

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

KARINE TERESA DOS SANTOS SILVA

**VERTENTES DO CONTEMPORÂNEO EM FACE DA VIOLÊNCIA:
LYGIA FAGUNDES TELLES, RUBEM FONSECA E MARCELINO
FREIRE**

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

KARINE TERESA DOS SANTOS SILVA

**VERTENTES DO CONTEMPORÂNEO EM FACE DA VIOLÊNCIA:
LYGIA FAGUNDES TELLES, RUBEM FONSECA E MARCELINO
FREIRE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Helena Bonito Pereira

São Paulo
2013

S586v Silva, Karine Teresa dos Santos.

Vertentes do contemporâneo em face da violência:
Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca e Marcelino
Freire / César Rocha Lima – 2013.

99 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013).

Bibliografia: f. 83-87.

1. Conto 2. Violência. 3. Contemporaneidade. I. Título.

CDD 808.31

KARINE TERESA DOS SANTOS SILVA

**VERTENTES DO CONTEMPORÂNEO EM FACE DA VIOLÊNCIA:
LYGIA FAGUNDES TELLES, RUBEM FONSECA E MARCELINO
FREIRE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Helena Bonito Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dr.^a. Ana Lúcia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Ricardo Iannace
Faculdade de Tecnologia Victor Civita, FATEC

AGRADECIMENTO

A Deus por sempre me guiar.

A meus pais, os mais profundos agradecimentos por suas sábias lições de esperança e, principalmente, a confiança necessária para realizar os meus sonhos.

Ao meu esposo, por estar sempre ao meu lado, incentivando-me quando eu desanimei, encorajando-me quando fraquejei, sendo sempre meu companheiro, mesmo em minhas ausências.

Aos meus amigos, que acreditaram na finalização desse trabalho

À Eli, que sempre me ajudou em vários aspectos em minha orientação. Uma pessoa que se tornou para especial mim.

E como não podia de deixar de ser, agradeço minha querida orientadora, Prof^a Helena Bonito Pereira pela paciência, confiança, carinho e seus conhecimentos repassados durante todo o desenvolvimento do trabalho.

Toda minha admiração por seu brilhantismo acadêmico. Muito obrigada por ter- me escolhido.

Pois o belo muda, o saber muda, a inteligência muda, a medida muda. Mas o desejo é inalterável.

Rubem Fonseca

Não há gente completamente boa nem gente completamente má, está tudo misturado e a separação é impossível. O mal está no próprio gênero humano, ninguém presta. Às vezes a gente melhora. Mas passa.

Lygia Fagundes Telles

Quem resgata memória é historiador, sociólogo, arqueólogo. Escritor sequestra. Diz assim para a memória: e aí, vai confessar ou não vai? Pressiona encosta contra a parede. Conta, pô, agora ou nunca. Não deixa para depois. Vasculha, denuncia desnuda. Entrega todo mundo. Sem piedade. A literatura violenta nossas lembranças, adentra fundo, cobra na fuça, sem delongas. Não é fácil.

Marcelino Freire

RESUMO

A produção brasileira de contos vem se modificando por meio dos anos. Desde 1970 até os dias de hoje sua escrita sofreu modificações que acompanharam concomitantemente a realidade dos grandes centros urbanos. Podemos assim ressaltar a década de 70 com produções que evidenciavam uma revolta indireta a respeito do regime militar, nos anos 80, produções com mais indícios eróticos, na década de 90 a entrada da chamada “geração 90” com os chamados manuscritos de computador e os anos 2000 com a invasão da internet. Desta forma, será apresentada uma análise de três contos de três décadas distintas. “Livro de ocorrências” de Rubem Fonseca, “Venha ver o pôr-do-sol” de Lygia Fagundes Telles e “Da paz” de Marcelino Freire. Nesses contos encontraremos uma escrita urbana e contemporânea, que descreverá a realidade, principalmente das metrópoles, de um modo sem pudor, ou seja, com uma escrita cheia de peculiaridades, assassinatos, sangue, choro e angústia. Podemos verificar a presença de um narrador diferenciado para cada conto, porém com uma característica comum, uma visão direta da história. Para a fundamentação teórica foram consultados os textos de Alfredo Bosi, Antonio Candido, Regina Delcastagné, Nadia Battella, Massaud Moisés, Teruki Otsuka, dentre outros.

Palavras-chaves: Conto, violência, contemporaneidade.

ABSTRACT

The Brazilian production of short stories has been changing over the years. From 1970 until the present day its writing underwent changes that accompanied concomitantly reality of large urban centers. We thus emphasize the 70 with productions that evidenced a revolt indirectly about the military regime in the 80s with erotic productions with more clues, in the 90's entry called "90 generation" with so-called computer manuscripts and 2000s with the invasion of the internet. This will present an analysis of three tales of three different decades. "Livro de ocorrências" of Rubem Fonseca, "Venha ver o pôr-do-sol" of Lygia Fagundes Telles e "Da paz" of Marcelino Freire. In these stories we find a writing urban and contemporary, which describe the reality, especially the metropolis, in a shameless, i.e., with a written full of quirks, murder, blood, tears and anguish. We can verify the presence of a different narrator for each story, but with a common feature, a direct view of history. For the theoretical texts were consulted Alfredo Bosi, Antonio Candido, Delcastagné Regina, Nadia Battella, Massaud Moses Teruki Otsuka, among others.

Key words: Tale, violence, contemporaneity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O CONTO	13
1.1 O CONTO NO BRASIL.....	27
2. A VIOLÊNCIA URBANA EM RUBEM FONSECA, LYGIA FAGUNDES TELLES E MARCELINO FREIRE	42
2.1. RUBEM FONSECA.....	44
2.1.1 LIVRO DE OCORRÊNCIAS.....	47
2.2 LYGIA FAGUNDES TELLES.....	55
2.2.1 VENHA VER O PÔR DO SOL.	60
2.3 MARCELINO FREIRE	69
2.3.1 EU ODEIO A PAZ	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
ANEXOS	89

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é estudar o tema violência que perpassa atualmente nos contos em três diferentes momentos da literatura contemporânea brasileira. Para isso, serão analisados três contos de períodos distintos, “Livro de Ocorrências” (década de 70) de Rubem Fonseca extraído do livro *64 contos de Rubem Fonseca*, “Venha ver o pôr do sol” (década de 80) de Lygia Fagundes Telles extraído do livro *Antes do baile verde* e “Da Paz” (anos 2000) de Marcelino Freire extraído do livro *Rasif mar que arrebeta*.

Quanto à temática usada na escolha dos contos, vale ressaltar que não se trata da violência somente física, mas também da violência moral. Em “Livro de ocorrências” de Rubem Fonseca temos a violência física demonstrada de uma forma explícita, a partir de três descrições feitas supostamente por um investigador.

A primeira ocorrência traz uma mulher que apanhou do marido; a segunda, o atropelamento de um menino de dez anos, e, por fim, um suicídio.

Lygia Fagundes Telles tem uma maneira mais moderada de inserir a violência em seus contos. Mais detalhista, ela descreve cada toque, cada olhar, como se aquela descoberta ou morte fosse suavizada por suas palavras, sempre com muita sensibilidade, a autora escreve contos cujas personagens são pessoas comuns, que têm suas vidas abaladas por fatos insólitos ou dramáticos. Lygia ainda se aventura pelo fantástico como modo privilegiado de acesso ao real, examinando com um olhar ao mesmo tempo crítico e solidário os mais variados destinos humanos. Histórias de destinos frustrados em algum momento sejam por circunstâncias externas, sejam por traumas e fantasmas interiores.

Já Marcelino Freire, em seus contos, apresenta uma narrativa que reflete sentimentos reais frente a uma sociedade marcada pelo medo e pela descrença nos homens. Porém, em alguns contos, ainda se preserva a fé, seja ela em Deus ou em Santos do Candomblé.

O autor se aproxima ainda da problemática sobre o testemunho situado entre a realidade e a ficção que é facilmente notada na Literatura Marginal da atualidade. Esta vertente literária reúne escritores considerados marginais, não apenas pela temática que tratam, mas principalmente pela sua origem social: muitos são

moradores da periferia e alguns são ex-presidiários e, portanto, lidaram de forma direta com a violência.

Na atual Literatura Marginal há um declarado cuidado em denunciar os desarranjos da sociedade e promover a conscientização dos direitos sociais que deveriam ser acessíveis a todos. Apresentando marcas fortes de veracidade e verossimilhança, recorrendo ao testemunho na escrita.

Partindo desse princípio, destaca-se um conto de Marcelino intitulado “Da paz”, no qual uma mãe que teve seu filho assassinado desacredita em passeatas contra a violência, uma vez que sua realidade pobre e sem amparo social a motiva a desacreditar ainda mais na paz.

Este trabalho busca respostas para questões como: É possível os contos sintetizarem gerações de narrativas que assim expressam a violência? Até que ponto a verossimilhança entre ficção e realidade se configura nos três casos?

É nesse aspecto que se buscará a observação, por meio da análise de cada um dos contos; a compreensão dos fatos ficcionais em relação à realidade urbana. Para isso, o capítulo um apresentará uma retomada teórica do conto, suas possíveis origens, sua estruturação, características e possíveis classificações, buscando autores renomados da crítica literária como Alfredo Bosi Julio Cortázar e Massaud Moisés.

Cortázar, por exemplo, mostra uma forma de se distinguir entre um tema insignificante - por mais divertido ou emocionante que possa ser - e outro significativo. Para ele, o escritor é o primeiro a sofrer esse efeito indefinível, mas avassalador de certos temas. Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.

Ainda no primeiro capítulo, explorar-se-á introdução do conto no Brasil, no qual encontraremos as informações sobre a instalação desse gênero em nosso país, e sobre os principais escritores que contribuíram para sua propagação. E, em um segundo momento, o conto moderno brasileiro é exposto juntamente com o conceito de conto moderno, principalmente narrativas mais urbanas, que abordem temas do cotidiano, em destaque à violência.

No capítulo dois será apresentada, bem sucintamente, uma contextualização biobibliográfica dos autores trabalhados, juntamente com a análise dos contos

escolhidos, destacando suas particularidades, como o tipo de narrador e espaço. Destacando também a ironia e a metonímia no conto de Marcelino Freire.

Por fim, depois de toda a análise, espera-se demonstrar como a temática da violência se expressa em diferentes estilos dentro do universo da produção ficcional contemporânea, na qual identificaremos a representação da violência em suas várias óticas de interpretação, principalmente, conflitos individuais, violência urbana e desigualdade social.

1. O CONTO

O hábito de ouvir e contar histórias vem acompanhando a humanidade em sua trajetória no espaço e no tempo. Tal hábito já indicava o começo de um estilo de escrita curta, concisa e precisa, o conto. Ele consiste em uma narrativa em prosa de menor extensão em que uma história ou relato constitui o núcleo de desenvolvimento.

Contos anônimos, preservados pela tradição e que mantiveram valores e costumes, ajudaram a explicar a história e iluminaram as noites. Dos tempos das narrativas de Sherazade, personagem presente na coletânea de contos das *Mil e umas noites*, que circulou da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII), aos contistas contemporâneos, a narrativa curta tem sido observada com especial interesse até então.

Mais tarde vieram os textos literários do mundo clássico greco-latino, as várias histórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, chegando aos *Contos do Oriente* com a mais antiga coleção de fábulas indianas conhecidas a *Panchatantra*, originalmente foi uma coleção de fábulas com animais em verso e prosa em sânscrito (hindu) e em pali (budista). O texto original em sânscrito, atualmente perdido, foi provavelmente composto no século III. É certamente o produto literário da Índia mais traduzido e possui mais de 200 versões em mais de 50 línguas.

Destaca-se ainda uma fase bíblica do conto, na qual as pessoas mais velhas reuniam-se juntamente com os jovens a fim de lhes contarem fatos de suas vivências e atos que pudessem agregar no caráter e índole dos mais novos.

Nádia Battella Gotlib, pesquisadora de literaturas de língua portuguesa, em *Teoria do conto* afirma:

Nessa fase religiosa, os mais velhos contavam aos jovens suas origens, para informá-los dos sentidos dos atos a que estavam submetidos: para justificar as proibições que lhes eram feitas, por exemplo. O relato fazia parte do ritual religioso, do qual constituía uma parte imprescindível. E havia proibição de narrar alguma coisa, por que o narrar estava imbuído de funções mágicas, que não eram permitidas a todos. Nem estes podiam narrar tudo. (GOTLIB, 2006, p. 24).

Sobre a dificuldade em precisar a origem do conto, algumas teorias, segundo Massaud Moisés, tentam explicar o seu início:

Algumas teorias têm sido aventadas para explicar a gênese do conto, como a indo-europeia ou mítica, de autoria dos irmãos Wilhelm e Jacob Grimm, mais tarde retomada pelo linguista Max Muller. Segundo ela, a origem do conto remontaria aos mitos arianos, em circulação na pré-história da Índia, tida como o nascedouro do povo indo-europeu. (MOISÉS, 1997, p. 32).

A fórmula de compilação e narração de contos até então mantidos no ideário popular adotada nas *Mil e umas noites* foi largamente adotada e repetida por muitos autores nos anos seguintes.

Para Moisés o conto é, precisamente, a forma que requer um estudo prévio, que introduz o debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a introdução e a conclusão a todas as formas simples.

A partir do século XVI, Jolles nos mostra que aparece na Europa uma forma narrativa curta a que se dá usualmente o nome de novela. Esta teria sua origem na Toscana e, de qualquer modo, todo seu desenvolvimento foi decidido pela maneira que se apresentou pela primeira vez em Boccaccio com a obra *Decameron*. Graças à influência de Boccaccio, o conto foi altamente cultivado, sobretudo na Itália.

Pouco depois a novela passou a ser produzida em duas variedades: em coletâneas ou como obra. As coletâneas, em geral, têm uma forma herdada do *Decameron*, seu grande precursor.

Sem entrar em pormenores, eu diria que a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem. (JOLLES, 1976, p.189).

Porém, existe uma diferença em relação à narrativa-moldura toscana, pois uma parte das narrativas nelas enquadradas não pode ser considerada novelesca, na verdade trata-se de narrativas do tipo que conhecemos por meio dos contos de

Grimm, narrativas que de maneira nenhuma nos dão a impressão de um acontecimento efetivo.

Para Massaud Moisés (2005, p. 30), “é no século XVI que a palavra “conto” assume seu sentido próprio, com o surgimento do primeiro contista português, Gonçalo Fernandes Trancoso, que figurou uma narrativa regida sob o impacto da peste que assolou Lisboa em 1569”. Esta narrativa foi apresentada em *Contos e histórias de proveito e exemplo*, de 1575 (Moises 2005, p. 12). Daí por diante, a palavra “conto” não mais perderia sua denotação literária.

André Jolles apresenta a definição do termo conto, dentro da realidade ficcional de conto de fadas. Para ele, o emprego da palavra conto, para designar uma forma literária, é bem limitado. Dessa forma, o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Haus-Märchen* (Contos para crianças e famílias), foi essa coletânea que reuniu toda a diversidade num conceito unificado.

Desde sua publicação, os Contos de Grimm tornaram-se o critério de fenômenos semelhantes, tanto na Alemanha como em outros países. É costume atribuir-se a uma produção literária de qualidade do Conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar deliberadamente uma expressão vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm. (JOLLES, 1976, p.186).

Pode-se dizer que o gênero dominou toda a literatura do começo do século XVIII e substituiu por um lado, a grande narrativa do século XVII, e por outro lado, tudo o que ainda restava da novela toscana. A quantidade dessas narrativas é incalculável.

André Jolles nos apresenta quem foi o primeiro a empregar a forma do conto.

Foi justamente Wieland quem nos forneceu uma imagem exata da maneira que o século XVIII concebia tal gênero, em virtude das numerosas observações que lhe dedicou: o Conto – Wieland também emprega a palavra – é uma forma de arte que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto das duas tendências para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural. (JOLLES, 1976, p.191).

No entanto, foi no século XIX que esse gênero literário assumiu o caráter que passou a expor na literatura, tendo o escritor norte-americano Edgar Allan Poe, como orientador da técnica do conto. Ao contrário de autores que se concentravam no terror externo e visual, valendo-se apenas de aspectos ambientais, Poe se concentrava no terror psicológico, vindo do interior de suas personagens, sendo o espaço, em sua produção, ainda mais denso e revelador.

Nas suas reflexões, Poe salienta a importância do efeito ou da impressão total que o conto deve causar no seu leitor. Para tanto, é preciso construir uma forma que possibilite provocar a impressão total ou efeito único. A narrativa deverá ser, primeiramente, breve, pois a brevidade facilita a manutenção do interesse; ao mesmo tempo, terá que apresentar coerência e unidade entre as partes do princípio ao fim, desenvolvendo-se no sentido de uma tensão crescente que se resolve no desfecho. A unidade relaciona-se, por sua vez, com a convergência de ações para o conflito único. Como narrativa curta, o conto é limitado em relação ao número de personagens e aos recursos espaço-temporais. A história contada pode ser simples, sem deixar de ser interessante. (MELLO, 2003, p.9).

Em seu ensaio “A Filosofia da composição”, Poe (1999, p. 101-114), afirma que o poeta busca para seu trabalho, um grande tema humano, no qual se deve escolher o ritmo da linguagem, que reflita o tom; e o tema tem que fornecer o clímax. Este último pode coincidir com o final do poema para construir outras partes em torno do ponto mais alto que se deseja atingir. Assim, Poe ressalta que a escolha deliberada de um fato que deseja impor aos leitores deve sustentar todo o trabalho de construção do texto. Sem essa intencionalidade não é possível encontrar os elementos necessários para compor o texto.

Ainda no século XIX, o gênero vive seu ápice, ele se firma como “forma artística”, segundo Moisés, ao lado das principais formas estéticas da época, como a poesia, tornando-se um produto altamente literário.

É nesse período que gênero ganha uma forma mais característica. A publicação de obras cresce consideravelmente, principalmente na segunda metade do século XIX, dividindo sua popularidade com o romance.

Mas é na França, primeiramente, que o conto se firma como forma literária e Massaud Moisés explora bem esta fase:

Na França, onde o conto se aclimata como parte alguma, grandes contistas avultam nessa quadra: Balzac, que cultivou excepcionalmente (Contes Drôlatiques), abre a lista, seguido de Flaubert (Trois Contes) e Maupassant. Este emprestou-lhe uma fisionomia que passou a ser aceita por gerações de imitadores. (MOISÉS, 2005, p.35).

Para Nádya Battella Gotlib, enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário. (GOTLIB, 2006, p.13).

O conto brasileiro contemporâneo, organizado pelo crítico e historiador de literatura brasileira Alfredo Bosi, o autor nos mostra a funcionalidade do conto, quando ao observar que a escrita.

[...] cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Sendo quase folclore e quase relatos urbanos, poemas do imaginário ou drama burguês. (Bosi, 2006, p. 07).

Já no século XX, o conto como tendência não teve seu fim, pelo contrário, chegou ao seu auge como forma literária.

Ao longo de sua existência, o conto é provavelmente a mais flexível das formas literárias. Massaud Moisés explora a afirmação acima:

Eis porque não causa a ninguém que se mencione o conto na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos modernos e contemporâneos: a matriz do

conto permaneceu constante, para além das transformações operadas, uma vez que se processaram nas suas camadas epidérmicas. Por mais que possam ser apontadas entre as histórias de Boccaccio e as de Jorge Luis Borges, tratar-se-á sempre de narrativas com características estruturais comuns, que permitem rotulá-las de contos. Se não, parece óbvio que a própria comparação não teria razão de ser. (MOISÉS, 2005, p.36).

