

**REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DOS
CONTOS *UMA VELA PARA DARIO*, DE DALTON TREVISAN E *O GRAVADOR*,
DE RUBEM FONSECA**

**REFLECTIONS ABOUT THE CONTEMPORARY NARRATIVE: A READING OF
THE SHORT STORIES *UMA VELA PARA DARIO*, BY DALTON TREVISAN AND
O GRAVADOR, BY RUBEM FONSECA**

Lucas Sauzem Cruz¹

Raquel Trentin Oliveira²

RESUMO: Este trabalho tem como objeto de análise os contos *Uma vela para Dario* (1979), de Dalton Trevisan e *O Gravador* (1965), de Rubem Fonseca. Seu foco de análise recai sobre narrativas com estéticas inovadoras para a construção de um realismo literário emergente. Assim, a análise da narrativa busca compreender as diferentes composições formais como necessárias na figuração da realidade social pós-moderna.

Palavras-chave: Narrativa, pós-modernidade, neorealismo

ABSTRACT: The object of analysis of this work is the short stories *Uma vela para Dario* (1979), by Dalton Trevisan and *O Gravador* (1965), by Rubem Fonseca. Its focus of analysis is about the narratives with innovative styles to construct a new arising literature realism. Therefore, the analysis of the narrative seeks to understand the different formal compositions as necessary in the figuration of the post-modern social reality.

Keywords: narrative, post-modernity, neorealism.

A narrativa brasileira precisou romper com um formato tradicional e investir em recursos discursivos e estilísticos capazes de exprimir assuntos contemporâneos: o caos e a heterogeneidade social e plástica dos centros urbanos; a marginalização dos ‘diferentes’; a valorização do consumo e do simulacro e a conseqüente desumanização das relações, etc. Essas temáticas exigem uma reorganização narrativa, que torne verossímil a figuração do mundo social emergente, como já apontava Candido no livro *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*, 1997:

[..] a linguagem que [..] os autores pretendem recriar é, nos seus escritos mais felizes, a dos marginais urbanos, os boêmios e em geral aqueles considerados “escória da sociedade”. Esta opção é aliás bastante generalizada na narrativa brasileira contemporânea, na qual a violência da linguagem se associa à violência dos assuntos. Numa sociedade brutal como a nossa, onde as diferenças

¹ Graduando do oitavo semestre do curso de Letras – Português e suas respectivas literaturas – Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Trabalho orientado pela Profa. Dra. Raquel Trentin. E-mail: lucassauzem@hotmail.com

² Doutorado (2008) e Mestrado (2004) em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. No ano de 2014, cumpriu estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra. Desde 2009 é professor Adjunto do Curso de Letras da UFSM. E-mail: raqtrentin@yahoo.com.br

econômicas são máximas e é monstruosa a presença da miséria, rural e urbana, o escritor reage adotando quase iconicamente uma escrita adequada. (CANDIDO, 1999, p. 96).

Com base nessa necessidade, a narrativa pós-moderna se manifesta a partir da modificação de algumas composições clássicas, em que se nota significativamente o desenvolvimento de organizações temporais labirínticas, a interferência reduzida da onisciência de narradores na história, a fragmentação acentuada das unidades narrativas, a multiplicação de pontos de vista sem o alinhamento de um narrador onipotente, entre outras mudanças. Essa versatilidade composicional, que também se revela na variedade de formas e estilos assumidos por diferentes autores brasileiros que rompem com o modo realista de fazer narrativa, só é possível devido à flexibilidade da linguagem em prosa, como aponta Santiago (2002), identificando nessa geração uma espécie de “anarquia formal”:

[Ela] demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas, fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais. (SANTIAGO, 2000, p. 34).

Para discutir essa tendência, propõe-se aqui a análise comparativa de dois contos de autores brasileiros reconhecidos pela crítica literária por suas inovações narratológicas: o conto *O Gravador*, de Rubem Fonseca, publicado em 1965 no livro *A Coleira do Cão*; e o conto *Uma vela para Dario*, de Dalton Trevisan, publicado em 1979, no livro *Vinte contos menores*.

