era seca: tinha polpa, sangrava.

Antônio afastou-a com um pontapé. Gritava palavrões, enquanto se vestia. Finalmente, a porta bateu. O quarto ficou em silêncio.

Alice sorria. E mirava a aranha, imóvel sobre a superfície branca.

CÃO

— Olha o que eu trouxe da minha viagem — disse o senhor Armando a seu amigo Heltor, tirando algo do bolso. Estavam sentados no aprazível jardim frente à casa do senhor Heltor.

Era um cão; um pequeno cão, talvez o menor cão do mundo. O senhor Armando colocou-o sobre a mesa, onde o animalzinho ficou a palpar. Era menor que os copos de uísque.

— O que é isto? — perguntou o senhor Heltor.

— É um cão japonês. Tu sabes, os japoneses especializam-se na arte da miniatura. Este cão é um exemplo típico: há gerações que eles vêm cruzando exemplares cada vez menores, até chegarem a este bichinho. E olha que eles partiram do cão selvagem, parente próximo do lobo.

— Ele mantém a ferocidade do lobo — continuou o senhor Armando — aliado às qualidades do cão de guarda. Além disto, há vários aperfeiçoamentos técnicos. Os dentes foram revestidos de uma camada de platina; são duros e afiadíssimos. Aqui nas orelhas, como vês, está instalado um aparelho acústico para melhorar a audição. Nos olhos, lentes de contato que receberam um tratamento especial, de modo a permitir a visão no escuro. E o treinamento! Que treinamento, meu caro! Doze anos.

— Doze anos tem este animal?

— Doze anos. Doze anos de condicionamento contínuo; ele é capaz de reconhecer um marginal a quilômetros de distância. Odeia-os mortalmente. Digo-te uma coisa: desde que tenho esta jóia em casa, tenho estado mais tranquilo. Recostou-se na poltrona e sorveu um gole de uísque.

Neste momento, alguém bateu palmas no portão. Era um homem; um mendigo esfarrapado, apoiado numa muleta.

— Que quer? — gritou o senhor Heitor.

— Uma esmolinha pelo amor de Deus...

— Adolfo! — O senhor Heitor chamava o criado. — Vem cá!

— Um instantinho, Heitor — disse o senhor Armando, com os olhos brilhando.

— Não queres ver o meu cãozinho trabalhando?

E sem esperar resposta, cochichou ao ouvido do cão:

— Vai, Bilbo! Traze-o aqui! — E ao amigo: — É a primeira vez que ele vai trabalhar aqui no Brasil.

Neste meio tempo, Bilbo tinha pulado da mesa e corria pelo gramado como uma flecha. Pouco depois, o mendigo entrou no portão adentro como se estivesse sendo arrastado por um trator.

— Viste? — gritou o senhor Armando entusiasmado. — E já o mendigo estava diante deles, com os dentes de platina de Bilbo ferrados à perna sã.

— O que queres? — indagou o senhor Heitor, com severidade.

— Uma esmolinha, pelo amor... — começou a dizer o mendigo, a cara retorcida de dor.

— E por que não trabalhas, bom homem?

— Não posso... Não tenho uma perna...

— Há muitos empregos em que se pode trabalhar mesmo sem perna.

— Nenhum emprego me dá o que eu tiro em esmola!

— disse o mendigo, irritado.

— Tu és um vagabundo! — gritou o senhor Heitor, indignado. — Um marginal! Um pária da sociedade! Vai-te, antes que eu te castigue!

O mendigo tentou mover-se, mas não conseguiu: Bilbo impedia que ele caminhasse.

— Um momento, Heitor — disse o senhor Armando. — Bilbo está a nos indicar o caminho correto. Por que deixar partir este homem? Para que amanhã assalte a minha casa ou a tua?

— Mas... — começou a dizer o senhor Heitor.

— Deixemos que Bilbo se encarregue do assunto. Vai, Bilbo!