Tendo como principais características a concisão, a precisão, a densidade, a unidade de efeito, o conto precisa causar algum efeito ao leitor. No entanto, não se refere somente ao acontecido, não tem compromisso com o evento real, nele realidade e ficção não têm limites.

A unidade dramática do conto que o identifica leva em conta as características que o centralizam para o mesmo ponto. A existência de uma única ação, ou conflito, ou ainda, de uma única história ou enredo, está intimamente relacionada com a concentração de efeitos, pois, cada palavra ou frase tem alguma razão para estar lá, ou seja, os conteúdos narrativos seguem uma única direção, em torno de um único drama ou ação.

Segundo Moisés, o conto se constitui de um “recorte da fração decisiva e a mais importante, do prisma dramático, de uma continuidade vital em que o passado e o futuro guardam significado inferior ou nulo”, (MOISÉS, 1997, p. 42), ou seja, o autor apresenta o conto como um “recorte vital” de um acontecimento verossímil ou não do cotidiano em que o passado e o futuro não têm importância, naquele momento da escrita.

Não se pode deixar de citar que os componentes presentes no conto fazem parte de uma estruturação harmoniosa, com a intenção de provocar no leitor sentimentos de medo, piedade, ódio, simpatia, ternura, etc. Compreende-se com mais segurança e nitidez que, no conto, tudo há de convergir para a impressão única, quando nos lembramos de seu trabalho com a ação.

Um fator importante sobre o gênero diz respeito às impressões que o contista escolheu transmitir, o núcleo do conto é representado por uma situação dramaticamente carregada, tudo em volta deste núcleo funciona como uma “captação” de elementos de contraste. Entre outras palavras, segundo Moisés:

Por outras palavras, o conto se organiza precisamente como uma célula com o núcleo e o tecido ao redor; o núcleo possui a densidade dramática,

enquanto a massa circundante existe em função dele, para que sua energia se expanda e sua tarefa se cumpra. (MOISÉS, 1997, p. 49).

André Jolles nos apresenta o conto de fadas como “forma simples”, aproximando-o do universo das histórias de “proveito” e das fábulas, isto é, narrativas que possuem uma “moral da história”. Como forma artística, o conto seria o literário propriamente dito, por apresentar autor próprio, desligada da tradição folclórica ou mítica para colher atualmente as formas de narrar.

Em primeiro lugar, para falarmos em termos negativos, ela salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso.

Dessa forma, o autor complementa que “à primeira forma chamamos Novela e classificamos entre as formas artísticas; para a segunda demos o nome de Conto e afirmamos ser uma Forma Simples”. (JOLLES, 1976, p.191).

Não se pode deixar de destacar ainda que o conto constitui-se de duas tendências humanas, a que busca o verdadeiro e o natural e aquela que corresponde ao anseio de maravilhoso; continua-se, pois, afirmando que existe uma diferença formal básica que fica por estabelecer a natureza dessa diferença, a partir da própria forma e independentemente das circunstâncias histórico-literárias.

Na Forma Simples, pelo contrário, a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma legenda “com as suas próprias palavras”. Os limites dessas “próprias palavras” podem, no caso presente, ser extremamente apertados, como se viu no caso da Locução e do Ditado, assim como na Adivinha. (JOLLES, 1976, p.195).

Desta forma, a ideia de se contar com “suas próprias palavras” contém certa verdade: não se trata das palavras de um indivíduo em que a forma se realizaria, nem de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização

ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal. Assim, a forma simples se apóia sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma.

Sobre as personagens e aventuras do conto, o autor nos mostra:

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. Por quê? Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer. (JOLLES, 1976, p.198).

O conto ainda se opõe radicalmente ao acontecimento real. Porém, esse universo da realidade não é aquele onde se reconhece nas coisas um valor essencial universalmente válido. Pode-se dizer que a disposição mental do conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à (sua) ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua.

A forma conto é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é proposto, e ao mesmo tempo, abolido.

Haverá no Conto um objeto ou um objetivo investido do poder da Forma? Uma vez que o Conto se encontra em oposição ao acontecimento real que habitualmente se observa no universo, seu universo próprio está separado do da realidade de modo muito mais radical que em qualquer outra forma; logo, é bem mais difícil encontrar nele objetos que, investidos do poder do Conto, possam representá-lo no universo concebido como real (e, portanto, reprovado) [...] (JOLLES, 1976, p.198).

Assim, Jolles nos mostra que o conto procura trabalhar em duas perspectivas, mas seja de forma simples ou artística, o conto se torna estável, contendo o mesmo núcleo estrutural.

Por outro lado o convívio do leitor com as personagens do conto dura o tempo da narrativa, ou seja, o contato se desfaz, uma vez que a “vida” de tais personagens está encerrada na matriz que constituía o conto.

A respeito da estruturação do conto, o gênero varia de acordo com a intenção que o contista quer transmitir ao leitor. Costuma ser narrado em terceira pessoa, mas isso não se torna uma regra, pois há contos narrados em primeira pessoa também.

Massaud Moisés compara curiosamente a estrutura do conto com a de uma fotografia.

A técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica: o fotógrafo concentra sua atenção em um ponto e não na totalidade dos pontos que pretende abranger no visor; focaliza um detalhe, o principal, no seu entender, e capta-lhe os arredores, de modo não só a fixar o que vê, mas também o que não vê. (MOISÉS, 1997, p. 52).

Sendo narrado em primeira ou terceira pessoa, o conto tradicional traz uma linguagem, que se utiliza, algumas vezes, de metáforas de imediata compreensão para o leitor, ou seja, ele oferece, por preferência, uma realidade concreta e direta para o leitor.

Em “Aspectos do conto”, Julio Cortázar escreve sobre o conto, em poucas palavras o autor esclarece que se ocupa de alguns aspectos do conto como gênero literário.

Uma vez que me vou ocupar de alguns aspectos do conto como gênero literário, e é possível que algumas das minhas idéias surpreendam ou choquem quem as escutar; parece-me de uma elementar honradez definir o tipo de narração que me interessa, assinalando minha especial maneira de entender o mundo. (CORTÁZAR, 2006, p.148).

Desse modo, ele nos mostra que ainda existem algumas constantes e certos valores que se aplicam a todos os contos, sendo eles fantásticos, realistas, dramáticos ou humorísticos, sendo talvez possível mostrar esses elementos invariáveis que proporcionam a um bom conto uma atmosfera peculiar à qualidade da obra.

Porém, para se entender o caráter peculiar do conto, Cortázar costuma compará-lo ao romance.

Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca. (CORTÁZAR, 2006, p.151).

Ele ainda observa que o contista sente a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que não só são importantes por si, mas também sejam capazes de provocar no leitor uma espécie de "abertura de ferimento", ou seja, que seja capaz de promover a expansão da inteligência e da sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário, uma vez que um bom conto é incisivo, mordente e sem tréguas desde a primeira frase. O contista ainda tem consciência de que não possui o tempo com seu parceiro, ele tem que trabalhar em profundidade, por cima ou por baixo no espaço literário.

Para ele, o elemento significativo do conto reside principalmente no seu tema, no fato de escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar, de modo que um simples episódio doméstico se transforme numa história de uma determinada condição humana ou de um símbolo de ordem social ou histórica.

[...] os contos de Katherine Mansfield, de Tchecov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento. (CORTÁZAR, 2006, p.151).

Para o autor, a definição do tema é muito importante, pois ele não precisa necessariamente ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito, muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O

excepcional na qualidade em atrair todo um sistema de relações conexas, juntando autor, e mais tarde o leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que parem virtualmente na memória ou na sensibilidade. “Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória”. (CORTÁZAR, 2006, p.155).

Cortázar mostra uma forma de se distinguir entre um tema insignificante - por mais divertido ou emocionante que possa ser - e outro significativo, segundo ele o escritor é o primeiro a sofrer esse efeito indefinível, mas avassalador de certos temas. Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.

Eis aí o contista, que escolheu um tema, valendo-se dessas sutis antenas capazes de lhe permitir reconhecer os elementos que logo haverão de, se converter em obra de arte. (CORTÁZAR, 2006, p.156).

Cortázar mostra que geralmente, os temas dos contos sempre nascem no momento certo, os temas contêm uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático, mas sim, por uma irresistível força. Este, apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem.

Assim, Julio Cortázar mostra a essência de um conto, e também o poder do tema para, em suas breves escritas, criar no leitor um interesse para ler a obra.

No que se refere ao foco narrativo, podemos dizer que o conto estabelece uma profunda coerência em sua estrutura. Mas ainda falta uma questão importante a respeito do conto e sua estrutura. Será possível classificá-los em pontos distintos e sistemáticos?

Para Massaud Moisés há esta possibilidade de classificação, ele cita a ideia de classificação teorizada por Carl H. Grabo autor de *The art of the short-story* publicado em 1913, pioneiro dos estudos sistemáticos do conto, que sugere uma divisão dos contos em cinco grupos: “**1º** Historias de ação, **2º** Histórias de personagens; **3º** Histórias de cenário ou atmosfera; **4º** Historias de ideias e por fim, **5º** Histórias de efeitos emocionais”. (MOISÉS, 1997, pag.74).

Nos contos de ação encontramos narrativas de entretenimento e sua moral, quando presente, se depreende da ação que pode se tornar “estática” a ponto de colocar em segundo plano todo o mais.

Já os contos de personagem são menos frequentes. A imagem do protagonista pode consistir no objetivo principal do contista, e ao centrar sua atenção na personagem, o autor ou narrador corre o risco de perder de vista a estrutura própria do conto e seu ritmo. Porém, isso não é o caso das personagens nas obras de Rubem Fonseca e Marcelino Freire.

No conto de cenário ou atmosfera, o destaque se dá ao ambiente, de modo que o mesmo se torna o protagonista da história. O leitor, por sua vez, experimenta um sentimento semelhante ao das personagens.

O conto de ideias teve sua maior predominância durante o século XVIII, pois implicava uma visão crítica, filosófica da existência. O autor procura ofertar uma redução de suas observações acerca dos homens e do mundo.

Por fim, no conto que transmite emoção, tudo o mais se anula em prol de emoção, espanto, pavor, surpresa ou perplexidade. O enredo ocupa um lugar secundário e as causas do conflito residem num duvidoso desdobramento inquieto da personagem.

[...] o conto consegue abranger a temática toda do romance e também põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. (Bosi, 2006, p.7).

Luzia de Maria Reis, no livro *O que é conto*, introduz seu leitor na discussão das várias modalidades de conto, começando por distinguir o conto como expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, “oralmente transmitidos de geração a geração, e adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de cada escritor” (REIS, 1987, p. 10).

Por outro lado, o escritor argentino Ricardo Piglia assegura que o segredo de um conto bem escrito é que, todo conto conta duas histórias: uma em primeiro plano e outra que se constrói em segredo. A arte do contista estaria em entrelaçar ambas, e só ao final, pelo elemento surpresa, revelar a história que se construiu abaixo da

superfície em que a primeira se desenrola. As duas histórias encontram-se nos pontos de cruzamento que vão dando corpo a ambas. “Embora o que pareça supérfluo numa seja elemento imprescindível na armação da outra”. (PIGLIA, 2001, p. 24).

As histórias visíveis e a secreta, segundo o autor, recebem diferentes tratamentos no conto clássico e no conto moderno. No primeiro, uma história é contada anunciando a outra; nos contos modernos, as duas histórias aparecem como se fossem uma só.

Aos poucos, novas modalidades de contos foram surgindo, diferenciando-se dos contos infantis e dos contos populares, regidos por uma nova maneira de narrar, de acordo com a época, os movimentos artísticos que essa época produziu e o estilo individual de cada autor.

Dessa forma, como nova modalidade podemos destacar o microconto. Credita-se sua origem a um escritor guatemalteco chamado Augustos Monterroso quando o mesmo escreve o microconto: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”. (FREIRE, 2004.p. s/n)

Trata-se de um gênero que vem ao encontro de nossa vida, do culto à velocidade e de nossa cultura do impacto, uma vez que o que o torna único é a surpresa do fim do texto, resultando em uma espécie de estética de brevidade.

No microconto, muito mais importante que mostrar é sugerir, deixando ao leitor a tarefa de “preencher” as elipses narrativas e entender a história por trás da história escrita.

Em uma de suas definições se estabelece o limite de 150 caracteres (contando letras, espaços e pontuação) para que se permita assim o envio por meio mensagens SMS via celular, salientando uma das características do microtexto, que apenas é sua ligação direta com as novas tecnologias de informação e comunicação, além do celular, redes sociais por exemplo.

Dentre as características do microconto podemos destacar a concisão, narratividade, totalidade, subtexto, ausência de descrição e fragmentos de “pedaços de vida”.

Marcelo Spalding (2006) afirma que Dalto Trevisan é um dos precursores do gênero no Brasil desde a publicação do livro *Ah é?*, em 1994.

No Brasil, Dalton Trevisan é apontado como o grande mestre da micronarrativa desde que publicou, em 1994, o livro *Ah, é?*, considerado o primeiro livro de micronarrativa no País, mas batizado pela editora como sendo de “ministórias”. A obra lembra Carver (e a chamada “geração maldita”) não apenas pela concisão extrema como pelos temas urbanos de uma humanidade perversa e pervertida, violenta e tarada. Apesar do pioneirismo no mercado editorial, é difícil afirmar que Trevisan tenha sido o primeiro a importar para o Brasil esse tipo de ficção. Na própria antologia de Moriconi vemos outros contos com menos de 500 palavras, como “A mulher do vizinho”, de Fernando Sabino, de 1962, ou “Uma vela para Dario”, do próprio Dalton Trevisan, de 1964. O fato é que, a partir de *Ah, é?*, operou-se uma espécie de reinvenção do gênero. (SPALDING, 2006, p. 04-05)

Em 2004 Marcelino Freire organiza *Os cem menores contos brasileiros do século*, trazendo cem contos de até cinquenta letras de renomados autores brasileiros contemporâneos como Glauco Mattoso, Sérgio Sant’Anna, Márcia Denser, Miguel Sanches Neto, Luís Augusto Fischer, Fernando Bonassi, Modesto Carone, Laerte, Lygia Fagundes Telles, entre outros.

O resultado é uma antologia única, com a maioria dos textos, transitando com maestria no limiar da narrativa.

Essas dez palavras, esses quarenta caracteres (não se contam os espaços nem a pontuação), são todo o conto. Alguns intitulados e outros não, não havendo assim qualquer elo entre uma narrativa e outra. Ainda assim podemos identificar personagem, sucessão, conflito, história aparente e história oculta.

Como podemos verificar nas micronarrativas a seguir extraídas de *Os cem menores contos brasileiros do século (2004)*. “Arruda. Se for o Capeta diz que eu to no banho”. Andréa Del Fuego (p. 05); “Lá no caixão... Sim paizinho... não deixe essa aí me beijar”. Dalton Trevisan (p. 20); “Só. Se eu soubesse o que procuro com esse controle remoto”. Fernando Bonassi (p. 30); “Pedofilia. Ajoelhe meu filho. E reze”. Marcelino Freire (p. 56).

Dessa forma, os caminhos da micronarrativa ainda são desconhecidos e sua permanência questionável, mas segundo Spalding, (2006, p.08) “com alguma segurança se pode afirmar que a influência na literatura de língua portuguesa dessa vertente minimalista já se faz sentir mesmo na narrativa longa”.

1.1 O CONTO NO BRASIL

No Brasil, foi somente a partir de 1836 que as numerosas produções apareceriam na imprensa cotidiana, se não de contos verdadeiros, muito próximos a esse gênero pela sua feição de narrativa, tendente a despertar o interesse do leitor do tempo. Esse já acostumado a publicações de folhetins traduzidos, especialmente de revistas e jornais franceses e ingleses, nas décadas de 1830 – 40.

Mesmo datadas, as características do conto são exclusivas e delimitadas, a trama é única, não há possibilidades de dispersão no desenvolvimento do conteúdo, dando concisão à obra, assim, não havendo espaço para "voltas" no tempo. A utilização de recursos como flashback é rara, permanecendo a narrativa quase sempre em uma única linha temporal.

A partir de 1840, o cultivo da ficção teria significação maior, por ser "a manifestação mais ajustável ao papel que a imaginação deveria desempenhar na fase romântica". Mais certo seria talvez dizer-se que o conto brasileiro, como expressão verdadeiramente literária, viria da segunda fase do Romantismo, posterior ao indianismo de Gonçalves de Magalhães, com as narrações de cunho fantástico de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo.

No entanto, apesar de *Noite na taverna* apresentar características específicas do conto, é a partir de Machado de Assis que o gênero ganhará relevância.

Machado de Assis é, sem dúvida alguma, a grande figura do conto literário no século XIX e um marco para a sagração dessa forma ficcional. A obra do contista Machado assume importância não apenas por ter sido o avalista pleno do gênero no Brasil; teve, sobretudo, o mérito de haver mostrado suas possibilidades, capacidades e potencial artístico. (BRAYNER, 1981, p.8).

Machado de Assis, que, como disse Moisés (1997.), também foi um grande contista, publicou mais de 200 contos entre o final do século XIX e começo do século XX, sendo que alguns destes contos são possuidores de uma fina estrutura e de uma densidade psicológica, como "Missa do Galo", "O Alienista", "A Cartomante" etc.

Nos contos machadianos, temos a representação da realidade brasileira; para o escritor, retratar o indivíduo com seus vícios, mais do que com possíveis virtudes, sempre foi um tema presente na obra do autor. Nos idos do século XIX, quando o conto ainda estava em plena ascensão, ele nos mostrou que o bom contista é aquele que pode comunicar além do seu tempo porque aborda temáticas atemporais.

O Machado contista, talvez, mais do que o cronista e o romancista, é um comentador do varejo da vida, porque discute a ética das opções disponíveis, o sentido das coisas, o valor das relações, o alcance da opinião pública sobre o indivíduo [...]. (FISCHER, 2008, p.177).

A predileção de Machado de Assis pelo conto firma-se desde os seus inícios literários, ele se referia ao conto como um gênero difícil, porém sempre demonstrou facilidade em escrever, principalmente no que diz respeito à forma, apresentação das personagens, exposição dos episódios, preparação do clímax.

Nádia Gotlib descreve bem a caracterização do conto machadiano:

Porque os contos de Machado traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas. Aparecem motivadas por um interesse próprio, mais ou menos sórdido, mais ou menos desculpável. Mas é sempre um comportamento duvidoso, que nunca é totalmente desvendado nos seus recônditos segredos se intenções [...]. (GOTLIB, 2006, p. 77).

No Naturalismo, o conto brasileiro alcançou destaque no do final do século XIX até o Modernismo de 22. A maioria dos contos escritos neste período continha descrições detalhadas de ambientes e flagrantes fotográficos de situações. Continha ainda uma intriga absorvente, que deveria se desenrolar num plano de "suspense", firmando as características psicológicas de certo indivíduo, para o final mais ou menos imprevisto.

A primeira figura de relevo no conto naturalista é Aluísio Azevedo, com as páginas de intensa dramaticidade de *Pegadas e demônios*, de estilo tão sóbrio e de tão aguda psicologia: *Heranças* e *A serpente* devem figurar permanentemente em qualquer antologia do gênero.