Em *O Gravador*, a narrativa é construída a partir de dois planos discursivos diferentes, a reprodução dramática das ligações telefônicas direcionadas pela personagem Jorge Vale, e a narração autodiegética da personagem Alda. Jorge é apresentado pelos diálogos de que participa, exibindo indícios sobre sua vida particular; Alda, por sua vez, além de se envolver em algumas dessas conversas telefônicas, revela suas peculiaridades pessoais na digressão mental e expõe com mais clareza suas intenções e desejos. O enredo, que se concentra nas duas personagens mencionadas, retrata o desenvolvimento de uma relação amorosa entre ambos e exibe suas frustrações particulares, respaldado em uma vida conjugal infeliz e na melancolia do afastamento social.

O conto *Uma vela para Dario* narra a morte da personagem Dario em meio ao tumulto da vida urbana. Depois de mencionar o mal súbito sofrido pelo protagonista em uma calçada da cidade, o narrador heterodiegético observa e descreve o movimento das pessoas ao redor de Dario e seus comportamentos, alguns aparentemente solícitos, mas interesseiros, outros apáticos e meros espectadores. Durante o episódio de desfalecimento da personagem, o narrador atenta para o

aumento progressivo de espectadores, que contrasta com a diminuição do interesse por prestar auxílio ao moribundo e se soma à constatação do desaparecimento dos objetos pessoais de Dario.

Embora abordem temáticas diferentes, ambos os contos apresentam inovações formais exemplares da mencionada versatilidade da prosa narrativa contemporânea. Uma atualização narratológica em destaque é o hibridismo entre formas discursivas não comumente literárias com formas já tradicionais. Por exemplo, em *O Gravador*, há a representação de um diálogo telefônico, a reprodução de ruídos eletrônicos e de informações ligadas a esse meio de comunicação: “Tirim, tirim. (Record. Luz verde. Modulei.) / Alô.” / “Meu filho?” / “Sim, mamãe” (p. 42). O mais inovador, no entanto, é o fato de não haver um narrador que introduza ou intermedeie esse diálogo, mas o efeito de que estamos ouvindo uma reprodução direta das falas gravadas por Jorge.

O conto inicia com a representação do primeiro diálogo, sem apresentar ou informar o leitor de que se trata de uma conversa ao telefone em gravação: “Sim, mas qual está com defeito?” / “O Webcor. Está com som de barril.” / “Deve ser o microfone.” / “Talvez.” / “Ou então a cabeça do gravador.” / “Talvez” (p. 39). A representação das falas de um dos interlocutores, por sua vez, aparece justaposta às intervenções psicológicas ou comentários sobre a própria conversa, marcados entre parênteses: “Não posso.” (Não posso, não posso.) “O senhor não pode mandar apanhar aqui?” (p. 39).

É preciso notar que o tempo dos diálogos na narrativa é naturalmente o presente, uma vez que a representação da fala é simultânea ao ato, e os trechos em parênteses acompanham o tempo do diálogo, apresentando a reflexão da personagem. Tal característica é apontada por Candido: para ele, na literatura de Rubem Fonseca, o “próprio tempo narrativo se confunde com o tempo narrado, como se a ação fosse simultânea ao relato” (1999, p. 96). Entretanto, em outros parênteses, o tempo da narrativa se modifica, tratando-se de pequenas narrações autodiegéticas proferidas pelo narrador-personagem:

(Rodei pela casa em grande velocidade, sem bater num móvel sequer. Minha agilidade é muito grande. Sempre desejei jogar basquete. Um dia vou à Associação para me inscrever no time. Ajustei o gravador em mono) (FONSECA, 2010, p.39).