Com uma hábil manobra da minúscula cabecinha, Bilbo jogou a sua presa ao chão. A seguir, iniciando pela própria perna onde tinha os dentes ferrados, começou metodicamente a mastigar. Primeiro comeu o membro inferior; depois passou para o coto da perna, de lá ao abdômen, ao tórax, e à cabeça. Tudo muito rapidamente; ao mesmo tempo ia sorvendo o sangue, de modo a não sujar a grama verde. Finalmente, o último resíduo do mendigo — o olho direito — sumiu na boca do cãozinho, ainda com um brilho de pavor. Para completar, Bilbo comeu a muleta que ficara encostada à mesa.

— Viste? — Disse o senhor Armando satisfeito. — Até madeira.

— Muito engenhoso — disse o senhor Heitor, tomando um gole de uísque. — Vou aceitá-lo.

— Como? o senhor Armando estava assombrado.

— Em troca da dívida que tens comigo.

— Absolutamente, Heitor! — gritou o senhor Armando, indignado. Pós-se de pé, apanhou o cãozinho e colocou-o no bolso. — Dívida é dívida. Será paga em dinheiro, no momento devido. Este cão está acima de qualquer avaliação. Tua conduta me surpreende. Jamais pensei que um cavalheiro pudesse agir assim. Adeus!

Encaminhou-se para o portão.

— Marginal! — gritou o senhor Heitor. — Ladrão!

O senhor Armando voltou-se. Ia dizer qualquer coisa, mas soltou um grito. O senhor Heitor, que enxergava mal, procurou seus óculos; enquanto isto, via confusamente o vulto do senhor Armando desintegrando-se perto do portão. Quando finalmente achou os óculos, deu com Bilbo diante de si, latindo alegremente. Do senhor Armando, nem vestígio.

— Ótimo — murmurou o senhor Heitor, esvaziando o copo de uísque.

— Heitor! — Era a esposa que surgia à porta. O senhor Heitor meteu Bilbo no bolso rapidamente. — O que tens aí, Heitor?

— É... um cachorrinho — disse o senhor Heitor.

— Deveras, Heitor! — A esposa estava furiosa. — Quantas vezes já te disse que não quero animais nesta casa?

Onde arranjaste este cão?

— Era de Armando. Ele... me deu.

— Mentira! Armando nunca daria algo a ninguém! Tu roubaste dele! — Os olhos da mulher brilhavam. — Ladrão! Marginal!

O senhor Heitor sorria. De repente, deu um grito e desapareceu. Quanto à mulher, via apenas um cãozinho com a língua de fora.

NAVIO FANTASMA

Aqui no navio fantasma os dias e as noites são iguais, porque navegamos sempre em meio a um espesso nevoeiro.

Em silêncio fazemos nossas tarefas, os superiores e os subordinados. Aqueles usam casacas de veludo e chapéus tricornes; nós, roupas simples de marujos. Nosso trabalho consiste em colher ou igrar velas, conforme um vento que sopra súbito de direções imprevisíveis. Nas horas de folga lemos ou jogamos xadrez. Se algo, febre ou dor, nos incomoda, devemos consultar o médico de bordo. Também a propósito de sonhos estranhos, e por isso o procuro. Recebe-me no camarote que lhe serve de consultório, um cubículo acanhado, atulhado de livros, instrumentos cirúrgicos e frascos com líquidos malcheirosos. Suspenso do teto baixo, um esqueleto oscila com os movimentos do barco.

Me manda sentar. Durante algum tempo (que pode ser muito tempo, estas coisas não contam no navio fantasma), ficamos a nos olhar, o velho médico e eu. O velho médico de chapéu tricorne e casaca de veludo, óculos de aro dourado e barba branca. O que há, meu rapaz, pergunta por fim.

— Tive um sonho estranho.

— Pois conta.

Hesito, mas é para contar, então conto.

— Sonhei com um pênis. Pênis e vagina. Franze a testa.

Por um instante, desceu; mas logo em seguida adquiriu equilíbrio e planou suavemente. Às vezes, soluçava. Lembra-se dos tempos em que era apenas Billy Batson, modesto locutor de rádio.