Não se pode esquecer que, no primeiro plano do conto brasileiro situa-se um mestre, como foi Monteiro Lobato (1882-1948), pela originalidade das suas criações, pelo imprevisto das imagens, pelo vigor do estilo caldeado numa língua de longo trato com os clássicos da mais pura fonte portuguesa, a que se mistura o saboroso linguajar do “caboclo paulista”.

O autor também publicou seus três livros de contos entre 1918 e 1920: *Urupês*, provavelmente o mais importante de sua trajetória de contista, e *Cidades mortas* e *Negrinha*.

Urupês (1918), obra de estreia de Lobato, é composta de 14 contos e um artigo. Nos contos, temos a representação da vida do caboclo bucólico. A narrativa que encerra o livro apresenta Jeca Tatu, um típico caipira.

[...] vale-se da imagem do parasita para caracterizar a indolência, a preguiça e a falta de iniciativa da população associada à vida agrícola, especialmente nas regiões antigamente pujantes, mas ao tempo de Lobato decadente, após o apogeu do cultivo do café. É quando ele cria sua primeira grande personagem, com a qual se celebrizará ainda nas primeiras décadas do século XX, o Jeca Tatu [...]. (ZILBERMAN, 2010, p. 141).

Clarice Lispector também foi de grande contribuição no cenário literário do século XX. Estreou com *Perto do coração selvagem* (1944), obra aclamada por críticos como Antônio Candido. No entanto, foi com o livro de contos *Laços de família*, publicado em 1960, que conquistou um público fiel, principalmente dentro dos ciclos universitários paulista e carioca. Seus contos iniciais apresentam indivíduos em permanente confronto com o "outro", mas, paradoxalmente, é por meio de relações ásperas que constroem suas identidades.

Lispector aponta para uma direção que também será abordada por outros contistas: o sujeito com todas as suas problemáticas, inserido no mundo urbano brasileiro que começa a se delinear a partir da década de sessenta.

A prosa de Clarice Lispector vai manter grande contraste com essa literatura em vigor. Isso ocorre pelo caráter introspectivo de seu texto, no qual o uso intensivo do discurso indireto livre para captar o pensamento das personagens faz quase desaparecer a história propriamente dita (GUIDIN, 1996, p.23).

Observa-se ainda que o conto brasileiro, praticado por escritores que vão surgindo, decorre em grande parte da transformação do gênero numa leve abstração, pois é certo que, se essa ascendência empresta-lhe certo cunho de originalidade, concorre também para o seu desvigoramento psicológico, para a deformação da realidade até o ponto de se transformar num lirismo vago e ideal.

A principal característica nesta fase contemporânea do gênero seria justamente fugir de modo sistemático, de qualquer elemento de surpresa, de qualquer fim imprevisto, que durante tantos anos predominaria na maioria dos contos.

Alguns contistas, ainda, escrevem a narrativa sem um final, ou até mesmo sem um desenvolvimento visível, seus contos são mais contemplativos. O mais comum, no entanto, é o conto com uma estrutura tradicional, com início, meio e fim. O final deve sempre ser uma surpresa, a resolução de um enigma, ou a inversão de uma situação que deveria seguir em direção oposta, ou que pareceria sem solução. O suspense deve ser mantido até o último parágrafo, quando, depois de prender o leitor por meio de toda a sua leitura, o escritor lhe fornece a catarse, a risada, o susto, a surpresa.

Para se entender o conto nos dias de hoje, é necessário diferenciar o conto tradicional e o moderno. O primeiro se organiza numa cadeia de acontecimentos que centralizam o poder de atração, apresentando, ação, personagens e diálogos. Caracteriza-se como narração de um episódio, uma única ação, com começo, meio e fim, concentrado num mesmo espaço físico, num tempo reduzido. Destaca-se por sua unidade de tempo e ação.

Julio Cortázar refere-se ao conto moderno, destinado a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios, destacando as várias nomenclaturas que se criou para o conto:

[...] a diferença entre o conto e o que os franceses chamam *nouvelle* e os anglo-saxões *long short story* se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado: basta pensar em *The Cask of Amontillado*, *Bliss*, *Las ruinas circulares* e *The Killers*. Isto não quer dizer que contos mais extensos não possam ser igualmente perfeitos, mas me parece óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos cem anos

nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance. (CORTÁZAR, 2006, p.228).

O autor explora a forma do conto, ao definir um aspecto mais fechado para ele. Essa noção se soma a outra igualmente significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera do próprio conto, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados.

Para a noção de personagens o autor considera que se traduz em geral na narrativa em primeira pessoa, que nos situa de roldão num plano interno. O indício de um grande conto está no que se pode chamar a sua autonomia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor.

Sobre o conto breve, o autor acredita ser um exagero afirmar que todos são produtos de pesadelos ou alucinações: Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-la: escrevendo-a. (CORTÁZAR, 2006, p.230).

Pode ser que o traço mais marcante seja a tensão interna da trama narrativa, uma vez que o conto breve condensa obsessão que talvez o autor tenha essa que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazendo-o perder o contato com a realidade que o rodeia.

Para Cortázar, a origem do conto e do poema é a mesma. Ambos nascem de um repentino estranhamento, de um deslocamento que altera o regime normal da consciência.

Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma *estrutura de prosa*. Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma de minhas narrativas (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe) senti até que ponto a eficácia e o

sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao *jazz*: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré- vistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos dessa espécie incorporam- se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. (CORTÁZAR, 2006, p.235).

A respeito dos contos fantásticos, o autor afirma que esses exigem um desenvolvimento temporal ordinário, sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a “entrada” será a mesma no passado e no futuro. Ele acrescenta ainda que a pior literatura desse gênero é, contudo, a que opta pelo procedimento inverso, isto é, o deslocamento do tempo ordinário por uma espécie de *full-time* do fantástico, invadindo a quase totalidade do cenário com grande espalhafato de espetáculo sobrenatural.

O conto moderno, reflexo da nova narrativa que se foi construindo nas últimas décadas, substituiu a estrutura clássica pela construção de um texto curto, com o objetivo de conduzir o leitor para além do dito, para a descoberta de um sentido do não dito. A ação se torna ainda mais reduzida, surgem monólogos, a exploração de um tempo interior, psicológico e a linguagem pode, muitas vezes chocar pela rudeza, pela denúncia do que não se quer ver. Desaparece a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Em contrapartida, cobra a participação do leitor, para que os aspectos construtivos da narrativa possam por ele ser encontrados e apreciados. Exige uma leitura que descortine não só o que é contado, mas, principalmente, a forma como o fato é contado, a forma como o texto se realiza.

Grande é a diversidade no caso do “eu contemporâneo” nas narrativas, uma vez que esse eu está muito concentrado em solo urbano, da mesma forma que não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática entre autor e obra, que às vezes pode ser surpreendente.

A imagem das grandes metrópoles escritas nas linhas do conto moderno é retratada com espaços deteriorados, desemprego, preconceito, violência e loucura. Há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano), que permanece como “experiência” de desapego proporcionado pela

cidade, esta que se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico, realista, metafísico, escatológico, fantástico e até satírico.

Para Manuel da Costa Pinto, há uma explicação histórica para isso:

Até meados dos anos 50, o Brasil era um país rural – ou, pelo menos, tinha um imaginário rural. Sob a renovação representada pelo modernismo de 22 e por seus correlatos na sociologia (Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr), continuou pulsando a preocupação com uma suposta “identidade nacional” (resquício mítico de um mundo estável, natural e, portanto, agrário). (PINTO, 2004, p. 84).

Já Alfredo Bosi nos mostra em *História concisa da literatura brasileira* que a escrita contemporânea tem uma espécie de "divisor de águas", tendo um estilo de escrita antes e depois da Semana de Arte Moderna de 22:

Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. A afirmação não quer absolutamente subestimar o papel relevante da Semana e do período fecundo que lhe seguiu: há um estilo de pensar e escrever anterior e um posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. (BOSI, 2006, p.383).

De fato Bosi e Pinto aproximam suas opiniões em relação ao "divisor de águas" da ficção brasileira. Esta divisão do conto acontece na semana de 22, quando se estabeleceu parte do entendimento do que venha ser hoje escrita e arte moderna.

Pinto completa ainda que “a problemática realidade urbana eclodiu como uma experiência ao mesmo tempo incontornável e irredimível, passando ser o habitat predominante na literatura brasileira a partir dos anos 60.” (Pinto, p. 84).

De fato, é na década de 60 que o termo “contemporâneo” precisa ser demarcado por algumas datas. “A ditadura militar instalada no Brasil com o golpe de 64 vem à mente como ponto de referência histórico, já que a literatura não ficou indiferente aos seus efeitos” (Otsuka, p. 14).

Porém é difícil precisar o quanto e de que maneira tal momento histórico repercutiu nas obras artísticas, mas qualquer que seja a relação entre a literatura e o

contexto histórico, a realidade política da época deixou marcas em grande parte da produção literária após 1964.

A literatura mais significativa produzida durante o regime militar, sem dúvida, foi a de oposição ao regime político, e isso inclui contos, que tinham como propósito o desejo de contar histórias sobre a resistência e a insatisfação social no período.

Partindo da verossimilhança, contistas da época ao serem confrontados pelo regime usavam o subterfúgio da ficção para “despistar” o foco principal das obras.

Porém é em dezembro de 1968 que o golpe mais duro sobre as artes e a produção literária se deu com o Ato Institucional nº5, quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao golpe militar de 1964 no Brasil, que silenciou muitos artistas devido ao controle severo sobre os meios de comunicação e as manifestações artísticas. A partir daí o Brasil entra no período de maior fechamento político, que durou de 1969 a 1974.

A partir da segunda metade da década de 70, houve uma retomada significativa na produção literária brasileira, contudo o conto, uma vez que houve um abrandamento da censura e dos mecanismos de repressão.

Os contistas desta época focavam, de maneira geral, na produção de textos que visavam à denúncia da realidade, com o intuito de expor a verdade oculta sob o discurso oficial, escapando à repressão e à censura.

Foi no período de 1969 – 1978 que ocorreu uma aceleração na modernização literária, e também é dessa época a consolidação da indústria cultural. Mas o ápice do revigoreamento literário se deu por volta de 1975, no chamado *boom* literário, apoiando novos contistas a publicarem seus trabalhos.

Os contistas da Geração 90, longe de máquinas de escrever – do homem na lua, do Brasil tri- campeão mundial de futebol, do fim dos Beatles, da derrota dos EUA na Guerra do Vietnã, do auge da Guerra Fria e, enfim, longe do boom do conto brasileiro da década de 70 – mas colados no computador – na queda do muro de Berlim, no fim da Guerra Fria e do comunismo, na população do personal computer, da internet e do e-mail, no Brasil tetra campeão mundial de futebol, na globalização, no mapeamento do genoma humano -, mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam. E podia ser diferente? Um vergalhão tecnológico levou de roldão a moçada que começou a escrever há quinze, vinte anos. O conto passou do boom ao new boom – menor, porém tão interessante

quanto – ao mesmo tempo em que os contistas deixavam de rascunhar a mão e passavam a rascunhar no próprio computador. (OLIVEIRA, 2001, p. 8).

Edu Teruki Otsuka nos mostra que boa parte das discussões sobre narrativas do período privilegiaram o conto, talvez devido ao destaque que esse gênero alcançou no período entre o final da década de 60 e meados de 70, quando se obteve uma boa recepção do gênero pelos escritores. A proliferação da prática do conto levou também à distinção entre o tradicional e o novo conto.

O autor ainda cita Alfredo Bosi, no que diz respeito ao conto e narrativas mais longas:

[...] como a novela e o romance, o conto condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. Por seu caráter proteiforme, o conto seria capaz de abarcar grande variedade temática, assim como encarnar a busca moderna da síntese de tons, gêneros e significados. No que se refere à produção brasileira mais recente, Bosi identifica acentuada invenção temática e apenas discreta experimentação verbal; sobre as conquistas formais, nota a continuidade em relação à escrita neo realista de 30 e de 40, que, no entanto, já esta sendo em parte substituída por “modos fragmentários e violentos de expressão”, ligados ao contexto da evolução capitalista urbana. A esse novo tipo de escrita Bosi chamaria de “narrativa brutalista”. (OTSUKA, 2001, p.23)

Quando pensamos em conto moderno, logo nos vêm à mente contos de uma escrita livre que retrata o dia a dia de grandes cidades ou de personagens comuns que escondem seus mais íntimos desejos e frustrações. Esse tipo de narrativa vem substituindo a estrutura tradicional e rígida, pela construção de um texto mais curto ainda, com o objetivo de conduzir o leitor para além das linhas, para além do dito, para a descoberta de um sentido nas entrelinhas, o não dito.

Ainda para Bosi (2006, p.07), o conto moderno cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. “Ora é o quase documento folclórico, ora a quase crônica do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas”.

Exigindo do leitor uma leitura que mostre não só o que é contado, mas, principalmente, a forma como é contado, a forma como o texto se realiza diante da

leitura. A construção tradicional de desenvolvimento, meio e fim, cede lugar a um texto que cobra a participação do leitor nos aspectos que constituem a narrativa, muitas vezes explorando um tempo interior e psicológico da personagem.

Bosi ainda afirma que a temática usada puramente resume-se a vivências do homem contemporâneo, ou seja, os contos atuais trazem à tona nossa realidade, assaltos, ônibus lotados, prostituição, assassinatos, traições, todos aqueles temas que talvez fossem considerados inadequados para serem lidos em épocas anteriores, por exemplo. O conto moderno ainda converge signos de pessoas e de ações a um discurso que os amarra, uma vez que, para Bosi, a "descoberta" do contista se faz pelo interesse de um assunto que o atraia. Como justifica o fragmento abaixo:

A invenção do contista se faz pelo achamento (invenire - achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz de seu universo. Na história da escrita ficcional, esta nega (conservando) o campo de experiências que a precede. Da dupla operação de transcender e representar os objetos, que é própria do signo, nasce o tema. O tema já é, assim, uma determinação do assunto é como tal poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote uma forma nova. (BOSI, 2006, p 08).

Não se pode deixar de citar que atualmente, para envolver o conto com seus leitores, além dos temas atuais, o contista precisa conhecer o registro a que está submetida sua obra, por exemplo, se realista documental, se realista crítico, se intimista no âmbito do eu, se intimista no âmbito do *id* ou se experimental no nível do trabalho linguístico, uma vez que, como nos mostra Bosi, de qualquer forma, a invenção já terá superado, enquanto ato estético, as oposições externas, peculiares ao assunto, seja ele urbano, rural, regional, universal, psicológico, social etc. As preferências por determinados assuntos e a falta de interesse por outros não se originam da arte, provêm de um embate ideológico mal situado.

Dessa forma, Bosi denomina a exploração do discurso ficcional do contista como "visões do mal contemporâneo", ou seja, todo tipo de violência, exclusão ou diferença social descritas em situações narráveis de grupos à margem da realidade em que vivemos.

Tal percepção pode ainda apontar falhas de conduta de uma sociedade desigual com situações nunca descritas em obras anteriores. Tais falhas compreendem desde o marginal medíocre que rouba para comer, a vida nada recatada de certas mães de família da sociedade carioca, ou até empresário bem-sucedido que mata por prazer.

Recuperar a imagem do que já se viveu é um esforço constante na prosa de Lygia Fagundes Telles. A autora, que tem um de seus contos analisados nesse trabalho, consegue transmitir em suas narrativas, sem adotar um tom cansativo ou repetitivo, o gosto ácido da vida de pessoas comuns, de mulheres e homens de uma classe social mais elevada.

Por volta da década de 40, o intuito era de fazer do mundo "simples" um pretexto para expor seu caráter diferente, ou seja, rude, bárbaro, impulsivo, não muito presentes nas obras até aquele período. Isto faz com que mude a percepção do leitor em relação às personagens, por exemplo, antes, a maioria das mocinhas literárias era branca e de olhos claros, doente de amor, ao contrário de como obras mais recentes retratam suas mocinhas, uma vez que o que seduz é a moça franzina que sonha e inventa o cotidiano, a prostituta sem futuro que encontra uma oportunidade de mudar de vida ou até mesmo o traficante que ganha dinheiro ilicitamente e o repassa para obras sociais.

Mas é na década de 60 que várias obras de descrição em estilo brutalista. Nesta linha temos Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, que descrevem cenas de violência em suas obras sem nenhum pudor nem receio de chocar o leitor, que geralmente já conhece seu estilo. Tais autores são ferozes na violência e degradação.

O próprio Alfredo Bosi pontua este estilo de escrita:

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnicas e retornos deliciados a babel e a Bizâncio. (Idem, 1976, p. 18)

As obras de Dalton Trevisan, por exemplo, são marcadas por homens rebaixados pela sociedade que vagam entre o onanismo e a violência sexual,

presentes em algumas obras do autor como *O Vampiro de Curitiba*, não esquecendo que o sexo é sempre retratado de uma forma obsessiva.

O sexo, em Trevisan, é visto como um relacionamento desumano. Em uma versão menos idealizada, a sexualidade acaba adquirindo um sentido de negar as imagens eróticas como promotoras de delícias que nos são vendidas pela publicidade. Na sua obra, o sexo sempre tem um fundo problemático. Assim, se o sexo teve um papel transgressor nas sociedades conservadoras, ele é, agora, um dos instrumentos da publicidade de um sistema fundado na comercialização, no consumo, reduzido a uma função publicitária de incentivo ao consumo. O indivíduo é substituível, desvalorizado, não é mais imprescindível. (MARCHI, 2003, p.84).

Já Rubem Fonseca reproduz a imagem da agonia e do caos de valores que uma sociedade falida produz, apresentando uma narrativa brutalista que tem como fio condutor a fala direta e indireta das experiências da burguesia carioca, que convive quase intimamente com o submundo das boates e drogas, onde a imersão para esta realidade se faz de um modo viciante até compulsivo.

Essa literatura que se define como “de violência”, que incorpora a poluição existencial de uma sociedade a margem tem sempre como pano de fundo as grandes cidades e camadas distintas que falam seus próprios dialetos. Neles convivem juntos traficantes, drogados, prostitutas, famílias de bem, macumbeiros, estes normalmente tendo que vencer a fome ou o medo da polícia ou do "malandro" mais forte, e que ainda tem o espaço livre da rua, morro ou do mar dentro de uma narrativa intensa e sintética.

Segundo Bosi, esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura de massas, às guerras, às ditaduras feitas de cálculo e sangue.

Fonseca e Trevisan podem ser considerados os contistas brasileiros mais importantes das décadas de sessenta e setenta. Suas narrativas curtas mostram o Brasil que se tornava urbano a partir de então. A Ditadura Militar na qual o país se encontrava mergulhado, e que vigorou durante quase vinte anos, contribuiu para que os contistas abordassem a contemporaneidade, urbana, cheia de conflitos psicológicos e sociais.

Diante do consumismo e da internacionalização em que mergulha a classe média, a arte do conto busca trazer à tona "o outro lado" — o lado violento e obscuro da realidade. O contista brasileiro dos anos 70 quer desafinar o coro dos descontentes. (MORICONI, 2009, p. 281).

A partir da década de 70, a ficção brasileira e principalmente o conto de temática urbana foram restringidos por vários fatores econômicos, políticos e sociais.

Para entender um pouco esse período, é necessário voltar na história para saber que a ditadura militar, citada acima, se estendeu por mais tempo que os oposicionistas imaginavam, e que era visto apenas como um golpe, condenado em curto prazo ao fracasso, consolidou-se como um longo regime com significativo apoio popular. Contudo, a crise do petróleo de 1973, os altos custos de empreendimentos estatais e as graves dificuldades do capitalismo internacional em fins dos anos 70 e início dos 80, fizeram com que a inflação se tornasse incontroláveis. Muitos artistas e escritores tornaram-se então "órfãos da utopia".