Assim, com as cenas que representam o diálogo telefônico entre Jorge Vale e seus interlocutores, acompanhadas de breves narrativas ou descrições em parênteses, obtém-se uma quantidade restrita de informações sobre a personagem. Por outro lado, nas unidades textuais autodiegéticas de Alda, a extensão de indicações psicológicas, emocionais e comportamentais acabam por oferecer uma melhor delimitação da imagem da personagem. É importante notar que

Alda relata sua experiência no seu relacionamento amoroso, assumindo uma perspectiva parcial e francamente subjetiva:

Mas o telefone tocou quando eu estava com o rosto cheio de creme e quando estou com o creme no rosto não sei fazer nada e muito menos falar no telefone. Nessas ocasiões gosto de ficar no sofá, imóvel, descansando, sem ter ninguém que me incomode. Eu tenho uma porção de manias. Roupa limpa de cama é uma delas. O ideal para mim seria mudar os lençóis da cama diariamente. Mas isso é impossível e por isso contento-me em fazê-lo uma vez por semana. Já Jorge não se incomoda, para ele, tanto faz. Também, quando deita, dorme imediatamente e ronca, um ronco alto que me irrita. Além disso, durante o sono joga braços e pernas suarentos por cima de mim, o que faz com que eu fuja para um canto da cama. Aliás, ele vive suando. Naquelas ocasiões mais íntimas, ele sua um suor pegajoso que me incomoda tanto que acabo não tendo nenhum prazer. (FONSECA, 2010, p.43)

No trecho destacado, é possível perceber o movimento psicológico da narração, em que uma informação leva a outra, como se não possuísse uma direção linear ou objetividade. A partir disso, o efeito na narrativa é a ilusão de que a narradora expressa seus pensamentos sem uma organização do conteúdo a ser narrado, deambulando em assuntos aparentemente descartáveis para a história, o que se assemelha ao discurso oral, marcado pela simultaneidade entre o pensamento e a verbalização.

Ao mencionar a primeira ligação de Jorge, conforme sugerido pelo trecho: “Eu estava com o rosto todo cheio de creme quando o telefone tocou” (p. 43), a narradora inicia sua explanação a fim de relatar o acontecimento, mas sua progressão é marcada por menções ao seu cotidiano como personagem, que são suspensas para dar continuidade ao relato proposto, a ligação telefônica: “Mas o telefone tocou...” (p. 43) e novamente na linha seguinte: “Mas o telefone tocou” (p. 44).

Assim, essas unidades textuais (diálogos telefônicos e deambulações em primeira pessoa), são intercaladas dentro do conto, o que dificulta, ou torna irrelevante considerar um único protagonista. Além disso, a história só será bem compreendida quando as diferentes narrativas são relacionadas, a fim de contrapor os sentidos projetados de uma unidade com a outra, ou seja, a história explícita de Alda e implícita de Jorge.

Já em *Uma vela para Dario*, a inovação formal se manifesta na composição narratológica do conto, em que o narrador se neutraliza para apresentar a história, e a impressão é de que “os acontecimentos se desenrolam sob os olhos de uma câmera, de um testemunho objetivo, sem serem filtradas por uma consciência (REUTER, 1995, p. 76). Neste conto, então, temos um narrador, mas ele parece só observar a cena, sem interpor opiniões:

Dario vinha apressado, guarda-chuva no braço esquerdo e, assim que dobrou a esquina, diminuiu o passo até parar, encostando-se à parede de uma casa. Por ela escorregando, sentou-se na calçada, ainda úmida de chuva, e descansou na pedra o cachimbo. (TREVISAN, 1991, p.25).

O efeito de observar uma cena real é possível pela construção descritiva e distanciada do narrador. Schollhammer (2009) define essa construção narratológica como uma “forma de realismo documentário inspirado no jornalismo” (2009, p. 25), o que ratifica a ideia do aproveitamento no conto do gênero reportagem. Essa forma caracteriza-se especialmente por apenas transmitir a informação, sem subjetivá-la: “a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador” (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Entretanto, é exagero dizer que o apagamento do narrador é absoluto dentro do conto. Como aponta Santiago (2002), “nenhuma escrita é inocente”, e o narrador “ao falar do outro, acaba também por falar a si, só que de maneira indireta” (2002, p. 50). Assim, há a predominância da perspectiva de um narrador espectador e a seleção da diegese é exclusiva dele:

Ele reclinou-se mais um pouco, estendido agora na calçada, e o cachimbo tinha apagado. O rapaz de bigode pediu aos outros que se afastassem e o deixassem respirar. Abriu-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe retiraram os sapatos, Dario roncou feio e bolhas de espuma surgiram no canto da boca. (TREVISAN, 1991, p.20).