Havia uma palavra capaz de fazê-lo voltar àquela época; mas o Capitão Marvel já a esquecera.

UMA CASA

Um homem estava chegando ao fim de sua vida sem ter comprado uma casa. Na segunda-feira tivera um ataque de angina; perguntou ao médico se era grave e quanto tempo lhe restava de vida.

— Quem sabe? — disse o doutor secamente. — Talvez uma hora, talvez dez anos.

O homem se impressionou e pôs-se a pensar, o que não fazia há longo tempo. Porque estava aposentado; levantava-se, lia o matutino, à tarde o vespertino, e à noite olhava televisão, coisas que embalavam suavemente seu espírito, sem mobilizá-lo em excesso. Órfão e solteiro, não tinha maiores emoções; nem cuidados. Vivía num quarto, de pensão, e a senhoria — boa mulher — velava por tudo.

Mas então, vê o homem sua vida extinguir-se. Lavando-se, ele observa a água escoar pelo ralo e pensava:

“É assim”. Enxuga o rosto, penteia-se com cuidado. “Ao menos uma casa”. Qualquer coisa: um chalé, um apartamento minúsculo, um porão que seja. Mas morrer em casa. No seu lar.

O corretor imobiliário mostra-lhe plantas e fotografias. O homem olha, impaciente. Não sabe escolher. Ignora se precisa de dois quartos ou de três. Uma tem até ar condicionado, porém ele não está seguro de viver até o verão.

De repente, encontra: "Esta aqui. Fico com ela". É um velho bangaló de madeira; um fóssil, com suas beiradas coloniais e a pintura desbotada. "É longe..." — pondera o corretor. Longe!... O homem sorri. Assina o cheque, pega as chaves, toma nota do endereço e sai.

A tarde vem caindo e o homem move-se entre pessoas. Caminha ligeiro e contente; vai mudar-se para a sua casa. Na praça estão os carroceiros. Conversa com um deles em voz baixa, acerta a hora e a paga.

O carroceiro ajuda-o a transportar malas e quadros. É já é noite fechada quando eles se põem a caminho. O homem está silencioso; nem sequer se despediu da dona da pensão. Limitou-se a dar o endereço ao carroceiro e não proferiu mais palavra.

A carroça avança rangendo pelas ruas desertas. Embaldado pelo movimento, o homem cochila; e tem sonhos, visões ou lembranças. Canções da infância ecoam longinquas, ele ouve a mãe chamá-lo para o café. As estrelas cintilam na quieta noite de inverno.

— É aqui — resmunga o carroceiro. O homem olha: é a mesma casa que viu na fotografia. Levam as coisas para dentro. Num impulso, o homem agarra a mão do carroceiro, deseja-lhe felicidades. Tem vontade de convidá-lo para entrar, para que tomem juntos o chá; em casa.

Mas não há chá; nem luz. O carroceiro recebe o pagamento e parte, tossindo.

O homem fecha a porta e dá duas voltas à chave. Acende uma vela, estende o colchão no assoalho empoeirado e deita, cobrindo-se com o sobretudo.

As tábuas estalam, ele ouve sussurros. Estão todos aqui, pai, mãe, tia Júlia e até o avô, com seu risinho irônico.

O homem não tem medo; seu coração é um pedaço de couro seco, onde o sangue já não penetra. Bate automático no ritmo de sempre. E então a vela se apaga, ele dorme e já é manhã.

É manhã; mas o sol não surgiu. Ele abre a janela; uma luz fria e cinzenta infiltra-se na sala. Nem é luz de sol, nem é luz de lua. Mas clareia e ele pode ver.

Uma rua passa diante da casa. Um pedaço de rua, que surge do nevoeiro e termina nele. Não há casas; pelo menos, ele não consegue vê-las. Diante do bangaló há um terreno baldio, onde descansa, meio coberto pela vegetação, o esqueleto enferrujado de um velho Ford.