Por outro lado, de 1970 para cá o Brasil configurou-se definitivamente como uma nação capitalista e moderna, ainda que cheia de desigualdades sociais.

Os escritores tiveram uma experiência coletiva de esfacelamento e pulverização da realidade, quando não de caos. A velha ordem desabava e um mundo instável, frenético e aparentemente irracional ocupava o seu lugar. Todas estas mudanças influenciaram decisivamente a prosa de ficção de temática urbana das últimas décadas.

As produções deste período apresentam uma visão realista do mundo. Muitas das personagens padecem de total desorientação, sendo incapazes de se organizarem, ou de ordenarem o universo à sua volta. Desesperados, buscam uma verdade, sem saber se há possibilidade de encontrá-la. Ou nem mesmo a buscam, limitando-se a sofrer ou a protagonizar a desordem, a violência física e moral e a destruição das formas de convivência social. À desintegração ética corresponde à desintegração técnica, com a estrutura narrativa revelando-se desordenada, fragmentada e geralmente sem um ponto de vista único ou claramente definida.

Já no final da década de 1970 e nas décadas seguintes, esta força de desintegração, que parecia arrastar a prosa brasileira para o caos, recuou, dando lugar a uma razoável síntese entre ruptura e tradição, fragmentação e criação de mundo.

Paralelamente, nos mesmos idos de 1970, ressurgiu uma espécie de realismo social, traduzido por relatos que representavam de maneira direta os dramas das camadas subalternas. Era uma resposta à censura imposta pelo regime militar que proibia a imprensa de noticiar os aspectos negativos do país. Era também uma forma de solapar a ideia do "milagre econômico", então dominante nos meios de comunicação, por meio do registro dos excluídos, das prostitutas, dos operários, dos camponeses, da gente sem eira nem beira, todos alheios à visão ufanista do governo. Muitas destas obras não passavam de reportagens ficcionalizadas, escritas por jornalistas que se utilizavam da ficção para driblar a censura.

A partir da década de 1980 intensificam o processo de abertura para o capital estrangeiro, por consequência, há um aceleração do processo de modernização, que afetará diretamente as artes; logo, a literatura tenta dar voz aos oprimidos, possivelmente como uma reação à desintegração das formas tradicionais de narrativa, ganhou espaço novamente a prosa de ficção, isto é, aquela que reproduz fatos e/ou personagens do passado reinterpretados.

Enfim, Alfredo Bosi afirma que é muito provável que o conto oscile ainda por muito tempo entre o retrato tosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra.

Fora do contexto brasileiro, pode-se destacar Pedro Juan Gutiérrez, que conseguiu em *Trilogia suja de Havana* mostrar uma escrita de resistência.

Trilogia suja de Havana são três livros reunidos em um só; escritos entre 1994 e 1997, livros formados por pequenos contos e crônicas que se entrelaçam formando uma única narrativa. As narrativas contam a história de Pedro Juan e seus vizinhos, que se esforçam, apesar de inúmeras dificuldades se viram da para sobreviver na ilha. Alguns pontos são sempre reforçados pelo autor repetitivamente, como se para exorcizar um trauma, como se tivesse que afirmar diversas vezes aquela realidade até que ela se tornasse ficção.

Em "Trilogia", Pedro Juan é um jornalista desempregado, que abandonou o trabalho por não querer mais fazer matérias parciais, nas quais não pode mostrar a realidade do país. Por isso se dedica à literatura e seu "realismo sujo". É importante ressaltar que Pedro Gutiérrez de carne e osso trabalhou como jornalista até publicar seu livro em 1998.

Vivendo na Cuba dos anos 90, durante o boicote econômico imposto pelos Estados Unidos, Pedro Juan descreve a miséria, a fome e a falência do sistema público do país, por meio do seu pequeno universo. Cuba era amparada pela União Soviética com alimentos, combustível e medicamentos. No entanto, até o final dos anos 80, ocorreu a ruína do comunismo soviético. Gutiérrez, a partir dos conflitos sociais que o cercam, do seu dia a dia e dos acontecimentos diversos, aproveita para tecer comentários, denunciando indiretamente toda a degradação humana dessa população.

Essa mistura entre ficção e realidade é que faz com que a obra de Pedro Juan tenha essa singularidade. O leitor se rende ao autor, envolto nessa sedução de personagens fortes, viris e reais; não há uma compreensão do que de fato aconteceu ou do que foi criado pelo escritor.

O interessante na escrita de Gutiérrez é que, embora descreva a miséria vivenciada pelos cubanos, ele não faz uma crítica aberta ao governo. É algo que surge nas entrelinhas de suas narrações. Críticas aparecem alegoricamente a partir da forma simples e ao mesmo tempo chocante com que relata suas experiências. Em alguns episódios, trata das mazelas dessa sociedade por intermédio da ironia.

2. A VIOLÊNCIA URBANA EM RUBEM FONSECA, LYGIA FAGUNDES TELLES E MARCELINO FREIRE

Fazem parte deste estudo três autores contemporâneos, que apresentam cada um a seu modo uma ficção bem parecida com nossa realidade urbana. É desta forma que os autores descrevem por meio de seus textos a violência que permeia no dia a dia das pessoas.

Cada um tem seu jeito bem peculiar de apresentar essa violência. Rubem Fonseca vem com seu modo mais áspero de descrever a violência em suas obras, trazendo como personagens pessoas comuns, à margem ou não de uma sociedade caótica e falida. Ele retrata a violência em sua essência mais genuína, ou seja, com assassinatos, sangue, ossos quebrados e desfigurações.

Já Lygia Fagundes Telles, que desperta reações intensas com o seu “Venha ver o pôr-do-sol”, descreve uma violência mais psicológica, aquela que choca, porém de um modo mais sutil, sem “manchar de sangue” as páginas do livro. Procura meios de fazer com que o leitor tire suas conclusões a respeito do desfecho de seus contos, apresentando personagens que emergem do mistério e do ambíguo. Sua produção é prestigiada principalmente devido à maneira como extrapola os limites textuais, gerando confusão e inquietude no leitor, trabalhando temas que fazem parte do cotidiano do homem contemporâneo com pitadas de mistério, podendo ser tomados como o centro de uma temática dentro de toda a produção da escritora, no que se refere ao conto.

Marcelino Freire por sua vez reproduz em “Da paz” a realidade de uma mãe que após a perda de seu filho enfrenta uma realidade banalizada sobre o aspecto de “justiça para os pobres”. Seu texto apresenta até mesmo alguma musicalidade, o que confere certo ar de poesia ao conteúdo violento, mas também no modo diferenciado como Freire constrói e dá voz ao seu narrador-personagem. O conto mistura a angústia da mãe que perde o filho com a falsa intenção de busca da justiça que costuma ocorrer em passeatas meramente promocionais, dando vazão à inquietude da personagem e caracterizando uma estigmatização social. Freire marca firmemente o seu questionamento na narrativa.

Mesmo tão diferentes em suas escritas, Fonseca, Freire e Telles fazem parte de um conjunto de autores que se destacam quando se trata de contos cruéis, ou

seja, contos que contêm violência, tanto física, explícita, quanto psicológica, seus textos que exprimem o comportamento que hoje prevalece nas comunidades urbanas, especialmente nas metrópoles. São escritas agressivas não só na temática, mas também na linguagem fria.

Rinaldo de Fernandes, organizador de *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*, (2006), reúne autores da década de 1970 até os dias de hoje, dentre esses autores encontram-se Rubem Fonseca com o conto “Feliz ano novo”, Lygia Fagundes Telles com “Venha ver o pôr-do-sol e Marcelino Freire com “Esquece”.

Fernandes apresenta uma justificativa para a organização desses contos cruéis.

O Brasil se tornou mais violento nos últimos tempos. A nossa pobreza pede soluções que não chegam. As nossas cidades choram cotidianamente os seus mortos. O escritor vai fazer o quê? Pintar as ruas de risos e rosas? A vida brasileira pede uma literatura assim. (FERNANDES, 2006. p.12)

O livro tenta ser (e, em primeira leitura, consegue) um diálogo com a realidade urbana brasileira atual: a violência está presente em todas as esferas sociais, no crime organizado, nos meios de comunicação, na política e também no trabalho, na família, nas relações de amor, de amizade.

O livro prossegue com algumas experimentações exageradas e alguns contos que carecem do mínimo olhar crítico para funcionar.

Contos cruéis: a narrativa mais violenta da literatura brasileira contemporânea apresenta-se, portanto, como espaço eclético e que, com exceções, pretende trazer à tona olhares sobre a violência. Se a antologia é entendida como uma reunião de diferentes estilos e concepções, a organização de Fernandes cumpre seu papel, mas não se configura em um conjunto de boas discussões, com novos entendimentos a respeito de uma realidade latente e explosiva.

É interessante ressaltar que esse livro constrói um painel não só da realidade brasileira atual retratando situações cotidianas urbanas que banalizam a violência, a obra insere-se assim como um thriller da atual prosa de ficção brasileira.

2.1. RUBEM FONSECA

Contista, romancista e roteirista, José Rubem Fonseca nasceu 11 de maio de 1925 na cidade de Juiz de Fora, mas aos oito anos se muda com a família para o Rio de Janeiro. Forma-se na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil em 1948.

No final de 1952 inicia carreira na polícia, como comissário, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, Rio de Janeiro. Entre setembro de 1953 e março de 1954, é escolhido para curso de aperfeiçoamento policial nos Estados Unidos, período em que também estuda administração de empresas na New York University.

Ao regressar recebe licença para estudar e lecionar na Fundação Getúlio Vargas. É exonerado da polícia em 1958.

Fonseca ainda vive um período lecionando e trabalhando como relações públicas da Light antes de dedicar-se apenas à carreira de escritor. Em 1963, estreia com o livro de contos *O Prisioneiro* e dois anos depois lança *A Coleira do cão*. Durante as décadas de 1960 e 1970, dedica-se quase exclusivamente ao gênero conto, mais especificamente o conto policial, tendo publicado apenas um romance em 1973, intitulado *O Caso morel*. É na década de 1980 que o escritor retoma o romance, recebendo o Prêmio Jabuti logo na primeira publicação, em 1983, de *A grande arte*. Como roteirista, é premiado pelos longas: *Relatório de um homem casado*, adaptado do conto *Relatório de Carlos* e dirigido por Flávio Tambellini, e *A grande arte*, filme dirigido por Walter Salles. Em 1991, recebe o Kikito de Ouro no 18º Festival de Gramado, pelo roteiro de *Stelinha*, dirigido por Miguel Faria Jr. Seu último prêmio foi Correntes de Escrita, conquistado em 2012 em Portugal.

Mesmo sendo romancista e roteirista, foi como contista que teve maior reconhecimento, descrevendo a realidade sem pudores de uma sociedade defasada e a margem. Em seus contos, assassinos, prostitutas, policiais, são representados em um cenário povoado pela violência explícita e por uma alta voltagem sexual. Estes elementos são apresentados ao leitor por meio de uma linguagem austera crua e sem rodeios.

Dentre seus contos mais conhecidos que abordam claramente a temática da violência se tem "Feliz ano novo" e "Passeio noturno I". O primeiro conto de 1975

Fonseca traz à tona problemas de segurança pública, e claro, a violência, o conto é narrado em primeira pessoa, do ponto de vista de uma personagem que assiste pela TV aos preparativos para a chegada do Ano Novo, e junto de alguns amigos, decidem assaltar uma casa abastarda e além de praticarem todo tipo de violência (tanto física quanto psicológica), ainda matam a dona da casa e sua filha.

Um bom exemplo dessa violência presente em "Feliz ano novo" pode-se ser percebido no trecho abaixo:

Você aí levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos. Por favor, o sujeito disse, bem baixinho. Fica de costas para a Parede, disse Zequinha. Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda. Não vais comer uma bacana destas?, Perguntou Pereba. Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto. E você... Inocêncio? Acho que vou papar aquela moreninha. (FONSECA, 2004, p.192).

Já em "Passeio noturno I", também narrado em primeira pessoa, o narrador-personagem pertence às classes mais abastadas do país. Apesar de sua riqueza, ele só se tranquiliza quando assassina alguma pessoa inocente (normalmente mulheres) com seu automóvel.

Depois de eliminar friamente suas vítimas, o narrador pensa apenas nos problemas de sua empresa.

Um dos trechos mais cruéis do conto, sem dúvida é a descrição da morte da vítima desse homem:

Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando

ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco, mas sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. (FONSECA, 2004, p. 244)

Em um contexto social agitado, Rubem Fonseca passa a escrever sobre a cidade e suas mazelas. E daí surge a grande verossimilhança que seus contos apresentam. É um novo tempo marcante na história do Brasil, e na obra de Rubem Fonseca, em que sua produção chega próximo ao chocante, em que o contexto social se traduz em violência, como forma de transgressão frente aos desafios do novo mundo que se abre. É uma nova literatura preocupada com o retrato da cidade grande, do ambiente urbano e seus problemas.

A aceitação dos contos de Fonseca ocorreu em razão de seu conteúdo subversivo, pelo registro da então moderna vida urbana dos anos 70. Muitos leitores daqueles anos de opressão buscavam uma literatura desafiadora que apresentasse elementos como o erotismo, a obscenidade, expressões cotidianas e de baixo calão, porém, ao ser proibida, a obra já havia vendido mais de trinta mil exemplares. Dessa forma, com o crescimento da violência que passa a dominar a periferia das cidades e também os grandes centros, o autor acompanha tal crescimento o narrando em suas obras, principalmente em seus contos.

Em "Livro de ocorrências", Rubem Fonseca não foge a sua regra e descreve a violência urbana de um modo bem direto, por meio uma agressão contra uma mulher pelo companheiro, o atropelamento de uma criança e um suicídio.

2.1.1 LIVRO DE OCORRÊNCIAS.

Um dos temas dominantes na obra de Rubem Fonseca é a violência que percorre as ruas brasileiras, numa espécie de guerra civil não declarada dentro desse universo “Livro de ocorrências” (Anexo A), um dos contos pertencentes à obra *O cobrador* (1979), é narrado em primeira pessoa por um comissário de polícia em três ocorrências, não havendo indícios no texto que tais narrações aconteceram em um mesmo dia.

As três curtas histórias se passam no Rio de Janeiro e, em todas elas, a violência se faz presente em seu sentido mais lato. A primeira ocorrência retrata a violência contra a mulher, praticada pelo próprio esposo da vítima. A mulher chega à delegacia com dois dentes quebrados, lábios feridos, rosto inchado, além de marcas pelos braços e pescoço, disposta a prestar queixa contra o marido, “pensa melhor” e por medo, diz que as agressões foram praticadas “sem querer”.

Numa ação de cumprimento da lei, o investigador envia a mulher para o exame de corpo delito e decide ir falar com o agressor em sua casa.

Ubiratan, o acusado, era um homem alto, musculoso, que fazia ginástica no momento da abordagem. Ao ser indagado pelo investigador, o homem, assume indiretamente, sem pudores, a agressão à mulher quando diz:

Ah, então ela foi mesmo dar queixa, a idiota, Ubiratan resmungou. Abriu a geladeira, tirou uma lata de cerveja, destampou e começou a beber. Vai e diz para ela voltar logo pra casa senão vai ter. (FONSECA, 2004, p.255).

Durante a abordagem, o esposo agressor, resiste ir à delegacia para prestar esclarecimentos e ainda ameaça o policial. “Cai fora tira nojento, você está me irritando”. (FONSECA, 2004, p.255).

Ao final o policial atira na coxa do homem que fica perplexo. “Olha o que você fez com meu sartório! Ubiratan gritou mostrando a própria coxa”. (FONSECA, 2004, p. 255).

Um dos grandes fatores que propiciam a violência doméstica é a personalidade desestruturada do agressor no convívio familiar, que por muitas vezes não sabe lidar com pequenas frustrações que essas relações causam no decorrer

do cotidiano. Entre os motivos que levam o homem a se tornar agressor, destacam-se necessidades materiais, o não reconhecimento dos significados dos atos violentos, a perda da sensibilidade, a passividade da vítima e uma situação familiar desestruturada, e ainda, o perfil do agressor se caracteriza por autoritarismo, dominando assim, os seus integrantes familiares.

Na literatura atual, por exemplo, não só Rubem Fonseca nos apresenta a realidade em meio à ficção. A autora de contos Marina Colasanti relata que a situação das mulheres na história, nas sociedades e na vida a interessa muito. Reconhece as limitações impostas ao sexo feminino e tenta entender como isso se dá, onde se localiza, como se reflete em suas vidas, seus empregos e suas formas de expressão (literatura, arte, etc.). Colasanti produz em alguns de seus contos uma literatura de caráter militante, que visa dar a voz à mulher e denunciar uma sociedade que, de certa maneira, ainda é machista e vê a mulher como subordinada ao homem.

O ciúme masculino nunca é visto como ridículo, mas sim como essencialmente dramático. Pois, ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse, não apenas do corpo alheio, mas de sua própria honra que naquele corpo habita. (COLASANTI, 1985, p. 198).

Em “Livro de ocorrências”, a mulher agredida apresenta em suas palavras o sentimento de cansaço dessa situação, porém, restando ainda um pouco de “respeito” pelo agressor e nenhum amor próprio. “Ubiratan é nervoso, mas não é má pessoa, ela disse. Por favor, não faz nada com ele”. (FONSECA, 2004, p.254).

O conto nos traz em sua segunda ocorrência o atropelamento de um garoto de dez anos por um ônibus.

Rubem Fonseca intensificará ainda mais sua escrita sem “apaziguamento” nesse texto, ao escrever com riqueza de detalhes e de modo intenso o atropelamento desse garoto.

“Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo uma bicicleta nova, sem um arranhão”. (FONSECA, 2004, p.256).

Neste pequeno trecho percebemos algumas características chocantes a morte de uma criança, o atropelamento pelo ônibus, o fato de o coletivo ter

esmagado a cabeça do menino e ainda, o rastro de massa encefálica pelo caminho. Usando palavras fortes logo no início que Rubem Fonseca pratica a chamada violência do autor contra o leitor.

Por meio da relação entre violência e linguagem, sente-se a acidez contatando o leitor. A hostilidade reflete-se na violência discursiva, tanto formalmente, utilizando frases curtas e falas entrecortadas, como pelas características do conteúdo, em abusos situacionais ligados aos personagens.

A narrativa fonssequiana propõe a matéria bruta em relação à realidade, uma série de desilusões torna-se necessária. A linguagem violenta tem uma função frente a seu leitor a de personificar a violência de modo que ele não tenha mais condições de questioná-la. No entanto, estamos acostumados a tornar menos intensa à violência descrita, por meio alguns mecanismos (como o silêncio, e a passividade).

Na cena encontra-se a mãe da criança que precisou ser retirada do local arrastada pelos policiais; “Dois guardas arrastaram a mulher para longe” (FONSECA, 2004, p.256), os dois investigadores, um guarda desviando o trânsito, que aparentando estar habituado com a situação, agradece por aquele dia ser feriado, o trânsito estar mais tranquilo. “Ainda bem que hoje é feriado, disse um guarda, desviando o trânsito, já imaginou isso num dia comum”? (FONSECA, 2004, p.256), e o próprio motorista do ônibus, este preso em flagrante.