No trecho destacado, é possível perceber a descrição realizada por um narrador observador, que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Mas a ênfase em determinadas imagens e não em outras, como no “cachimbo apagado” no trecho acima, indica certa parcialidade e subjetividade. Tal escolha pode produzir diferentes efeitos dentro da história, como na composição de um clima melancólico ou na exploração de sentidos funestos.

O fato é que o narrador “olha para que o seu olhar se recubra de palavra (a imagem assistida), constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2002, p. 60). Sua interferência está muito mais na perspectiva firmada que no “intercâmbio da experiência”, como era comum nas narrativas clássicas. Entretanto, mesmo assumindo que o conhecimento do narrador sobre a história é limitado ao seu lugar de observador, não estabelecendo uma conexão maior com as personagens, há um momento na narrativa em que ele intervém: “Restava a aliança de ouro na mão esquerda, que ele próprio quando vivo - só podia destacar umedecida com sabonete” (TREVISAN, 1991, p.26).

Ao relatar a relação da personagem com a aliança, o saber do narrador se sobrepõe na diegese, não mais como o de um simples observador. Ao demonstrar conhecimento da vida anterior da personagem, ele se aproxima da história e sua onisciência aparece. Em outro momento, o narrador intervém novamente com sua subjetividade mediante um comentário: “parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva” (TREVISAN, 1991, p. 26). Trata-se da composição da cena visual, ainda bastante plástica, porém não mais objetiva.

Quanto à exploração temática, ambos os contos abordam a construção do(s) indivíduo(s) na sociedade urbana, em que o isolamento e o egocentrismo expressam uma cultura de relações marcadas pelo distanciamento afetivo. Bauman (2001), a partir do conceito de modernidade líquida, em que os vínculos sociais e culturais são caracterizados pela evasão, fugacidade e mobilidade, também traduz esta ideia de liquidez para os relacionamentos amorosos, em que os pares não mais priorizam o fortalecimento e a durabilidade de uma relação, mas relacionam-se sob interesses individuais e a satisfação de necessidades particulares. Bauman (2001), também comenta a dificuldade de sustentação nos relacionamentos, e afirma que as interações interpessoais,

são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. Dar-lhes forma é mais fácil que mantê-los nela. Os sólidos são moldados para sempre. Manter os fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância constante e esforço perpétuo – e mesmo assim o sucesso do esforço é tudo menos inevitável. (BAUMAN, 2001, p. 14).

Em correlação com a ideia de sociedade líquida, a narrativa pós-moderna se preocupa sobretudo em representar as relações interpessoais sem aprofundar-se na composição de um único personagem; ou seja, as complexidades psicológicas e emocionais são minimizadas, como explica Schollhammer (2009): “a definição do pós-moderno depende, principalmente, de uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.31).

No conto *O Gravador*, a situação da personagem Jorge Vale em sociedade é construída de maneira que se evidencie sua condição solitária e depressiva, sugerida principalmente por sua obsessão em gravar suas ligações telefônicas a fim de conservar vozes e manter um vínculo social. Ao passo que o telefone serve como um mediador para a socialização, também possibilita o anonimato e mesmo a dissimulação das fragilidades pessoais:

“Sou pesquisador de opinião pública. Como distração faço música concreta. É uma música feita de ruídos que se transformam em sons, aumentando e diminuindo a velocidade da gravação. Os ruídos são todos montados numa fita que depois a gente ouve. Como se fosse um filme – cada som um fotograma. É a minha distração preferida.”

“Eu gosto de ler.”

“Isso também gosto. Mas sou um homem de ação. Não posso ficar sentado muito tempo.”

(Esta frase me deixou irritado. Não faço outra coisa senão ficar sentado o dia inteiro.) (FONSECA, 2010, p. 47).