De repente, um animal pula do terreno baldio para a estrada. É um bicho estranho: parece um rão, mas tem quase o tamanho de um cavalo. "Que bicho será?" — pergunta-se o homem, intrigado. No ginásio, gostara muito de zoologia. Estudara em detalhe o ornitorrinco e a zebra; os roedores também. Quisera ser zoólogo, profissão que, como o bom senso sobejamente demonstra, não existe.

Esquisita emoção tem o homem ao ver o curioso espécime. E nem bem se recuperara, quando ouve alguém assobiando.

Da neblina vem saindo um homem. Um homem baixo e moreno, com cara de índio. Caminha devagar, batendo nas pedras com um cajado; e assobiando sempre.

— Bom-dia!

O nativo não responde; pára, ficou olhando e sorrindo. Um tanto desconcertado, o homem insiste:

— Mora por aqui?

O outro continua a sorrir; murmurou algumas palavras em idioma bizarro e desaparece.

"É um idioma bizarro" — pensa o homem. Então, é outro país. Bem que o corretor lhe avisara! Mas isto fora há longo tempo.

O homem corre para o bangaló, sobe as escadas velozmente ("E não me dá angina!"), galga os degraus do torreão e abre a janelinha.

Já a névoa se dissipava e ele pode ver. Rios brilhando ao longo das planícies, lagos piscosos, florestas imensas, picos nevados, vulcões fumegantes. Nos portos, as caravelas atracadas, os marinheiros subindo pelos mastros e soltando as bujarronas. E o mar; muito longe. Nem se escuta o bramar das vagas contra os rochedos.

O homem suspira.
"Sim, é outro país" — pensa — "e tenho de começar de novo".

Seriam dez horas da manhã — se é que o tempo ainda existia — e a temperatura estava agradável.

O homem começa tirando o sobretudo.

MANUAL DO PEQUENO TERRORISTA

A miséria, a opressão me deixavam doente, mesmo à distância, mesmo na fazenda de meu pai. A figura do demagogo me era particularmente abominável. Resolvi liquidá-lo. Intensifiquei minhas aulas de esgrima; surpreso e confuso, o professor já não era capaz de deter meus furiosos ataques. Ao mesmo tempo, os estudos de química me forneciam os conhecimentos de que eu necessitava. Em meu próprio laboratório preparei a bomba — rudimentar, mas com um poder avassalador.

Tudo pronto, tomei o trem para a capital. Hospedei-me numa pensão na Rua Riachuelo; à noite, enrolado num capote (sob o qual eu ocultava o espadim e a bomba), dirigi-me ao palácio. Constatava-me haver ali uma recepção ao *haute monde*; meu plano era simples — irromper no salão de festas e arrojear a bomba ao monstro, gritando viva a liberdade, ou algo semelhante.

Para minha decepção, entretanto, o palácio estava fechado e quase às escuras; a rua, varrida pelo minúsculo, deserta. Apenas a sentinela, mosqueando ao ombro, passeava para lá e para cá, tossindo e praguejando baixinho.

Cheguei tão perto que pudemos nos encerrar. Ele via um jovem altaneiro, de chapéu desabado sobre o rosto, sim, e de capote — mas de lenço de seda ao pescoço; eu via um homem também moço, mas bronco de cara, estúpido — um roceiro

Numa manhã (bela, talvez) de janeiro do ano da graça de 19... Maria da Silva, branca, solteira, de 26 anos, esquizofrênica, após tomar impulso decisivo lançou-se de cabeça contra a espessa parede do Hospital de Alienados, a qual confirmou a tradicional superioridade das pedras sobre crânios humanos. Deste choque resultou esta

PEQUENA HISTÓRIA DE UM CADAVER

Maria, que durante toda sua vida fora um trambolho inútil para a família, e o último refúgio de soldados sem vintém, de repente passou a ter certo interesse, e mesmo, utilidade: seu corpo, colocado num caixão de pinho bruto, foi levado à Faculdade de Medicina, para ser usado em estudos de Anatomia. Havia falta de cadáveres, naquele ano, e Maria era esperada com ansiedade.