Ao pedir para um policial levar até ele o acusado, o investigador percebe que o condutor é um homem magro, aparentando uns sessenta anos e com uma forte aparência fadigada.

No caminho da Delegacia olhei para ele. Era um homem magro, aparentando uns sessenta anos, e parecia cansado, doente e com medo. Um medo, uma doença e um cansaço antigos, que não eram apenas daquele dia. (FONSECA, 2004, p.256 e 257).

Quando um fato como esse se veicula nos noticiários, temos a impressão de que, ao não ser para a família, se trata tão somente de mais um número estatístico de um acidente. Porém a grande questão sobre essa violência é se o condutor em voga é realmente um assassino ou tão vítima quanto o acidentado?

Tal questão é debatida principalmente em grandes cidades, uma vez que a jornada de trabalho de muitos acaba sendo dobrada para poupar gastos com novas contratações.

No caso do texto acima de Fonseca, não podemos tratá-la como uma violência direta, de uma pessoa para com outra, poderemos até nos arriscar a chamá-la de “violência culposa” (quando não há intenção de matar), a expressão “violência social”, pois devido à vida conturbada das grandes cidades, acabamos por ter vários casos como esse todos os dias.

Segundo o cientista social e doutor em sociologia pela Universidade de São Paulo Sérgio Adorno, os dados a que se tem acesso sobre violência urbana cabe a estatística de homicídios em São Paulo e Rio, (mas a violência social não se tem nem ideia de onde vem).

Mais surpreendente, contudo, é verificar que as taxas de criminalidade violenta no Brasil em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, são superiores inclusive às taxas de algumas metrópoles norte-americanas. Não há dados nacionais sobre delinqüência, crime e violência urbana. Os únicos dados nacionais disponíveis alcançam os homicídios. Porém não estão baseados em registros policiais. Dizem respeito à mortalidade por causas externas, dado extraído dos registros oficiais de óbito, cujo armazenamento é de responsabilidade do Ministério da Saúde. (ADORNO, 2006, p.89)

Por outro lado, e se o motorista também fosse uma vítima? Uma vítima do sistema que o faz acordar de madrugada para ir trabalhar, o faz chegar bem depois de seu turno, e o obriga a trabalhar mesmo depois de sua aposentadoria.

O próprio narrador já nos mostra que o condutor já aparentava estar em seu limite. “[...] parecia cansado, doente e com medo. Um medo, uma doença e um cansaço antigos, que não eram apenas daquele dia”. (FONSECA, 2004, p.257).

Regis de Moraes observa que:

O homem das grandes cidades sabe das suas angústias, pois ele se encontra dentro dos seus sofrimentos. Mas ele sabe do seu rosto. Uma certa característica desumana da metrópole faz com que, nela, se torne difícil que rostos humanos se reconheçam. E hoje se sabe muito bem que a saúde mental mostra-se inviável quando a necessidade vital de identidade está fadada a uma frustração constante; mais: sabe-se que este homem

sem rosto ou dotado de uma fisionomia falsa que lhe foi informada pelo espelho fragmentado do seu ambiente, com muito maior facilidade penetra os limites da opção pela violência. (MORAIS, 1981 p.46)

O terceiro fragmento e última ocorrência descrita no conto “Livro de ocorrências” de Rubem Fonseca nos traz o suicídio de um “homem franzino, barba por fazer e rosto cinzento”, (FONSECA, 2004, p.257).

Neste texto temos a violência do indivíduo contra si, ou seja, o suicídio. O texto é bem claro. “Eu conheço esse tipo, disse Azevedo, quando não aguentam mais eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem”. (FONSECA, 2004, p.257).

Assim, está claro que “Livro de ocorrências” nos mostra de uma forma ficcional a atual realidade das grandes metrópoles.

Aos gritos uma mulher rompeu o cordão de isolamento e levantou o corpo do chão. Ordenei que ela o largasse. Torci seu braço, mas ela não parecia sentir dor, gemia alto, sem ceder. Eu e os guardas lutamos com ela até conseguir tirar o morto dos seus braços e colocá-lo no chão onde ele devia ficar aguardando a perícia. Dois guardas arrastaram a mulher para longe. (FONSECA, 2004, p.256)

Desta forma, o conto explora uma narrativa policial ambientada no espaço da marginalidade carioca, com a presença de policiais, favelas, sangue, gritos etc., como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida e costumes.

De acordo com o livro *Foco narrativo*, de Ligia Chiappini, o narrador presente nos contos de Livro de ocorrências pode ser classificado como Narrador personagem, chamado também de intradieético, ou seja, quando o narrador se situa dentro da narração contando a história, tendo características simultaneamente de personagem no mundo ficcional. Se for personagem e narrador da sua própria história, é um narrador homodieético. Para esse tipo de narrador Chiappini acrescenta:

[...] se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história. (CHIAPPINI, 2002. P. 33)

Desta forma, no primeiro fragmentos observa-se: “Eles moravam perto. **Decidi** ir falar com Ubiratan”. [...], “Ele devia estar fazendo exercícios quando **cheguei**”. [...], “**Sou** da delegacia, **eu disse**”. [...], “**Tirei** o revolver do coldre”. [...], “**Atirei** em sua coxa”. [...], “Ele devia estar fazendo exercícios quando **cheguei**”. (FONSECA, 2004, p.255), dentre outros.

No segundo temos: “**Ordenei** que ela o largasse”. [...], “**Torci** seu braço”. [...], “**Fui** até o carro da polícia e sentei no banco da frente, por alguns momentos”. [...], “**Tentei** limpar-me com as mãos”. [...], “**Chamei** um dos guardas e mandei trazer o preso”. (FONSECA, 2004, p. 256), dentre outros.

E por fim, no terceiro fragmento: “**Cheguei** ao sobrado na Rua da Cancela...” [...], “**Subi**”. [...], “**Voltei** para a sala”. [...], “No banheiro, **eu disse**”. [...], “**Acendi** a luz da sala”. [...], “**Segurei** o morto pela barriga”. (FONSECA, 2004, p. 257), dentre outros.

O narrador em nível intradieético, é uma personagem da história que, por qualquer razão específica ou condicionada por determinadas circunstâncias, é incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira. Como é o caso do protagonista do conto “Livro de ocorrências”, ele narra três histórias nas quais ele é uma das personagens, ao final, as histórias se entrelaçam, contextualizando o objetivo de relatar a rotina de um agente de polícia em sua delegacia, os tipos de ocorrência e ainda, os tipos de pessoas que ele encontra em suas diligências.

Desta forma, esses contos mostram a banalidade da urbanidade vertiginosa, muito presente em Rubem Fonseca, uma vez que há um desejo em descrever formas humanas detalhando a cena do acidente, como o tiro no sartório do homem no primeiro fragmento, a massa encefálica espalhada pelo chão do garoto atropelado no segundo fragmento, e por fim o rosto cinzento do cadáver do último texto.

O enredo entre os três textos mostra a mesma realidade, a de um agente de polícia que narra três ocorrências em três diferentes lugares ambientados na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro na casa de um casal em um morro, depois, em uma

rua movimentada e o terceiro em uma casa de classe média. Porém, o que os três textos têm em comum é a ironia trabalhada na fala deste agente, uma vez que, devido a sua rotina de trabalho, toda a violência descrita nos fatos já se encontra banalizada.

Como se verifica nos trechos abaixo:

Foi o marido, disse Miro, desinteressado. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher. Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço. (FONSECA, 2004, p. 254)

Ainda bem que hoje é feriado, disse um guarda, desviando o trânsito, já imaginou isso num dia comum? Aos gritos uma mulher rompeu o cordão de isolamento e levantou o corpo do chão. Ordenei que ela o largasse. Torci seu braço, mas ela não parecia sentir dor, gemia alto, sem ceder. Eu e os guardas lutamos com ela até conseguir tirar o morto dos seus braços e colocá-lo no chão onde ele devia ficar aguardando a perícia. Dois guardas arrastaram a mulher para longe. (FONSECA, 2004, p. 256)

Fomos para o banheiro. Levanta o corpo, disse o perito, para eu soltar o laço. Segurei o morto pela barriga. Da sua boca saiu um gemido. Ar preso, disse Azevedo, esquisito não é? Rimos sem prazer. Pusemos o corpo no chão úmido. (FONSECA, 2004, p.. 257)

Sobre “Livro de ocorrências” Ariovaldo José Vidal em seu livro *Roteiro para um narrador* explora o enquadramento do conto, de forma que:

“Livro de ocorrências” é um conto interessante, pois é caudatário da forma longínqua do conto enquadrado, tendo por moldura o livro de registros. Nele, podemos observar uma forma minimizada de enquadramento: trata-se de um dia na vida de um comissário de polícia; a moldura é dada pelo livro de anotações do personagem central – o comissário -, sendo que cada um dos pequenos episódios funciona como uma página do livro que estamos lendo e do diário do personagem: páginas do livro, páginas do Livro. (VIDAL, 2000. P.173)

Rubem Fonseca sabe como ninguém descrever a realidade violenta da metrópole utilizando um discurso direto sem constrangimentos, partes desses

discursos limitam a escrita do ficcionista à denúncia da violência, destacando-lhe o caráter chocante e brutal, retrato de uma sociedade em crise.

2.2 LYGIA FAGUNDES TELLES

Nascida na capital paulista em 19 de abril de 1923 e possuidora de vários prêmios literários, como o do Instituto Nacional do Livro, 1958; o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, 1973; o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, 1980; e o Pedro Nava, de melhor livro do ano, 1989; Prêmio Camões, 2005; a autora paulista Lygia Fagundes Telles se destaca por escrever obras utilizando de uma sensibilidade quase inocente, suas personagens são pessoas comuns, que têm suas vidas abaladas por fatos insólitos ou dramáticos, Lygia ainda se aventura pelo fantástico como modo privilegiado de acesso ao real, examinando com um olhar ao mesmo tempo crítico e solidário os mais variados destinos humanos, frustrados em algum momento, seja por circunstâncias externas, sejam por traumas e fantasmas interiores.

Filha de uma pianista e um advogado, a contista e romancista nasceu em São Paulo, mas passou a infância em pequenas cidades no interior do Estado. Formou-se em Direito pela Faculdade do Largo de São Francisco e cursou ainda a Escola Superior de Educação Física da mesma Universidade.

Lygia começou a escrever muito cedo, o que a levou a considerar seus primeiros livros *Muito imaturos e precipitados*. Segundo o crítico Antonio Candido, o romance *Ciranda de pedra* (1954) seria o marco da sua maturidade intelectual. Concordando com esse critério, a autora considera a sua obra a partir dessa data. Participante e testemunha desse tempo e desta sociedade, a escritora classifica sua obra como de natureza engajada, ou seja, comprometida com a condição humana nas suas desigualdades sociais. (shvoong.com/books/biography, 26/07/2012)

A autora tem já publicado quatro romances, duas crônicas e dezenove livros de contos, sendo o primeiro publicado em 1938 *Porão e sobrado*, e o último em 2011, intitulado *Passaporte para a China*.

A escritora tem uma maneira própria e atenuada de descrever a violência em seus contos. Mais detalhista, ela descreve cada toque, cada olhar, como se aquela morte ou descoberta fosse romantizada por suas palavras. Seu estilo nada tem a ver com revelações grandiosas, cenas explosivas, mortes sangrentas ou discurso edificante, seu método se concentra na sutileza. Ela, em seus textos, adquire coisas discretamente, pelas bordas, tateia, sem a necessidade de um escândalo, de um

excesso, porém, um grande mistério em seus textos, pode se tornar assombroso, como no caso de "Venha ver o pôr- do -sol" é ainda caracterizada por uma literatura em que temporalidade e atemporalidade se permutam:

[...] a ficção de Lygia Fagundes Telles insere-se no domínio do mítico, e percebemos em suas narrativas os anseios, as frustrações, os temores e as esperanças que assaltam a mente do homem, tudo expresso pela tessitura enigmática da linguagem simbólica. O paraíso e a queda, a morte e a ressurreição, todas as grandes antíteses e contradições da alma humana tomam forma nas tramas criadas pela ficcionista. Sua obra apresenta homogeneidade, seu mundo em seus contornos. Repetem-se personagens, situações, cenários e gestos (SILVA apud CADERNOS..., 1998, p. 116).

Berenice Sica Lamas situa a escritora além de representante do que poderíamos chamar de realismo intimista-existencialista, por se dedicar em dissecar os sinuosamente a consciência humana em seus contos e apresentar neles a análise psicológica das personagens e os conflitos humanos, atingindo níveis de opressão e angústia, num jogo entre elementos tangíveis e intangíveis, também como representante do realismo fantástico-incomum:

Sua contística possui caráter subjetivista e introspectivo, que se manifestou pelo Brasil a partir da década de 60 do século XX, embora haja escritores que antes disso já mostravam essa tendência, e que serão considerados de modo breve oportunamente. Nos textos da escritora, as personagens constituem o centro da narrativa e o espaço é geralmente urbano. Todavia, os dramas são vividos na interioridade e, por meio da devassa da intimidade da personagem, podem ser modelos de identificação para o leitor. Lígia figura ainda na linha de um realismo fantástico-incomum, com textos situados entre a realidade e a fantasia, entre o sonho e o real, obtendo climas de suspense que cria em estranhos ambientes. (LAMAS, 2002, p. 84).

Toda essa angústia, opressão, presentes em seus contos pode-se ser percebido em "O menino", escrito em 1949.

A narrativa inicia-se com o filho admirando a mãe que se arruma para ir ao cinema com ele, e lá, percebe que ao lado da mãe senta-se um homem

desconhecido, no qual lhe pega nas mãos, no escuro. Possivelmente seu amante, o homem se levanta e sai.

Ao voltarem para casa, encontram o pai, lendo seu jornal. O menino então olha tristemente para o pai, profundamente magoado pela cena que assistira anteriormente no cinema. Ao dirigir-se para seu quarto, o menino abraça forte o pai, tentando segurar o choro.

Para Ana S. F. B. Marcelo, a confusão vivida pelo menino parece intensificada com os acontecimentos do filme a que ele assiste. A realidade funde-se à ficção em várias passagens da narrativa. O momento em que o menino passa a ter uma visão total da tela de projeção no cinema coincide com o momento da mudança de visão em relação à sua mãe. Ele surpreende a mãe com outro homem ficando perplexo

As cenas do filme descritas exatamente no instante do flagrante parecem intensificar o sofrimento do menino. O filme confunde-se com a realidade, num misto de amor, perseguição e sofrimento:

A mão pequena e branca a deslizar no escuro, como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas da grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente nítidos em meio do fervilhar de sons e falas - e ele não queria ouvir! - O ciciar delicado dos dedos num diálogo entre os dentes. (TELLES, 2009 p. 173)

A perturbação da criança se relaciona com violência do filme despertando no menino desejos de praticar atos violentos. Inicialmente ele pensa em agredir o homem, extravasar raiva e ciúmes: "O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulos. Fechou os punhos. Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!" (TELLES, 2009, p. 173). Depois, deseja ferir a mãe: "De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado: queria cravar as unhas naquela carne." (TELLES, 2009, p.174).

Outro conto em que Lygia mostra esse lado psicológico bem trabalhado é em "Antes do baile verde", no qual uma jovem está se preparando animada para o grande baile a fantasia de sua cidade, em que todos devem comparecer vestidos

com roupas verdes, porém, no quarto ao lado, seu pai doente agoniza em seus últimos minutos de vida.

É nessa situação que a empregada chama a atenção da jovem para a saúde de seu pai, dizendo que “seria bom vê-lo, pois está morrendo”. (TELLES, 2009, p. 59). No decorrer da conversa, a garota deixa transparecer seu egoísmo em total indiferença ao pai, alegando que não perderá o desfile de carnaval por nada. “Ao saírem, escutam um gemido agonizante próximo”. (TELLES, 2009, p. 66).

A frieza da jovem é notória nesse conto, ela está mais preocupada em não chegar atrasada no baile, ao passar os últimos momentos com o seu pai, em suas palavras percebe-se um tom irônico e indignado ao falar sobre seu desejo, que se o pai passou tanto tempo doente, podia esperar mais um dia apenas para morrer, ou seja, depois do baile, deixando claro seu egoísmo neste trecho “— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia”? (TELLES, 2009, p.64).

As personagens captadas pela autora representam as famílias brasileiras urbanas de classe média alta, com aparência distinta diante da sociedade, mas com dramas e conflitos comuns a qualquer ser humano.

Elas são construídas simultaneamente com o enredo. Os detalhes são importantes nessa composição, a interação estabelecida com as outras personagens, as associações simbólicas empregadas pelo narrador.

A estrutura mais utilizada pelo narrador para a elaboração dos contos é a do diálogo entre duas personagens. Essa galeria de tipos e os duelos que eles travam em busca da satisfação das próprias necessidades chocam-se com as expectativas dos leitores, que observam os padrões morais e sociais dominantes se esfacelarem em confronto com a busca da felicidade.

O emprego dos diálogos, por meio do qual, autor e narrador constroem as personagens, desenvolvem o enredo, transmitindo as informações ao leitor de maneira apurada, que também, contribui para a rapidez narrativa da autora. Sempre que possível tenta mostrar os fatos ao invés de simplesmente contá-los para o leitor, como que propiciando que a história se conte por si mesma.

A autora não explora todos os artifícios narrativos que os recursos retóricos da linguagem disponibilizam. Lygia, de certo modo, limita o uso de recursos praticados na “modernidade”, ou seja, aqueles que buscam uma ruptura radical com

os moldes tradicionais. Assim, ao que parece, evita experimentações, ao invés disso, pode-se perceber no modo de narrar traços marcadamente realistas.

Em "Venha ver o pôr do sol" predomina o tempo psicológico, já que toda a narrativa é regida pelos pensamentos e intenções do protagonista masculino Ricardo, mas sempre contando com a cumplicidade e com a atenção de nós leitores, aos quais cabe interpretar e julgar este ou aquele ato, como por exemplo, o próprio desejo de vingança de Ricardo, preterido por Raquel, já que o atual namorado desta é rico.

Assim mergulhamos na alma e no drama de pessoas que são seres humanos entregues a situações extremas.

2.2.1 VENHA VER O PÔR DO SOL.

Ao lermos o título desse conto de Lygia Fagundes Telles, podemos arriscar-nos a dizer que se trata de uma narrativa romântica, que provavelmente, contaria a história de um casal, talvez se reconciliando, ao descobrirem que um não vive sem o outro. E para selar este amor, os dois assistem a um pôr do sol em lugar especial, praia, montanha. Esse seria o desfecho perfeito para uma história de amor convencional, que não é o caso de “Venha ver o pôr do sol” (Anexo B).

O conto narra o último encontro entre Raquel e Ricardo, antes namorados. O rompimento ocorreu, pois, para ter melhores condições financeiras a moça troca o rapaz por um homem mais velho e rico. Assim, o amor e o carinho de Ricardo por Raquel se transformam em ódio e vingança, pois ela o trata com desprezo, enquanto ele, fazendo uso da ironia e se aproveitando de sua inocência, a convida para ver o pôr do sol mais lindo de sua vida.

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada. Ver o pôr do sol!... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso!... Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério. Ele riu também, afetando encabulamento como um menino pilhado em falta. (TELLES, 2009, p. 135).