Nesse trecho, as informações que Jorge apresenta para Alda são falsas ou ambíguas, uma vez que é intencional obscurecer sua circunstância existencial. Embora sua profissão não seja de pesquisador de opinião pública, sua atividade como compositor musical é real; entretanto, ele a

apresenta como uma “distração”, o que na verdade seria sua ocupação principal, por isso a reiteração em “distração preferida”. Além disso, a afirmação “... sou um homem de ação. Não posso ficar sentado.” é distraidamente ambígua, uma vez que indicaria seu comportamento psicológico ao mesmo tempo em que contradiz sua condição física.

Servindo o anonimato no conto *O Gravador* como indicação da liquidez dos afetos, já que a projeção de uma identidade falsa não sustenta o relacionamento entre as personagens, no conto *Uma vela para Dario*, as relações entre os indivíduos na cena descrita confirmam o anonimato como consequência do individualismo exacerbado. O individualismo está presente nos interesses particulares do público que assiste à cena ou participa dela, ficando evidente na construção discursiva do narrador a indiferença entre as personagens, anônimas e insubstanciais.

Essa construção, possível pelo distanciamento do narrador em relação ao enredo, consiste na apresentação traços visíveis, como uma característica física ou um comportamento, de sujeitos que estão de “passagem” pela história e não têm um desenvolvimento considerável na narrativa:

Cada pessoa que chegava erguia-se na ponta dos pés, embora não o pudesse ver. Os moradores da rua conversavam de uma porta à outra, as crianças foram despertadas e de pijama acudiram à janela. O senhor gordo repetia que Dario sentara-se na calçada, soprando ainda a fumaça do cachimbo e encostando o guarda-chuva na parede. Mas não se via guarda-chuva ou cachimbo ao seu lado. A velhinha de cabeça grisalha gritou que ele estava morrendo. Um grupo o arrastou para o táxi da esquina. Já no carro a metade do corpo, protestou o motorista: quem pagaria a corrida? Concordaram chamar a ambulância. Dario conduzido de volta e recostado á parede - não tinha os sapatos nem o alfinete de pérola na gravata. Alguém informou da farmácia na outra rua. Não carregaram Dario além da esquina; a farmácia no fim do quarteirão e, além do mais, muito pesado. Foi largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobriu o rosto, sem que fizesse um gesto para espantá-las. (TREVISAN, 1991, p.25).

É possível perceber no trecho destacado que os passantes aparecem generalizados em grupos comuns: “os moradores da rua”, “as crianças”; indefinidos, “um grupo”, “alguém”; ou resumidos por aspectos físicos, “o senhor gordo”, “a velhinha de cabeça grisalha”. Essa construção descritiva não apenas demonstra a perspectiva do narrador, como também expõe a irrelevância da identidade do sujeito no contexto da rua.

Por outro lado, em *O Gravador*, a autodiegese de Alda revela a visão de mundo que a personagem tem ao declarar suas intenções nos relacionamentos amorosos. No entanto, tais deambulações evidenciam seu egoísmo em uma sociedade cada vez mais individualizada. Ao refletir sobre as relações que Alda constituiu durante a vida, fundamentadas na aparência externa, é que se encontra a semelhança com a apatia e o desinteresse pelo outro, dos personagens de *Uma vela para Dario*:

Eu escolhi muito e encontrava um defeito em todos os homens que me cortejavam – um não tinha dentes bonitos, outro não era inteligente, outro não tinha lido os livros que eu lera, outro era considerado muito baixinho pelas minhas amigas, o outro tinha um emprego sem futuro, o outro era meio mulato, o outro se vestia mal – em todos eu achava um defeito, eu e minhas amigas, um defeito que nada tinha a ver com o caráter deles, mas apenas com a aparência física. (FONSECA, 2010, p.51).

A digressão fluída da personagem e suas conversas telefônicas com Jorge Vale possibilitam uma reflexão sobre os comportamentos sociais e valores controversos que ela ostenta. A ansiedade e a incompreensão são destacadas no relacionamento que a personagem mantém com seu marido, nutrido mesmo por sentimentos de repulsa e desconforto que revelam a falta de afeto genuíno e de honestidade com o outro. Além disso, como apresentado no trecho anterior, Alda tem uma preocupação com a aparência física e com o status social, aspecto explicitado na acusação do “orgulho” em manter a pele bem cuidada, na falsa exibição de um casamento feliz e bem realizado para Jorge Vale, e na afirmação inicial sobre a necessidade do casamento para manter a dignidade.