No momento em que o carro fúnebre penetrava no pátio da escola, era afixada no saguão a lista dos candidatos aprovados no exame vestibular. Olhos brilhantes, sorrisos brilhantes; olhos lacrimosos, corações lacrimosos. Paulo (não é preciso guardar este nome! Os reprovados são eliminados da luta pela vida), dirigia-se para casa: era o seu terceiro insucesso. Três anos perdidos numa luta ingloria para ser médico. Valeria a pena, afinal?...

Ao ver o furgão negro que trouxera Maria, teve pensamentos sombrios, dos quais a morte não andou longe; mas lembrou-se da próspera fábrica do pai, dos olhos de Mariza, e de uma garrafa de vodca. Conseguiu sorrir, e desapareceu.

— fevereiro

Maria da Silva & Companheiros — um negão, ex-ponta direita (o "Demônio da Pelota" há seis anos, depois bebado, lanterninha do campeonato, desempregado, louco, e finalmente cadáver), o professor Miranda, astrólogo de profissão e catatônico por evolução (mesmo agora, era um velhinho sorridente) e outros, — Maria da Silva foi posta numa mesa. Se viva, não muito lhe agradaria, principalmente devido à proximidade do negro — pois embora pobre e doente, tinha seu amor próprio, muito próprio. Enfiaram-lhe uma agulha na veia — não para terapêutica, aí! — mas para o formol que lhe conservaria o corpo. Foi depois encerrada na geladeira, o que não era de todo desagradável, considerando a onda de calor que envolvia a cidade — e a porta se fechou, para um longo repouso.

— março

E veio o dia do Apocalipse. Abriram-se de par em par as portas da geladeira e os emissários do Senhor (Diretor), penetraram no ar frio e viciado para cumprirem seu dever. Os cadáveres foram tirados para fora e deitados em limpas mesas de pedra revestida de alumínio. E ali ficaram, contemplando o teto branco com olhos infinitos.

Neste dia, começaram as aulas. Os novos alunos foram recebidos na Faculdade. Fazendo um discurso, um deles — o primeiro colocado — declarou que os estudantes eram "cavaleiros andantes da medicina, armados não com couraça, lança e espada, mas com um tubo de ensaio, que procuravam, não o Santo Graal, mas um nobre ideal — salvar das garras da Parca implacável as vidas humanas confiadas à sua guarda."

Pela manhã, Quatro Cavaleiros entraram no necrotério. Não vinham em corcéis brancos, mas trajavam diversas

padronagens de banion. E estavam assustados demais para desafiar quem quer que fosse. Andaram por entre as mesas, tentando aparentar a indiferente experiência que não possuíam; e traíram-se a todo o instante na boca seca, na voz embargada, e numa certa palidez de olhos arregalados.

— É engraçado — disse o Primeiro (autor do discurso, era alto, loiro, rico e tinha veleidades literárias) — é engraçado a gente começar a Medicina pela Morte, que é justamente o fim, o indesejável, o inimigo vitorioso...

— Vocês já pensaram — disse o segundo (baixo, moreno, de olhos fundos e tristes — um revolucionário congênito) — que estes cadáveres já foram gente como nós, gente que lutou, sofreu e acabou aqui? Se fossem ricos, teriam pelo menos o consolo de uma sepultura decente. Mas pobre não descansa nem depois de morto. Não deixa de ser uma lição...

— Por que é que vocês não param de cagar pela boca? Não chega de discursos? — perguntou o terceiro, irritado. Fora um dos últimos da turma, mas estava ligado aos outros três por uma amizade nascida nos bancos do colégio. (Por isto, eles toleravam seu sorriso clínico, seu olhar oblíquo, seus ditos cortantes.)

O Quarto Cavaleiro nada disse. Avaliava os cadáveres, apenas. A luz de futuras disseções. Mas, calado assim, foi ele quem descobriu Maria. Não Maria, gente; sim Maria, aparelho genital feminino. — A ginecologia é uma das especialidades de maior futuro, murmurou ele para os outros três, na sua voz grave e medida.

Sucedeu portanto, que os Quatro Cavaleiros encontraram Maria.