No entanto, em sua mente ele tem pra si se Raquel não for dele, não será de mais ninguém. Desse modo, cria uma estratégia para levá-la a um passeio onde estariam sozinhos em um lugar que pudessem conversar sem serem incomodados. Um cemitério foi o local escolhido. Ricardo por sua vez, motivado pelo ciúme, dá um fim inusitado ao encontro e a sua relação com Raquel. Ele a prende em um jazigo e sai a passos curtos em direção à saída enquanto seus gritos vão sendo abafados pela distância.

Já pelo título do conto é possível observar um tom autoritário e apelativo quando o narrador usa o verbo no imperativo “venha”.

O capítulo de Ângela Baraldi Pacheco, no livro “*Os desafios da língua. Pesquisas em língua falada e escrita*” descreve algumas características bem peculiares do conto:

Observa-se que a escolha do título tem um forte apelo, tanto pelo uso do verbo no imperativo “venha”, quanto pela imagem que representa (o pôr do sol). O texto, pelo título supostamente convida para um espetáculo de beleza. Por suposição, o cenário terá destaque, por meio da ênfase em aspectos visuais, sobretudo pelo efeito de cores resultantes do pôr do sol. O leitor distraído pode passar toda a leitura procurando o tão especial local e deixar escapar nuances da narrativa que representa um ambiente mórbido e por que não dizer de horror. À medida que se lê o conto, gênero que por sua estrutura já explora uma temática surpreendente, a tentativa de se fazer uma relação de sentidos leva a um estranhamento: busca-se a beleza da natureza e se encontra o feio, representado pelo cemitério. Finalmente, com a análise pode-se entender o título enquanto metáfora: pôr do sol pode simbolizar o final de uma etapa ou a morte. (PACHECO, 2008, p.38 IN)

Em “Venha ver o pôr do sol”, o narrador é do tipo heterodiegético, quanto à sua relação com a história, ou seja, existe uma voz, ausente da história, que narra os eventos. Porém, diferentemente de “Livro de ocorrências”, o conto de Telles vai nos apresentar um narrador onisciente neutro, ou seja, o narrador relata os fatos e descreve as personagens, mas não influencia o leitor com observações ou opiniões a respeito das personagens. Fala somente dos fatos indispensáveis para a boa compreensão da narrativa.

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármores, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. Foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. Amuada mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança. Às vezes mostrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura com os pálidos, medalhões de retratos esmaltados. (TELLES, 2009, p.138)

Chiappini mostra bem isso quando apresenta as tipologias de Norman Friedman:

O narrador onisciente neutro, fale em 3ª pessoa [...], a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo,

distância, canais) são as mesmas do narrador onisciente intruso, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora sua presença, impondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara. (CHIAPPINI, 2002, p. 33)

A estrutura usada são os diálogos, as falas são sequenciadas e ocorrem numa cadeia de causa e consequência.

No instante em que a contista instala o dizer na boca do personagem, o conto assume uma nova dimensão. Seja qual for o foco narrativo em uso, no momento em que o autor insere uma fala no texto, o seu dono surge. O personagem faz-se literalmente presente.

A estrutura narrativa em diálogo usada é o diálogo direto, na qual, as personagens conversam entre si. No texto, este tipo de diálogo é identificado pelo uso de travessões. Alguns autores podem colocá-los entre aspas duplas, porém o mais comum é a utilização das aspas quando de algum pensamento, ou monólogo interno, de um personagem. Dentre suas especificidades destacam-se as falas das personagens introduzidas, intercaladas ou concluídas por verbos declarativos, tais como: afirmar, perguntar, responder, indagar, exclamar etc., seguindo-se das seguintes marcas gráficas: dois pontos (:), travessão (—), reticências [...], ponto de exclamação (!), ponto de interrogação (?), aspas (“”), parágrafo, mudança de linha, vocativo e imperativo.

Algumas afirmações acima comprovadas nos seguintes trechos do conto:

— Jamais? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância! Quando você andava comigo, usava uns sapatoes de sete léguas, lembra?

— Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? - perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. - Hein?!

— Ah, Raquel... - ele tomou-a pelo braço. - Você, está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado. Juro que eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume. Então? Fiz mal?

— Podia ter escolhido um outro lugar, não? (TELLES, 2009, p.135-136)

Não se pode deixar de destacar a riqueza de detalhes com que o narrador descreve em seu conto. Logo no início da narrativa a personagem Raquel vai ao encontro de Ricardo, porém à medida que ela anda, o narrador descreve minuciosamente por onde a moça passa, assim, saberemos que até chegar ao ponto de encontro, Raquel subirá sem pressa uma ladeira tortuosa, passará por casas modestas e cruzará com crianças brincando de roda.

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde. (TELLES, 2009, p. 135).

Mais adiante, Ricardo se incomoda com as roupas de Raquel e é irônico em seu comentário, pois quando estavam juntos ela não se vestia com “elegância” (TELLES, 2009, p.135), se vestia de um modo mais esportivo e ainda usava botas, as quais, Ricardo denominou de “botas de sete léguas” (TELLES, 2009, p. 135).

A garota se incomoda pelo fato de o encontro acontecer em um cemitério, e à medida que o papo se estende, ela vai ficando mais apreensiva.

— Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre. [...]

— Chega Ricardo, quero ir embora. [...]

— Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros! Nunca andei tanto, Ricardo, vou ficar exausta. (TELLES, 2009, p. 139).

É importante ressaltar que Raquel não é forçada em nenhum momento a acompanhar Ricardo, o fato de os dois já terem tido um relacionamento anteriormente faz com que o homem tenha pleno domínio da situação, pois sua acompanhante confia nele. Nenhuma mulher acompanharia um homem por um passeio ao entardecer em um cemitério abandonado, a não ser se confiasse plenamente na pessoa que a acompanhasse. Tal confiança é tão forte em certas ocasiões, que ela até ri da situação.

Ricardo não dá ouvidos às reclamações de Raquel, e aproveitando-se dessa confiança, leva a cada vez mais distante do portão de entrada, sempre dizendo que ela teria uma surpresa e veria o pôr do sol mais lindo, nunca visto por ela.

— Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo.

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.

— Ver o pôr do sol!...Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso!

Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê?

Para ver o pôr do sol num cemitério. (TELLES, 2009, p.136).

Aproveitando sua vantagem para com Raquel, Ricardo usa de mentiras para envolvê-la e tranquilizá-la, dizendo que quando criança passeava com sua prima pelo lugar de mãos dadas. Pelas suas palavras, nota-se um tom sereno, um tanto quanto saudosista, porém, totalmente convincente.

— Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr do sol. Sabe Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha onde estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por ai, de mãos dadas, fazendo tantos planos. (TELLES, 2009, p.139 e p. 140).

O protagonista do conto assume características bem semelhantes às de um psicopata. Para atrair sua “vítima em potencial”, ele premeditou um encontro, encenou toda uma realidade acerca de um cemitério onde estaria enterrada boa parte de sua família, e o mais importante, se aproveitou da confiança que a moça teria consigo e a levou até o lugar mais remoto no cemitério.

Sem demonstrar qualquer tipo de remorso ou culpa, trancafia Raquel em um jazigo e a abandona lá. “Ao ir embora, acende um cigarro e desce a ladeira [...], certificando-se de que já não se tem a possibilidade de ouvir os uivos abafados de Raquel”. (TELLES, 2009, p.144),

Como descrito acima, o personagem apresenta indícios psicóticos em seu comportamento. Para entender melhor o que venham a serem esses comportamentos, é interessante comentar a descrição que Osvaldo Lopes do Amaral, apresentou sobre o assunto. Ele nos mostra que grande parte da comunidade científica adota determinados critérios no que diz respeito sobre o que configura um psicopata.

Abaixo, destacam-se alguns deles:

a) Propensão para enganar, indicada por mentiras repetitivas, usa de codinomes e manipulação dos outros para benefício ou prazer pessoal;

—A priminha Maria Emilia. Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato, duas semanas antes de morrer [...]— Mas está desbotado, mal se vê que é uma moça... Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente: Maria Emilia nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida [...]— Isto nunca foi jazigo de sua família, seu mentiroso! (TELLES, 2009, p. 142).

b) Irritabilidade e agressividade, indicado por brigas e agressões repetitivas;

— Ah, Raquel... — ele tomou-a pelo braço. (TELLES, 2009, p.136)

c) Desrespeito negligente pela própria segurança ou dos outros;

Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás. (TELLES, 2009, p. 142).

d) Falta de remorso, indicado pela indiferença ou racionalização, (ao ter maltratado alguém ou roubado alguma coisa) em relação às consequências ou aos prejuízos que causa.

Voltando ainda para ela, ele chegou até a porta e abriu os braços. Foi puxando as duas folhas escancaradas.

— Boa noite, meu anjo. [...]

Depois de algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicavam, [...] Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. [...] Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. (TELLES, 2009, p. 143 e p. 144).

No conto, ainda podemos encontrar várias características semelhantes às personagens de outras obras, como por exemplo, com o mito de Narciso. Janete Strutz ressalta tal semelhança ao fazer uma análise mais profunda do conto “Venha

ver o pôr do sol”. É possível notar que existem algumas semelhanças com o mito, pois as personagens principais das duas histórias são providas de desejos que despertam a vontade de possuir os seus enamorados. Sendo admirados e desejados, causam ciúme ou inveja, que por sua vez provoca a raiva e a revolta.

No caso de Narciso sendo admirado pelas Ninfas acaba por ignorar o amor da Ninfa Eco provocando nela o desejo de vingança. Já Raquel, personagem do conto "Venha ver o pôr do sol", rejeita o amor de Ricardo, que é pobre, para se casar com outro homem que é rico causando em Ricardo um forte desejo em não ver este relacionamento seguir adiante, desta forma provoca sua desgraça, acabando com a vida de Raquel. Também podemos destacar como semelhança, o fato da história trazer elementos trágicos, onde, Narciso sofreu a ira de Nêmesis, sendo amaldiçoado, por não aceitar o amor de Eco, sendo assim, não foi em vão o sofrimento da ninfa, pois do alto, do Olimpo, a deusa Nêmesis vira tudo o que se passou, e, como punição, condenou Narciso a um triste fim, que não demorou muito a se realizar e com sua morte cumpriu seu triste destino. Raquel também é punida por recusar o amor de Ricardo. Atraída por ele até um cemitério abandonado, ele a tranca em um jazigo, que por sua vez, condenada a morrer por recusar o amor dele, punida e abandonada a morrer solitária e aos poucos se definhando, no vazio com o passar dos dias. As punições são o ponto alto das narrativas acima, onde cada uma das personagens, são julgadas por seus algozes, recebem como castigo a morte lenta e certa. Cada antagonista cumpre com sua sina: a de interpretar, julgar e condenar, pondo um final trágico as suas narrativas. Desta forma, o mito não se desfaz, ele permanece e se fortalece com o passar dos anos, tornando-se numa linguagem plástica, onde o sentimento é compartilhado por todos, ou seja, em descrições e narrações de uma realidade que transcende o senso comum e a racionalidade humana e independe de aceitação como falsidade verdade absoluta. (STRUTZ, webartigos, 27/07/2012).

Além do mito de Narciso, encontramos também uma verossimilhança entre o conto de Lygia Fagundes Telles e o conto "O barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe. Os dois contistas prendem duas vítimas e as deixam abandonadas até a provável morte em lugares escuros e sombrios, adega e catacumba respectivamente.

Segundo um artigo publicado pela Revista Científica de Letras de Franca, Diálogos Pertinentes (2007), “é possível elencar algumas características semelhantes entre os dois contos, como a reflexão expõe a interdiscursividade e intertextualidade existente entre as personagens Montresor e Ricardo”, protagonistas respectivamente dos contos em estudo, a fim de comprovar a influência da estética romântica de Poe na obra modernista de Telles.

O referido artigo ainda apresenta a comparação de trechos dos dois contos comprovando vários pontos em comum.

Neste outro fragmento de Poe (1998, p.143), “Meus criados se divertiam no carnaval. Eu lhes dissera que só voltaria de madrugada, e pedi-lhes que não saíssem. Foi o quanto bastou para que sumissem assim que virei as costas”. É possível também vê-lo recriado no fragmento de Telles (2003, p.28) “Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado”, pois o espaço em que os personagens dos dois contos sacrificarão suas vítimas é praticamente o mesmo – lugar deserto, sombrio, ar denso, entre outros. (Idem p.115). [...] É possível também pensar no interdiscurso a partir do próprio título, pois em ambos há um convite para a morte. Em “O barril de Amontillado”, o Amontillado é um vinho que, por conseguinte, conduz a uma embriaguez, momento de semimorte em relação à realidade concreta; e em “Venha ver o pôr-do-sol” há um convite para assistir à partida do Sol, como o Sol é a luz que simboliza a vida, a ausência dele representa a escuridão, a morte. (STRUTZ, webartigos, 27/07/2012).

Desta forma, podemos dizer que “Venha ver o pôr do sol” retrata literariamente o que uma pessoa traída é capaz de fazer. Ricardo premeditou todo o processo do encontro com Raquel, e deu à moça um final inusitado, onde se supõe que a mesma pode morrer dentro do jazigo na qual foi trancafiada.

Assim o conto, nos aponta para a realidade, já que são incontáveis os casos de assassinatos motivados por ciúmes. Quantas mulheres não são atraídas por ingenuidade ou pelo fato de confiarem em alguém e são mortas ou desaparecem. Mas devido à agitada vida, principalmente nas grandes metrópoles, deixa-se passar despercebidas algumas situações do gênero, acarretando o desgaste na relação com o outro, que leva a caminhos extremos e sem volta, configurada como um dos

principais motivos que levam à desgraça e até mesmo uma fase onde o indivíduo se encontra sem saber onde é o limite entre ele e o outro.

2.3 MARCELINO FREIRE

Na atual safra literária, Marcelino Freire destaca-se como uma das vozes promissoras no cenário da chamada literatura marginal.

Contista nascido em 20 de março de 1967, em Sertânia, (PE), Marcelino vive em São Paulo desde 1991. Começou escrevendo para o teatro e desistiu; foi ator dos nove aos dezenove anos, mas não prosseguiu carreira; criou um grupo de poesia em 1988 e desistiu. Finalmente decidiu ser apenas escritor. Escreveu sua primeira obra *Era Odito* (1998), uma coleção de aforismos vistos sob a ótica do autor.

Publicou dentre outros os livros *Angu de sangue* e *Contos negreiros* (Prêmio Jabuti 2006). Em 2004, produziu a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*. Seu mais recente livro lançado em julho de 2011, foi *Amar é crime*, e ainda mantém o blog Ossos do ofídio, onde publica sempre textos novos.

Na maioria de seus contos, o autor captura a realidade nua e crua do submundo urbano, violentado pelas dores e frustrações de uma sociedade injustiçada pelas diferenças, com seus protagonistas estigmatizados pela violência, pelos fracassos materiais e pelo caos das relações afetivas. O uso do discurso coloquial, quase monológico, indicando a nudez e crueza da comunicação moderna, é uma de suas marcas.

Outra característica em suas obras é a abordagem clara da tragédia humana: a triste história de renegados sociais que perambulam pelas cidades em busca de outra sorte.

Com um senso criativo apurado, Marcelino Freire foi descoberto numa roda de leituras por João Alexandre Barbosa, um dos mais respeitados críticos brasileiros. Segundo Ronaldo Cagiano, em um artigo para a revista eletrônica *Agulha*, Freire, revela seu amor pelas palavras e uma preocupação com a linguagem, destaca pleno domínio de seu ofício contribuindo, e muito, com a literatura contemporânea.

A marginalidade e a violência social são características presentes em suas narrativas.

As imagens e situações dos narradores-personagens de Freire são construídas pelo leitor não só pela mensagem de cada discurso, mas também pela

maneira como estes discursos são construídos: rememoração, pausas, repetições, gírias e palavrões ajudam a localizar socialmente cada personagem e a dar dimensão ao tipo de violência que vivenciaram. Desta forma o relato ficcional de prostitutas, marginais e outros excluídos sociais podem ser tomados como discursos individualizados que tratam de questões coletivas, relacionadas, por exemplo, ao universo feminino ou as questões socioeconômicas. No conto "Nação zumbi", é a violência gerada no desamparo econômico que chama a atenção:

E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. [...] E o rim não é meu, saravá? Quem deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá?

O esquema é bacana. Os caras chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. [...] Porque não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? [...] Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar. [...] Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? (FREIRE, 2005, p. 53-55).

Outro tipo de violência bem característica em Freire, além da socioeconômica, é a violência urbana psicológica e a social, no conto "Darluz" o narrador em primeira pessoa (característica de seus contos) é uma mulher que ao ser questionada pelo motivo de "dar" seus filhos se diz vítima de uma condição social bem comum a muitos brasileiros, a falta de estrutura familiar e a pobreza extrema.

Uma violência contra a própria criança, que ao nascer já é rejeitada pela mãe, quando não "doada", a criança é vendida no farol, como nesse trecho:

Vendi a Beatriz no farol. A moça que comprava chorava de dar dó, um nó. A moça do carro abriu o vidro, o marido pegou e zum. Para nunca mais, como um vento. Para nunca mais, como um esquecimento. Cicatrizo tudo, entende? Meu corpo está viciado. (FREIRE, 2005, p.58)

Como em "Da paz", o conto "Darluz" retrata uma mulher, pobre, que vive uma realidade sofrida, a margem da sociedade. Porém a maior diferença entre seus contos é a perda dos filhos, em "Da paz" a personagem sofre com a perda do filho, assassinado, já em "Darluz" a protagonista, endurecida pela amargura de ter sido rejeitada pela própria mãe, e como foi criada sem amor, acaba não tendo o

sentimento de amor e apego às suas crianças. Tendo coragem de dar seus filhos para que não sofram ao seu lado pela falta de comida e abrigo, por exemplo.

Marcelino explora a fundo problemas sociais urbanos, que muitas vezes são mascarados pela sociedade, mas existentes. Ele faz parte da safra de escritores, como já mencionado, da chamada literatura marginal.

Alguns problemas urbanos são descritos de diferentes formas em "Vanicléia". Um conto que traz o relato de uma prostituta que fala de suas desilusões femininas, em "A volta de Carmem Miranda", um velho travesti relembra como era a vida de um homossexual em seu tempo, pois, segundo ele, ser homossexual hoje em dia é uma perdição, em "Em sombra" o suicídio de um rapaz.

As personagens de Freire são os excluídos sociais que, mesmo às margens da sociedade não deixam de representar o desequilíbrio social, cada personagem representa um elo incômodo entre ficção e realidade. Dessa forma, nos contos de Freire, as prostitutas, os pobres, homossexuais e outros excluídos, trazem em seus discursos o medo potencializado de uma parte excluída da sociedade. As agressões voltadas à classe econômica, opção sexual, dissipadas em toda a sociedade, ganham densidade por meio destas personagens marginalizadas.

2.3.1 EU ODEIO A PAZ

“Da paz” (Anexo C) é um dos contos de Marcelino Freire presentes na obra *Rasif – mar que arrebenta*, publicado em 2008 pela editora Record, que nos mostra uma mãe, que ao se deparar com uma passeata que clama pelo fim da violência lembra-se de seu filho assassinado.

“Eu não sou da paz” (FREIRE, 2008, p.25), essas são as palavras que compõem a primeira frase do texto. Logo se percebe tratar-se de uma pessoa incisiva em sua opinião, porém rancorosa. Após esta impactante frase, a personagem mostra em uma fala cheia de sentimentos, um cansaço “frio”, uma descrença, na qual retrata um sofrimento e uma desesperança, até então, desconhecidos pelo o leitor.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça. (FREIRE, 2005, p. 25).