Ela sentiu-se feliz em conhecê-los: jamais havia visto, juntos, quatro rapazes tão bonitos, inteligentes e delicados. Pela primeira vez, nos últimos dois meses, lamentou profundamente ser cadáver.

— abril

Começaram dissecando a perna de Maria. Veio o instrutor — um jovem e talentoso cirurgião — e disse: "Observem os senhores que tudo é importante. Estas veias aqui, do siste-

ma safena, é que originam as varizes do membro inferior... Sabiam os senhores que setenta por cento das pessoas têm tendência a varizes? Muitas devem se operar. E é isto, justamente, que vocês vão operar”.

— E ganhar vinte mil cruzeiros — pensou o Quarto Cavaleiro.

E tomou seus instrumentos, meticulosamente guardados numa caixinha de metal, e lançou-se à obra com a paixão de um artista em criação. Os outros três, depois de estudarem o assunto, foram embora. Mas ele continuou.

O sol desceu na tarde, e ele continuava ainda. O servente tilintava impaciente o chaveiro, mas ele trabalhava com afinho.

Somente quando — as costas doloridas, os olhos irritados pelo formol — viu que eram sete horas, guardou o bisturi e foi jantar. Deixava na perna de Maria, meticulosamente dissecada, todo o sistema da safena bem exposto.

Estudou naquela noite, até adormecer de cansaço. E na manhã seguinte, dormia ainda, quando os companheiros chegaram ao necrotério.

— Alguém andou mexendo no nosso cadáver! — disse o Terceiro Cavaleiro indignado. — Bom, vamos cortar estas veias; de todo o jeito, temos de tocar prá frente.

Tocavam prá frente, quando chegou o Quarto Cavaleiro. Perguntou com voz tranqüila (se soubessem! Era a calma que precede a tempestade):

— Quem estragou o meu trabalho?

— Então — disse o Terceiro — foste tu quem andou bancando o caxias aí na perna?

— Sem o conhecimento coletivo? — perguntou o Segundo.

— E realmente, um egocentrismo sem limite — observou o Primeiro.

— Fui eu que cortei — disse o Terceiro — E daí?

O Quarto Cavaleiro não respondeu. Sem pressa, quase distraidamente, extraiu o bisturi da caixinha, e pôs-se a cortar o quadriceps de Maria.

Tirou um bom pedaço, e de repente, num gesto violento, jogou-o na cara do Terceiro Cavaleiro. *... e de repente, num gesto violento, jogou-o na cara do Terceiro Cavaleiro.* A confusão reinou na casa da Morte. Deixem disso — chamem o Diretor — espera eu tirar as luvas — eu te quebro, cachorro — eu é que te ensino, bandido! — que é isto, senhores? Parecem crianças!

Apertaram-se as mãos, finalmente, e foram para o bar. Amigos.

Para alívio de Maria. Ela estava um pouco envergonhada de ter provocado tamanha agitação, que não conseguia entender. Afinal de contas, ela nunca tivera varizes.

— agosto

Seccionaram as costelas, e levantaram a parede anterior do tórax, como se fosse a tampa de uma caixa. Estava tudo em seu lugar, perfeitamente arrumado.

Cortaram um dos pulmões, e viram:

“Focos de variável extensão de pneumonia tuberculosa, que se apresenta macroscopicamente como zonas de diferente volume, de contornos apagados, com marcada tendência tanto à confluência, como à caseificação.

... Ao lado das lesões exsudativas se reconhecem outras, chamadas produtivas, que ao exame se apresentam como focos de contorno nítido, arredondados ou ovais e de cor grisácea.” (Rey, Pangas, Massé. Tratado de Fisiologia).

— Tuberculose — disse o Primeiro Cavaleiro.

— Eis o retrato do Brasil — disse o Segundo, de rosto carregado.

— Bobagem — tornou o primeiro, bem-humorado — nós também somos o Brasil.

— Claro — disse o Segundo, — e ficou pálido de repente. — Para que tu tenhas o teu palacete, o teu automóvel, o teu uísque, esta mulher teve de morrer tuberculosa.

O Primeiro sorriu com superioridade.

— E tu já pensaste quantos tuberculosos eu curarei? Ao passo que tu...

— Eu o quê?

— Com estes teus recalques...

— Claro que sou recalcado! — gritou o Segundo. Um sujeito que lê jornal, que ouve rádio, que conhece a miséria brasileira, não tem de ficar recalcado? Pois se é de enlouquecer, até!

— E a Hungria?

— E Cuba?

— E a liberdade, onde está?

— E a comida, onde está?

E o Segundo Cavaleiro, irritado, cravou o bisturi no abdome de Maria.

— Ora, deixa disso, e vamos tomar um café — disse o Primeiro, conciliador.

Foram. Com o que, Maria tranqüilizou-se finalmente.

— setembro

Quando lhe tiraram o coração — era primavera — Maria sentiu imensa pena. Embora a discussão dos Quatro Cavaleiros naquele dia tivesse provado que o sentimento é psíquico, metabólico, reacionário, idiótico, sublimidade espiritual, etc., etc., para Maria, o coração sempre fora o órgão do amor. Se assim não fosse, por que tantos sambas bonitos sobre o coração?

Por que tantas revistas em quadrinhos? — Por que tantas trovas bonitas? Hein? Por que seu coração batia mais forte toda vez que o José da padaria surgia na sua carroça?

Ah, José. Não soldado, mas tão bonito, mesmo assim! E bom! Brincava com ela: "Toma lá um pãozinho de leite, Maria! No nosso casamento, terá mais!" Brincadeira, claro. Então José casaria com ela? Esquizofrênica? Nunca-jamais!

Mas o coração, velho, tique-taque. Era o amor: aqueles cabelos pretos, aqueles olhos azuis, "love is a many splendored thing" — cantava a filha da patroa, era primavera. Amor no coração. E agora, o coração na fria mesa de alumnio, aurícula, ventrículo, válvula mitral. Qual, os homens não eram mais os mesmos...

Somente quando o Primeiro Cavaleiro olhou pela janela a radiosa manhã de primavera, e ficou de olho parado

grudado no céu azul, e suspirou um suspiro fundo (havia também uma Maria em sua vida, Maria da Glória, normalista, bonita, miss-qualquer-coisa), somente então, Maria recuperou sua confiança na humanidade.

— outubro

Dos dois cadáveres de mulher, um apodreceu. Restava somente Maria, e era necessário estudar o aparelho genital feminino. Reunido com seus assistentes, e diante daquela grave emergência, o Professor houve por bem reunir todos os estudantes para mostrar em Maria, o que é que Maria tinha. Na manhã daquela quinta-feira (havia o sol que tinha de haver, e os pássaros cantavam como tinham de cantar), Maria repousava no seu líquido leito de água e formol.

Os Quatro Cavaleiros, junto com outros colegas, estavam reunidos em pequenos grupos na sala de dissecação; havia no ar um ambiente de expectativa. Abriu-se a porta, e o Mestre entrou, seguido pelos instrutores. Deteve-se diante das mesas de alumnio:

— Onde está? — disse, seco.

Houve um alvoroço, diante daquela imprevidência: haviam esquecido Maria! O Terceiro Cavaleiro adiantou-se:

— Eu vou buscá-la.

E foi. Tomou Maria nos braços. Maria sem pernas, de tórax aberto, de cabeça arrebatada, Maria pesava pouco e era fácil de carregar. O Cavaleiro avançou, solene, por entre fileiras de jovens igualmente solenes. Havia respeito nos olhares, e Maria sentiu-se imensamente grata.

Ah, se houvesse velas e lírios! Ah, se a família estivesse! E se soasse a Marcha Nupcial? A felicidade estaria completa!...

O Terceiro Cavaleiro a depôs sobre a mesa com carinho. O Mestre aproximou-se, tomou o bisturi e no gesto seguro que o fizera dos maiores cirurgiões do país, traçou uma profunda incisão no abdome.

— Vejam — disse — eis o útero e seus anexos.

Todos se curvaram para ver o berço primeiro. Maria olhava-os com ternura. Eram todos seus filhos.