A descrença acima relatada será gravada pela negação, pois a personagem usa em sua fala, para dar ênfase a seu descontentamento social, 36 vezes o advérbio de negação “não”, frequentemente em anáfora. Esse procedimento nos leva a intencionalidade do autor em usá-los, ora para certificar o leitor dos sentimentos da protagonista, ora talvez imergir no leitor sensações de desesperança e indignação.

O que se percebe também é uma fala carregada de expressões populares ou coloquiais caracterizando uma pessoa de origem humilde e de costumes simples. Além disso, a ironia se faz presente na fala da personagem, quando ela diz “A paz é muito certinha, tadinha” (FREIRE, 2005, p. 25) verifica-se uma inversão, dando a entender o contrário ou algo diferente do que significa.

Porém, como se trata de Marcelino Freire, autor que mostra os problemas sociais urbanos, muitas vezes ocultados pela sociedade, a colocação dos advérbios ou expressões de negação é intencional, uma vez que o autor procura por meio da fala da protagonista frisar que a mesma é possuída de uma revolta e não acredita mais em nenhuma iniciativa em prol da paz.

Na edição *on-line* da revista *Língua Portuguesa* Fiorin explica que a ironia se define como um alargamento semântico. No eixo da extensão, um significado tem o seu valor invertido, abarcando assim o sentido e seu oposto. Com isso, há uma intensificação maior ao sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma inversão. A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo. Assim, a ironia é um tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por inversão, alargando a extensão sêmica dos pontos de vista coexistentes e aumentando sua intensidade.

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. **Muito certinha tadinha.** A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não. Não vou. (FREIRE, 2005, p. 25).

“Da paz” é um conto narrado em primeira pessoa com uma única personagem, desta forma, caracteriza-se um narrador personagem, ou seja, o narrador que tem seu campo de visão limitado isto é, não é onipresente, nem onisciente. No entanto, dependendo do personagem que narra a história, de quando o faz e de que relação estabelece com o leitor, existem algumas variantes de narrador personagem, como narrador testemunha e protagonista.

No conto de Freire, o estilo narrativo é de narrador personagem ou protagonista, pois a personagem é o narrador que é também o personagem central.

Mas é importante deixar claro que narrador não é autor, como Cândida Gancho nos mostra:

As variantes de narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra. Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor, e por tanto só existe no texto. Numa análise de narrativas evite referir-se à vida pessoal do autor para justificar posturas do narrador; não se esqueça de que está lidando com um texto de ficção (imaginação), no qual fica difícil definir os limites da realidade e da invenção. Este pressuposto é válido também para as autobiografias, nas quais não temos a verdade dos fatos, mas uma interpretação deles, feita pelo autor. (GANCHO, 2006, p. 17)

Não se pode deixar de citar que um narrador protagonista só narra o que tem relevância para sua própria vida, ele narra a partir de um centro fixo, limitado quase exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Desse modo, a distância entre a história e o leitor pode ser próxima, ou mutável, caracterizando assim, nesse caso, a protagonista como uma narradora intradiegetico, ou seja, ela que, dentro do texto, assume o papel de narrador. Ele é chamado "homodiegetico", quando os fatos, ideias ou sentimentos que está expressando dizem respeito a ele próprio.

Este fato pode ser comprovado no trecho abaixo:

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. (FREIRE, 2008, p. 28).

Pode-se, por fim, dizer que a escolha de um narrador/personagem para “Da paz”, pode assumir a forma de opção social, pois o percurso do narrador, sua exteriorização de sentimentos, emblematiza um caminho para a liberdade, para a produção de acontecimentos que estão sob o signo da diversidade, um discurso avesso ao título, uma fala constituída pela revolta, um desabafo, não apresentando uma fala tediosa, ou estagnada:

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe? A paz é que não deixa. (FREIRE, 2005, p. 28).

“Da paz” ainda classifica-se como um monólogo, de forma que, a personagem, diretamente, expõe opiniões e sentimentos conversando consigo mesma ou com outra pessoa, mas tendo somente ela a palavra. Diferencia-se de um solilóquio, monólogo no interior do texto narrativo, consistindo quase sempre na reprodução de fragmentos de autoanálise da personagem. Nele a protagonista, em sua fala, pressupõe outro, presumindo um monólogo exterior. Há indícios de uma segunda personagem no texto, Porém esse provável interlocutor não se manifesta.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. **Reparou?** Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. **Reparou?** Vou fazer mais o quê, hein? Hein? (Grifo nosso). (FREIRE, 2005, p. 27).

O conto se concentra, basicamente, na resistência que a personagem apresenta em participar em eventos que enfatizam a paz. A recusa em participar de tais atos se deve, como foi dito acima, pela morte precoce de seu filho Joaquim:

Quem vai ressuscitar o meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado de polícia. (FREIRE, 2005, p. 27)

A dor e a indignação tão intensas nessa mulher trazem a tona à realidade sofrida da população que vive à margem da sociedade, bem representada nos contos contemporâneos. Sua visão negativista, na verdade, revela sua percepção da falsidade e de outros interesses que muitas vezes cercam as iniciativas ou campanhas pela paz. Esta mulher cansada de promessas sempre é substituída por outra que vê em marchas, como nesta sobre a paz, a oportunidade de se promover, e até mesmo de conhecer pessoas famosas. “A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquela atriz? No trio elétrico, aquele ator”? (FREIRE, 2005, p.25).

No trecho acima se percebe que a protagonista afirma que tudo é culpa da paz. Em outras partes do conto ela afirma que “a paz não resolve nada, é muito organizada, a paz é perda de tempo”. (FREIRE, 2005, p.26).

Um recurso narrativo adotado pelo narrador é a metonímia. Quando se pensa em metonímia já se recorda o sentido lato da palavra: A palavra que assume outro sentido que não o literal ou denotativo, por meio uma associação de sentidos tem como base a contiguidade (e não a similaridade) entre os elementos, aqui a metonímia envolve um único domínio conceitual e um mapeamento dentro desse domínio. Acrescentam que ela é usada principalmente para referência, onde podemos nos utilizar de um elemento A em um esquema para fazer referência a um

elemento B no mesmo esquema. Dentre outras palavras, a narradora usa a expressão “paz” como se referisse a uma entidade presente em seu dia a dia, culpando-a por todos os seus e todos os outros problemas relacionados à violência. Talvez com um único propósito de culpar alguém, uma vez que, para tudo o que se acontece de positivo ou negativo pode haver um culpado.

Para Vera L. M. O. Paiva existem possibilidades infinitas de processamento de sentidos de forma semelhante em pequenas e grandes escalas. Para produzir sentido, utiliza-se diariamente uma proliferação de cenas que são recursivamente ativadas, integradas, fundidas, e compactadas. Da mesma forma esse processamento é atualizado textualmente, em palavras, diálogos, textos/gêneros de forma recursivamente semelhante. Reversamente, ao interpretar esses textos, também se opera de forma similar com ativações e descompressão de cenas. O processo metonímico de produção de sentido está presente não apenas no pensamento, mas também na ação, seja esta materializada em gestos, textos escritos ou imagéticos, e sons.

Desta forma verifica-se que ao se referir à paz como agente condutora das ranhuras sociais, a narradora atribui subjetivamente, uma culpa generalizada a respeito da violência, tendo não só o governo com principal culpado, mas também, a própria sociedade que não encara os problemas e mascara suas agonias por meio de movimentos e passeatas. A paz é perda de tempo. [...]. A paz me deixa doente. [...] A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. [...] A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? [...]. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue. (FREIRE, 2005, p.26).

Outro recurso narrativo adotado pelo narrador, como se vê na citação acima, é a personificação, pois a protagonista transforma a paz atribuindo qualidades, comportamentos, atitudes e impulsos humanos.

A narradora descreve em certa altura que tem outras coisas mais importantes para fazer, não se comparando ao pessoal que faz as caminhadas ou marchas pela paz, uma vez que mesmo sendo um domingo, a personagem tem que cozinhar e costurar, mais uma prova concreta de que se trata de uma pessoa, que vive com o orçamento contado.

E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar na costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo. (FREIRE, 2005, p.26)

A personagem ainda relata que a paz só aparece na hora errada, mas será que existe uma “hora certa” para aparecer? Na verdade, segundo ela, a “paz” só aparece quando já aconteceu o fato, ou seja, depois de assassinatos, estupros, e outros tipos de violência contra a pessoa é que há uma comoção generalizada e mais uma vez, pessoas de maior poder aquisitivo e que encontram tempo para participar desse tipo de movimento.

Podemos verificar a afirmação acima, nesta fala da mulher:

A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha que não é. Rezar neste inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. (FREIRE, 2005, p. 26 e 27).

A estrutura do conto ainda nos mostra que a visão da escrita mudou por meio dos anos, uma vez que em geral, mesmo em narrativas curtas, eram descritos detalhes a respeito de roupas, utensílios, ou seja, tudo que girava em torno da ou das personagens. Neste conto é diferente, o que nos chama a atenção ao lermos são as características da personagem, seu jeito de falar, andar, suas obsessões, seu discurso centrado em um único tema, de modo que seu eu fique mais exposto. A crítica literária brasileira Regina Dalcastagnè, em artigo publicado em 2006 na revista *Diálogos latino americanos*, descreve exatamente tal mudança de visão.

Ou seja, se antes tínhamos a farta apresentação de móveis, utensílios e vestimentas, além de detalhes da própria casa e da rua onde ela estaria instalada, para esclarecer a posição (até mesmo física) de determinada personagem, hoje, precisamos nos ater ao modo como ela fala como gesticula e se comporta diante de outras para saber de onde ela vem, e quem ela é. Mais do que nunca, a personagem transporta seu próprio espaço. É em seu corpo que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados. (DALCASTAGNÈ, 2006, p. 02).

Em nenhum momento do conto, o autor descreve fisicamente a mulher, não sabemos se gesticula, se está andando, gritando, ou qualquer coisa deste gênero, mas o que sabemos é que se trata de uma mulher humilde, não tem amparo para suas necessidades sociais, mas, o narrador não tenta reproduzir a fala da personagem de uma maneira incoerente, com erros de dicção ou com dificuldades de construir frases que se interliguem. “Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha”. (FREIRE, 2008, p.27)

No trecho acima, a opção pela norma culta pode reforçar a decisão da mulher em não participar do evento.

O discurso da personagem é totalmente coeso, de forma que até faz uma metáfora em uma determinada frase, onde se leria uma dor no peito, um cisco na vista é descrito: “Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? **Uma dor na vista. Um cisco no peito**”. (FREIRE, 2008, p.27)

Porém, ao final do conto, percebemos que nem sempre a descrença, desesperança e rancor que assolam a mulher fizeram parte de sua vida.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein? (FREIRE, 2005, p. 27)

No trecho acima, verificamos as frases; “Eles que caminhem”. “A tarde inteira”. “Porque eu já cansei”. “Eu não tenho mais paciência” (FREIRE, 2005, p.27). Tais frases nos mostram que em algum momento a personagem acreditou na paz, em algum momento de sua vida ela teve paciência em “acompanhar” a paz, com certeza, pela força de sentimento em suas palavras, ela podia até não participar intensamente dos movimentos em prol da não violência, mas acompanhava tudo sem se incomodar.

Mas devido a um acontecimento trágico em sua vida, a morte de seu filho Joaquim, é perceptível a ferida não cicatrizada em seu coração. Pois além de marchar pela paz, ela não marcharia ao lado da polícia, isso se deve ao fato do descaso da polícia em procurar os motivos do assassinato do garoto. Sabemos que a morte de adolescentes pobres, drogados ou marginalizados já está tão banalizada

que não há mais comoção, cada caso é apenas mais um no índice da violência. Prova disso são as inúmeras manchetes e chamadas na TV sobre o caso. E na vida desta personagem não foi diferente, seu filho se tornou apenas mais uma vítima da violência.

Toda sua revolta, coexiste com saudade. A lembrança de seu filho reacende a dor “sem fim” (FREIRE, 2005, p. 27) já tão presente em seu dia a dia. Essa dor é tão desesperadora que a vontade desta mãe é de “sair gritando. Urrando. Soltando tiro”. (FREIRE, 2005, p.27). Ela ainda expõe que sua vontade de sair matando a todos a sua frente, mas a paz que não deixa, inconscientemente, esta mulher mesmo sofrendo muito pela morte do filho, tem seus princípios e os transfere para a paz. Sabemos que ela não acredita mais na justiça dos homens, porém a personagem evoca o nome de “Jesus Cristo” (FREIRE, 2005, p.27) em sua fala mais desesperadora.

Este fato só vem nos mostrar que, apesar de tudo, ela ainda tem fé, se apega a algo não palpável para poder suportar a dor da falta de Joaquim.

Este conto nos mostra, por meio do desabafo de uma mãe, a banalização e descaso do poder público e dos mais favorecidos em relação às pessoas pobres e marginalizadas pela sociedade.

No livro *O que é violência urbana*, Regis Moraes explora bem a violência descrita no conto. Ele considera que o homem perde a sua maior riqueza, a sua identidade, a sua capacidade de enxergar em si a pretensão de ser melhor, porém, por mais que o homem tente se desvencilhar dos descaminhos e da barbárie, ele está sendo constantemente persuadido a viver assim. No livro, o autor ainda coloca a seguinte ideia:

Sociedade no mundo contemporâneo está resumida a: “homem = produção = dinheiro”, crianças não produzem, logo, não se encaixam no ideal e, até que possuam aptidão para tal, são apenas mais um problema ou mais uma boca pra se alimentar. (MORAIS, 1981, p.31)

Assim, segundo Regina Dalcastagnè, “[...] é possível acompanhar toda violência que intermedia as relações entre dominantes e dominados – violência física ou simbólica” (DALCASTAGNÈ, 2006, p.73), ou seja, por meio de publicidade,

meios de comunicação ou obras como o conto “Da paz” que retrata com tanta verossimilhança, na ficção, a realidade de nossa sociedade atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito desse trabalho foi examinar as representações literárias de um dos mais constantes temas na vida das metrópoles: a violência. O gênero escolhido para este estudo foi o conto.

As narrativas contemporâneas que usam a violência como tema vem se destacando cada vez mais nos últimos anos e constituem uma gama literária importante no Brasil. Os contos dos três autores aqui analisados, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles e Marcelino Freire produzem textos que representam algumas das opções de abordagem estética, temática e de cunho social.

Comentários sobre outros momentos dos autores selecionados precedem a análise de cada um dos três contos. Como se observou ao longo do trabalho. O primeiro escritor Rubem Fonseca apresenta em seu “Livro de ocorrências” o universo de uma delegacia de polícia mostrando, por meio de um agente de polícia, que o habitante das grandes metrópoles está condicionado em não se surpreender com a violência, apresentando até uma visão banalizada do fato. A contística fonssequiana enfoca a posição do homem, inserido e globalizado dentro de uma sociedade falida revelando a solidão dos indivíduos das grandes cidades. Todas essas circunstâncias se tornaram mais agudas ao longo dos anos. Nas três histórias do conto de Fonseca percebe-se a violência narrada de um modo livre e explícito.

Em uma delas uma mulher apanha do marido e por medo dele se arrepende de denunciá-lo na delegacia; em outra um motorista apresentará como estresse, cansaço e a falta de estímulo para seguir trabalhando traz a tona as mazelas de uma grande metrópole. Vê tudo piorar quando atropela e mata um garoto. No último, o protagonista é um homem que prefere morrer na solidão de seu banheiro, apenas na companhia de seus medos.

Esse medo também é mostrado em “Venha ver o pôr do sol”, no qual a personagem Ricardo usa de persuasão e premeditação para vingar de sua ex-namorada que o deixou por um homem rico. Raquel, a ex, influenciada pelo rapaz se encontra com o ele em um cemitério e quando já estava bem afastados ele a leva para um jazigo e a tranca, indo embora e a deixando lá gritando de medo.

Em contrapartida, Marcelino Freire, em “Da paz”, apresenta as angústias e revoltas de uma mulher que não acredita mais na paz. Ela começa a culpar a paz por todos os seus problemas e por todos os problemas da sociedade em que vive e que a marginaliza. E é desta forma que ela mostra seu desespero e descrença.

Além da representação da violência em suas várias óticas de interpretação, principalmente, conflitos individuais, violência urbana e desigualdade social, o que os contos analisados trazem de especificidades?

De modo geral, mesmo sendo contemporâneos e tratando da mesma temática, os autores apresentam visões diferentes. Fonseca é mais direto, explícito, sem pudores nem atenuantes na descrição das cenas do conto. Ao escrever sobre a morte de uma criança que teve sua cabeça esmagada pela roda de um ônibus, o narrador consegue provocar diversas sensações no leitor, sendo a perplexidade uma delas. Lygia explora, por sua vez em seu conto, não a violência física em sentido lato, assumindo uma maneira mais moderada de inserir a violência em seus contos. Mais detalhista, ela descreve cada toque, cada olhar, como se aquela descoberta ou morte fosse suavizada por suas palavras, sempre com muita sensibilidade. As personagens de seus contos são pessoas comuns, que têm suas vidas abaladas por fatos insólitos ou dramáticos, despertando fantasmas interiores; a partir daí o narrador instaura a violência psicológica.

Em contrapartida, Freire se aproxima da problemática sobre o testemunho situado entre a realidade e a ficção que é facilmente notada na Literatura Marginal da atualidade. Essa vertente literária, como se observou oportunamente, reúne escritores considerados marginais, não apenas pela temática que tratam, mas principalmente pela sua origem social: muitos são moradores da periferia e alguns são ex-presidiários e, portanto, lidaram de forma direta com a violência.

Procurou-se demonstrar como a temática da violência se expressa em diferentes estilos dentro do universo da produção ficcional contemporânea. Nesta a representação da violência pode submeter-se a várias óticas de interpretação.

Analisou-se a posição do narrador, a intencionalidade dos contistas, os aspectos sociais e psicológicos de personagens, a banalização da violência no mundo contemporâneo.

Assim, este trabalho procurou apresentar a violência por meio de uma visão estética, com o propósito de refletir sobre a violência real urbana que é descrita nos contos. Dessa forma, tendo acesso a uma literatura sobre a violência velada ou revelada, pode-se demonstrar como a ficção conduz a melhor compreensão do real.

As pessoas apresentadas nos contos aqui estudados instintivamente têm medo de seus semelhantes e não conseguem perceber o quanto são parecidas se tirarem máscaras que assumem no cotidiano, que se pode distinguir aquilo que é certo ou errado, ou não diferenciar um marginal esfarrapado de um marginal de terno e gravata. O improvável e a violência se misturam e ambos possuem a capacidade de chocar o leitor. Cabe a ele refletir sobre as diferentes formas de agressão, a violência explícita, a ironia da marginalização ou a premeditação de uma vingança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Pires; *A Escola byroniana no Brasil*; São Paulo; Conselho Estadual de Cultura; 1962.

BATISTA, Mariana Barbosa; SEIDEL, Roberto Henrique. *Trilogia suja de Havana: verdades desmascaradas*. Fórum Nacional de Crítica Cultural 2 Educação básica e cultura: diagnósticos, proposições e novos agenciamentos PÓS-CRÍTICA/DEDC/UNEB II, Alagoinhas — BA, 18 a 21 de novembro de 2010.

BOSI, Alfredo. *Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix; 1975.

_____ *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix; 1997.

_____ *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo; Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sônia. *O conto de Machado de Assis*. In: _____. *O conto de Machado de Assis: antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Lygia Fagundes Telles. Instituto Moreira Sales, São Paulo, n. 5, mar. 1998.