Exames finais.

(Piada: — “O senhor conhece este osso?” “Não, senhor — estendeu a mão ao osso. — Mas tenho muito prazer em conhecê-lo!”)

(Angústia: — “O colédoco? Bem, o colédoco é formado... é constituído... pela junção do... Wirsung?... Não, do Wirsung, não, é do... cístico, isto, do cístico e do... aquele que... ora, ali perto do... Bem! O melhor é partir do início, do conceito clássico; o colédoco é — ou melhor, pode ser concebido como sendo — um canal, uma derivação... Espere um pouco, professor, eu conheço este ponto, estudei um pouco antes de vir para cá! É a sua presença que está me inibindo, estou tendo uma perturbação emocional...”)

(Revelações: o baixinho de óculos, tranqüilo, que nunca falara antes, assombrando a banca com seus conhecimentos de neuro-anatomia, citando trabalhos franceses, italianos, tchecos, criando uma concepção nova das vias medulares...)

Notas. O Primeiro Cavaleiro tornou a ser o primeiro. Vitorioso, partiu para sua aristocrática vivenda de praia — tostar um pouco as carnes brancas da cidade. Namorar um pouco. Um pouco de esportes, de coluna social, de bailes. Um pouco de estudo, também.

O Segundo Cavaleiro tirou boas notas. Partiu para Recife, para o Congresso dos Estudantes Nacionalistas. Ia defender tese sobre socialização da medicina, assunto que vinha estudando exaustivamente há meses. E depois, conhecer o Nordeste!... Jangadas, praias, efervescência social...

O Terceiro foi para casa, no interior, ver o pai que morria de câncer. Não disse a ninguém, mas tornou-se mais amargo e cortante do que nunca.

E o Quarto foi trabalhar com um cirurgião. Levantava-se todos os dias às seis, para auxiliá-lo. Veio o dia glorioso, porém, em que recebeu seu primeiro honorário — pequeno, aliás. Emoldurou uma das cédulas, colocou-a no seu quarto. (Depois de longos anos, ainda a guardaria, embora seu cofre estivesse recheado de notas. Ainda há sentimento, portanto.)

E Maria estava reduzida a muito pouco agora. Sem braços, sem pernas, sem cabeça, o tórax e abdome vazios, não era mais sombra do que fora.

Num daqueles dias, um jovem acadêmico trouxe a namorada e uma amiga desta para visitarem a Faculdade. Acharam interessante a Biblioteca e o Salão de Conferências, mas morriam de vontade de ver os cadáveres.

Desceram, pois, ao necrotério. O jovem estava orgulhoso, inclusive de sua familiaridade com os serventes.

Quando levantou a tampa do enorme tanque de formol, as meninas recuaram, horrorizadas: havia ali uma incrível mistura de mãos, crânios, pés, dedos, olhos, unhas, vísceras, cabelos, dentes.

— Não sei como é que vocês agüentam isto! — exclamou a amiga, tapando o nariz.

— E com estas mãos, que tocam cadáveres, tu tens coragem de me abraçar? disse a namorada, indignada.

O rapaz apenas sorriu. As meninas olharam pela janela, viram uma chaminé vomitando fumaça preta.

— É o forno onde cremam os cadáveres — explicou o jovem.

Naquele momento, o que restava de Maria consumia-se em chamas: os ossos estalavam, a gordura crepitava, os ligamentos esfarinhavam-se em cinza.

— Eu nunca poderia estudar medicina — disse a amiga — é preciso ter um coração de pedra.

— Mas é necessário — disse a namorada — se não fossem eles, quem trataria as doenças? Quem salvaria vidas? (Quase ajuntou: Quem casaria conosco? Mas teve medo das más repercussões desta frase espiritosa.)

O rapaz sentiu de repente um enorme cansaço, como se o peso do mundo tombasse sobre ele. Deixou-se ficar olhando os edifícios, as vidraças que respondiam violentamente ao sol ofuscante. E olhava o céu que era azul. A fumaça preta de Maria subia ao céu.