CANDIDO, Antonio; *A educação pela noite e outros ensaios*: Ática; 1989.

CHIAPPINI, Ligia; *O foco narrativo*, 10ª Edição. São Paulo. Editora Ática; 2002

COLASANTI, Marina. *O ciúme de todos nós*. Rio de Janeiro, Rocco, 6 ed. 1985.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo. Perspectiva. 2006

COUTINHO, Afrânio. SOUSA, Galante J. *Enciclopédia de literatura brasileira*: Global; 2001.

DALCASTAGNÉ, Regina; *Violência, Marginalidade e Espaço na Narrativa Brasileira Contemporânea; Diálogos latinoamericanos*, número 011, Universidad de Aarhus, Aarhus, Latinoamericanistas, PP. 72 - 82.

FERNANDES, Rinaldo org.. *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, Geração Editorial, 2006.

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges — e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2005.

_____ ; *Rasif mar que arrebenta*; São Paulo: Record, 2008.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 05ª Edição. São Paulo. Editora Ática; 1993.

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

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de leitura: A hora da estrela*, de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1996.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogia suja de Havana*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo. Cultrix; 1976

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: Imaginário e a escrita do duplo*. 296 folhas. Tese. Porto Alegre. 2002.

LUMINA, Luís Miguel Cardoso. *A Problemática do narrador - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.*

MARCHI, Diana. "*Dalton Trevisan — Ah, é?*". In: *Ciências & Letras— Momentos do conto brasileiro — n°34*. Porto Alegre, 2003.

MARIANO, Jacqueline Ferreira. BORGES, Marilurdes Cruz. *A verossimilhança entre os contos: O barril de amontillado e Venha ver o pôr-do-sol*. In: *Diálogos Pertinentes - Revista. Científica de letras • franca (SP) • v. 3 • p. 115-126 jan./dez. 2007.*

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Caminhos do conto brasileiro*. In: *Ciências & Letras - Momentos do conto brasileiro — n°34*. Porto alegre, 2003.

MOISÉS, Massaud: *A Criação literária - Prosa I*: São Paulo: Cultrix, 1997.

_____ : *O Conto português*: São Paulo: Cultrix, 2005.

MORAIS, Régis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MOURA, Denuda. *Os desafios da língua. Pesquisas em língua falada e escrita*. Maceió: Ed. UFAL. 2008.

OLIVEIRA, Nelson (Organização): *Geração 90: Manuscritos de computador*. São Paulo, Boitempo, 2001.

OTSUKA, Teruki Edu: *Marcas da catástrofe*: São Paulo, 2001.

PACHECO, Ângela Baraldi. "Desafios em análise do texto e do discurso. Uma pista ou uma armadilha? Abordagem temática de textos literários, tendo como motivação o título da obra", In: *Os desafios da língua. Pesquisas em língua falada e escrita*. Maceió: Ed. UFAL. 2008.

PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Cadernos Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001.

PINTO, Manoel da Costa: *Literatura brasileira hoje*: São Paulo, Publifolha, 2004.

POE, Edgar Allan; *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Tradução de Clarice Lispector. 15. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

REIS, Luzia de Maria R. *O que é o conto*. São Paulo: Brasiliense. 1987.

SILVA, Liliane M. A. COUTO, Luis Flávio. *A questão do suicídio: algumas possibilidades de discussão em Durkheim e na Psicanálise*. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 61, n. 3, 2009, pp. 57-67.

SPALDING, Marcelo. *Fernando Bonassi e a reinvenção do microconto na literatura brasileira contemporânea*. IN Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas *Dossiê: o conto*. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 01 – jan/jun 2006

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Companhia das letras. São Paulo. 2009.

VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. Ed. Loyola. São Paulo. 2007.

ZILBERMAN, Regina. *Monteiro Lobato e suas fases*. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº36, 2010.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

<http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/2004/02/05/000.htm>:
Acesso em 23/04/2012.

http://www.releituras.com/marcfreire_menu.asp; Acesso em 21/04/2012

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Conto>; Acesso em 23/04/2012

<http://www.revista.agulha.nom.br/rcagiano2.html>; Acesso em 03/05/2012

<http://pt.shvoong.com/books/biography/1659991-lygia-fagundes-telles-vida-obra/#ixzz1wIVRA6ZF>; Acesso em 26/07/2012

<http://www.inef.com.br/psicopatia.htm>; Acesso em 31/07/2012

http://books.google.com.br/books?id=TvuB_5gJnTQC&pg=PA51&dq=psicopatas&client=opera&hl=pt-R&cd=7#v=onepage&q=psicopatas&f=false; Acesso em 21/07/2012

<http://www.webartigos.com/artigos/a-identidade-tragica-no-conto-venha-ver-o-por-do-sol-de-lygia-fagundes-telles-comparada-ao-mito-de-narciso/56602/#ixzz22lz7fYPU>;
Acesso em 27/07/2012

<http://www.inef.com.br/psicopatia.htm>; Acesso em 01/08/2012

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopediaJit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=9442&cd_item=35; Acesso em 27/09/2012

<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-ao-leitor/O%20complexo%20de%20%C9dipo%20em%20O%20Menino,%20de%20L%200F%20T%20OK.pdf>; Acesso em 25/10/2012

Spalding, Marcelo. *A narrativa no microconto: estudo narrativo da obra Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. In: Veredas, 2005. Disponível no endereço da WEB <http://www.marcelospalding.com/veredas/textos_detalhes.asp?id=188; Acesso 20/03/2013

<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2010/08/ARTIGO-1.pdf>
Acesso 06/06/2013

<http://revistalingua.uol.com.br/textos/68/artigo249123-1.asp>
Acesso 06/06/2013

ANEXOS

ANEXO A

“Livro de ocorrências”

Rubem Fonseca

1

O investigador Miro trouxe a mulher à minha presença.

Foi o marido, disse Miro, desinteressado. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher.

Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço.

Foi o seu marido que fez isso? Perguntei.

Não foi por mal, doutor, eu não quero dar queixa.

Então por que a senhora veio aqui?

Na hora eu fiquei com raiva, mas já passou. Posso ir embora? Não.

Miro suspirou. Deixa a mulher ir embora, disse ele entre dentes.

A senhora sofreu lesões corporais, é um crime de ação pública, independe de sua queixa. Vou enviá-la a exame de corpo delito, eu disse.

Ubiratan é nervoso, mas não é má pessoa, ela disse. Por favor, não faz nada com ele.

Eles moravam perto. Decidi ir falar com Ubiratan. Uma vez, em Madureira, eu havia convencido um sujeito a não bater mais na mulher; outros dois, quando trabalhei na Delegacia de Jacarepaguá, também haviam sido persuadidos a tratar a mulher com decência. Um homem alto e musculoso abriu a porta. Estava de calção, sem camisa. Num canto da sala havia uma barra de aço com pesadas anilhas de ferro e dois halteres pintados de vermelho. Ele devia estar fazendo exercícios quando cheguei. Seus músculos estavam inchados e cobertos por grossa camada de suor. Ele exalava a força espiritual e o orgulho que uma boa saúde e um corpo cheio de músculos dão a certos homens.

Sou da Delegacia, eu disse.

Ah, então ela foi mesmo dar queixa, a idiota, Ubiratan resmungou. Abriu a geladeira, tirou uma lata de cerveja, destampou e começou a beber.

Vai e diz pra ela voltar logo para casa senão vai ter.

Acho que você ainda não percebeu o que vim fazer aqui. Vim convidá-lo para depor na Delegacia.

Ubiratan atirou a lata vazia pela janela, pegou a barra de aço e levantou-a sobre a cabeça dez vezes, respirando ruidosamente pela boca, como se fosse uma locomotiva.

Você acha que eu tenho medo da polícia? Ele perguntou, olhando com admiração e carinho os músculos do peito e dos braços.

Não é preciso ter medo. Você vai lá apenas para depor.

Ubiratan pegou meu braço e me sacudiu.

Cai fora, tira nojento, você está me irritando.

Tirei o revólver do coldre. Posso processá-lo por desacato, mas não vou fazer isso. Não complique as coisas, venha comigo à Delegacia, em meia hora estará livre, eu disse, calmamente e com delicadeza.

Ubiratan riu. Qual é tua altura, anãozinho?

Um metro e setenta. Vamos embora.

Vou tirar essa merda da sua mão e mijar no cano, anãozinho. Ubiratan contraiu todos os músculos do corpo, como um animal se arrepiando para assustar o outro, e estendeu o braço, a mão aberta para agarrar o meu revólver. Atirei na sua coxa. Ele me olhou atônito.

Olha o que você fez com o meu sartório!, Ubiratan gritou mostrando a própria coxa, você é maluco, o meu sartório!

Sinto muito, eu disse, agora vamos embora senão atiro na outra perna.

Pra onde você vai me levar, anãozinho? Primeiro para o hospital, depois para a Delegacia. Isso não vai ficar assim, anãozinho, tenho amigos influentes. O sangue escorria pela sua perna, pingava no carro. Desgraçado, o meu sartório! Sua voz era mais estridente do que a sirene que abria nosso caminho pelas ruas.

2.

Manhã quente de dezembro, Rua São Clemente. Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo uma bicicleta nova, sem um arranhão.

Um guarda de trânsito prendeu em flagrante o motorista. Duas testemunhas afirmaram que o ônibus vinha em grande velocidade. O local do acidente foi isolado cuidadosamente.

Uma velha, mal vestida, com uma vela acesa na mão, queria atravessar o cordão de isolamento, "para salvar a alma do anjinho". Foi impedida. Com os outros espectadores, ela ficou contemplando o corpo de longe. Separado, no meio da rua, o cadáver parecia ainda menor.

Ainda bem que hoje é feriado, disse um guarda, desviando o trânsito, já imaginou isso num dia comum?

Aos gritos uma mulher rompeu o cordão de isolamento e levantou o corpo do chão. Ordenei que ela o largasse. Torci seu braço, mas ela não parecia sentir dor, gemia alto, sem ceder. Eu e os guardas lutamos com ela até conseguir tirar o morto dos seus braços e colocá-lo no chão onde ele devia ficar aguardando a perícia. Dois guardas arrastaram a mulher para longe.

Esses motoristas de ônibus são todos uns assassinos, disse o perito, ainda bem que o local está perfeito, dá pra fazer um laudo que nenhum rábula vai derrubar.

Fui até o carro da polícia e sentei no banco da frente, por alguns momentos. Meu paletó estava sujo de pequenos despojos do morto. Tentei limpar-me com as mãos. Chamei um dos guardas e mandei trazer o preso.

No caminho da Delegacia olhei para ele. Era um homem magro, aparentando uns sessenta anos, e parecia cansado, doente e com medo. Um medo, uma doença e um cansaço antigos, que não eram apenas daquele dia.

3.

Cheguei ao sobrado na Rua da Cancela e o guarda que estava na porta disse: primeiro andar. Ele está no banheiro.

Subi. Na sala uma mulher com os olhos vermelhos me olhou em silêncio. Ao seu lado um menino magro, meio encolhido, de boca aberta, respirando com dificuldade.

O banheiro? Ela me apontou um corredor escuro. A casa cheirava a mofo, como se os encanamentos estivessem vazando no interior das paredes. De algum lugar vinha um odor de cebola e alho fritos.

A porta do banheiro estava entreaberta. O homem estava lá. Voltei para a sala. Já havia feito todas as perguntas à mulher quando o perito Azevedo chegou. No banheiro, eu disse.

Anoitecia. Acendi a luz da sala. Azevedo me pediu ajuda. Fomos para o banheiro.

Levanta o corpo, disse o perito, para eu soltar o laço.

Segurei o morto pela barriga. Da sua boca saiu um gemido.

Ar preso, disse Azevedo, esquisito não é? Rimos sem prazer. Pusemos o corpo no chão úmido. Um homem franzino, a barba por fazer, o rosto cinzento, parecia um boneco de cera.

Ele não deixou bilhete, nada, eu disse.

Eu conheço esse tipo, disse Azevedo, quando não agüentam mais eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem.

Azevedo urinou no vaso sanitário. Depois lavou as mãos na pia e enxugou-as nas fraldas de sua camisa.

ANEXO B

“Venha ver o pôr do sol”

Lygia Fagundes Telles

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde.

Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante.

- Minha querida Raquel.

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.

- Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima. Ele riu entre malicioso e ingênuo.

- Jamais? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância! Quando você andava comigo, usava uns sapatos de sete léguas, lembra?

- Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? - perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. - Hein?!

- Ah, Raquel... - ele tomou-a pelo braço. - Você, está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado. Juro que eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume. Então? Fiz mal?

- Podia ter escolhido um outro lugar, não?

- Abrandara a voz. - E que é isso aí? Um cemitério?

Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem.

- Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo - acrescentou apontando as crianças na sua ciranda.

Ela tragou lentamente. Soprou a fumaça na cara do companheiro.

- Ricardo e suas ideias. E agora? Qual o programa?

Brandamente ele a tomou pela cintura.

- Conheço bem tudo isso, minha gente está, enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo.

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.

- Ver o pôr do sol!... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso!... Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério.

Ele riu também, afetando encabulamento como um menino pilhado em falta.

- Raquel, minha querida, não faça assim comigo. Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura.

- E você acha que eu iria?

- Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei se pudéssemos conversar um pouco numa rua afastada... - disse ele, aproximando-se mais.

Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento.

- Você fez bem em vir.

- Quer dizer que o programa... E não podíamos tomar alguma coisa num bar?

- Estou sem dinheiro, meu anjo, vê se entende.

- Mas eu pago.

- Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida. Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver um passeio mais decente, não concorda comigo? Até romântico.

Ela olhou em redor. Puxou o braço que ele apertava.

- Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber que tive meus casos. Se nos pilha juntos, então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas ideias vai me consertar a vida.

- Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja completamente abandonado - prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos gemeram. - Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.

- É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, por favor. E se vem um enterro? Não suporto enterros.

- Mas enterro de quem? Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa?! Há séculos ninguém mais é enterrado aqui, acho que nem os ossos sobraram, que bobagem. Vem comigo, pode me dar o braço, não tenha medo.

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alaistrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdinados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. Foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. Amuada mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança. Às

vezes mostrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura com os pálidos, medalhões de retratos esmaltados.

- É imenso, hein? E tão miserável, nunca vi um cemitério mais miserável, que deprimente - exclamou ela, atirando a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada. - Vamos embora, Ricardo, chega.

- Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade. Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja, e você se queixa.

- Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre.

Delicadamente ele beijou-lhe a mão.

- Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo.

- É, mas fiz mal. pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.

- Ele é tão rico assim?

- Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o oriente. Já ouviu falar no oriente? Vamos até o oriente, meu caro.

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram.

- Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra?

Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo.

- Sabe Ricardo, acho que você é mesmo meio tantã...

Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele! Quando penso, não entendo como aguentei tanto, imagine, um ano!

- É que você tinha lido A Dama das Camélias, ficou assim toda frágil, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora?

- Nenhum - respondeu ela, franzindo os lábios. Deteve-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: À minha querida esposa, eternas saudades - leu em voz baixa.

- Pois sim. Durou pouco essa eternidade.

Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido.

- Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja - disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda - o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas...

Esta, a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso.

Ela aconchegou-se mais a ele. Bocejou.

- Está bem, mas agora vamos embora que já me diverti muito, faz tempo que não me divirto tanto, só mesmo um cara como você podia me fazer divertir assim.

- Deu-lhe um rápido beijo na face. - Chega Ricardo, quero ir embora.
- Mais alguns passos...
- Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros! Olhou para trás. - Nunca andei tanto, Ricardo, vou ficar exausta.
- A boa vida te deixou preguiçosa? Que feio - lamentou ele, impelindo-a para frente.
- Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr do sol. Sabe Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por aí, de mãos dadas, fazendo tantos planos. Agora as duas estão mortas.
- Sua prima também?
- Também. Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus.
- Vocês se amaram?
- Ela me amou. Foi a única criatura que... - Fez um gesto. - Enfim, não tem importância.

Raquel tirou-lhe o cigarro, trouxe e depois devolveu-o.

- eu gostei de você, Ricardo.
 - E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?
- Um pássaro rompeu cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.
- Esfriou, não? Vamos embora.

- Já chegamos meu anjo. Aqui estão meus mortos. Pararam diante de uma capelinha coberta: de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. a luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba.

Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naqueles restos da capelinha.

- Que triste que é isto, Ricardo. Nunca mais você esteve aqui?
- Ele tocou na face da imagem recoberta de poeira. Sorriu melancólico.
- Sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais da minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é

precisamente este abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.

Ela adiantou-se e espiou por meio das enferrujadas barras de ferro da portinhola. Na semiobscuridade do subsolo, os gavetões se estendiam ao longo das quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento.

- E lá embaixo?

- Pois lá estão as gavetas. E, nas gavetas, minhas raízes. Pó, meu anjo, pó - murmurou ele.

Abriu a portinhola e desceu a escada. Aproximou-se de uma gaveta no centro da parede, segurando firme na alça de bronze, como se fosse puxá-la.

- A cômoda de pedra. Não é grandiosa?

Detendo-se no topo da escada, ela inclinou-se mais para ver melhor.

- Todas essas gavetas estão cheias?

- Cheias?... Só as que têm o retrato e a inscrição, está vendo? Nesta está o retrato da minha mãe, aqui ficou minha mãe - prosseguiu ele, tocando com as pontas dos dedos num medalhão esmaltado embutido no centro da gaveta.

Ela cruzou os braços. Falou baixinho, um ligeiro tremor na voz.

- Vamos, Ricardo, vamos.

- Você está com medo.

- Claro que não, estou é com frio. Suba e vamos embora, estou com frio!

Ele não respondeu. Adiantara-se até um dos gavetões na parede oposta e acendeu um fósforo. Inclinou-se para o medalhão frouxamente iluminado.

- A priminha Maria Emília. Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato, duas semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com uma fita azul e veio se exhibir. Estou bonita? Estou bonita?... Falava agora consigo mesmo, doce e gravemente. - não é que fosse bonita, mas os olhos... Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.

Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada.

- Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando!

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

- Pegue, dá para ver muito bem... - Afastou-se para o lado. Repare nos olhos.

- Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça...

- Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente: - Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... - Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. - Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos!

Seu menti...

Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso? Meio inocente meio malicioso.

- Isto nunca foi o jazigo da sua família, seu mentiroso! Brincadeira mais cretina! - exclamou ela, subindo rapidamente a escada. - Não tem graça nenhuma, ouviu?

Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás.

- Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! - ordenou, torcendo o trinco. - Detesto este tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida!

- Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.

Ela sacudia a portinhola.

Ricardo chega, já disse! Chega! Abre imediatamente, imediatamente! - Sacudiu a portinhola com mais força ainda, agarrou-se a ela, dependurando-se por entre as grades. Ficou ofegante, os olhos cheios de lágrimas. Ensaçou um sorriso. - Ouça meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo, vamos, abra...

Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.

- Boa noite, Raquel.

Chega Ricardo! Você vai me pagar!... - gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. -

Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! - exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. -Não, não...

Voltado ainda para ela, ele chegara até a porta e abriu os braços. Foi puxando, as duas folhas escancaradas.

- Boa noite, meu anjo.

Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se, entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida.

- Não...

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:

- NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de, um animal sendo, estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido

humano escutaria agora, qualquer chamado acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.

ANEXO C

"Da Paz"

Marcelino Freire

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não

vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe?

A paz é que não deixa.