No conto, Alda e Jorge Vale são exemplos de sujeitos afetados pelas exigências e valores que a sociedade contemporânea impõe. Jorge é o sujeito que se exclui do convívio social por receio de frustrar-se dentro do modelo capitalista que desconsidera aqueles que não se adequam aos padrões do mercado; Alda, por sua vez, é a personalidade que carrega tais valores e preceitos em seu comportamento, reproduzindo os padrões como forma de pertencer à sociedade.

No conto *Uma vela para Dario* é a desvalorização do ser humano em sociedade que ganha destaque. A partir de uma situação de vulnerabilidade, o narrador apresenta a falta de empatia entre os cidadãos e o individualismo exacerbado inerente aos interesses particulares das pessoas que acompanham a cena; não obstante, as gentilezas que Dario recebe são mínimas e ocupam um espaço pequeno na narrativa. Para tanto, essas narrativas são organizadas a fim de revelar os problemas sociais ora mais evidentes nos comportamentos e pensamentos das personagens, ora nas entrelinhas do texto.

Desta forma, os contos contemplam duas situações sociais que se distinguem na forma, porém, dialogam quanto à necessidade de representar a falência das relações interpessoais. Cada narrativa, seguindo a composição típica do gênero conto, relata duas histórias em uma, apresentando um plano semântico mais explícito e outro mais oculto e dependente da atenção do leitor a pistas e indícios do texto; ou melhor, o primeiro plano se preocupa fundamentalmente em dar movimento à ação, e o segundo em articular o essencial para a interpretação da história e sensibilizar o leitor.

Em *Uma vela para Dario*, o plano explícito do conto (história 1) narra o mal súbito de Dario enquanto caminhava pela rua, até chegar o momento de sua falência e o abandono do corpo na rua

pelos passantes. O plano implícito (história 2), por sua vez, é a narração do descaso e da violência com o outro, da desumanização do homem na cidade, que, mesmo em uma situação trágica, é tratado como um estranho; como também, da barbárie coletiva dos indivíduos que agem apáticos ao episódio, ou pior, se aproveitam da vulnerabilidade de Dario para lhe assaltarem.

No conto, a desumanização de Dario é apresentada gradativamente, uma vez que a insensibilidade do público é revelada na redução de atos de ajuda em comparação ao aumento da aglomeração de pessoas que, curiosas, apenas assistem à cena, ao mesmo tempo em que a narrativa sugere inconvenientes furtos ao vulnerável homem: “não se vê guarda-chuva ou cachimbo ao seu lado” (p. 25); “não tinha os sapatos nem o alfinete de pérola na gravata” (p. 25); “sem o relógio de pulso” (p. 26); “os bolsos vazios” (p. 26); “sem palito, o dedo sem aliança” (p. 26). Dario, ao final do conto, tem sua condição humana ultrajada, tratado como um indigente e abandonado no espaço público:

Fecharam-se uma a uma as janelas e, três horas depois, lá estava Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo sem a aliança. A vela tinha queimado até a metade e apagou-se às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair. (TREVISAN, 1991, p. 26).

A reação pública indica o individualismo exacerbado dos passantes ou moradores da cidade e uma indiferença com o ser humano desamparado e exposto. O pressuposto ganha sustentação em construções narrativas como em “Ocupado o café próximo pelas pessoas que vieram apreciar o incidente e, agora, comendo e bebendo, gozavam as delícias da noite” (p. 26), “Na janela alguns moradores com almofadas para descansar os cotovelos” (p. 26); ou melhor, a cena de dor e morte é assistida como se um espetáculo fosse. Além disso, a narrativa ficcional do conto utiliza recursos insólitos para descrever a cena, como a possibilidade de registrar o número de pisadas que o corpo de Dario recebeu, ou a pouca coerência no fato de aglomerarem-se mais de duzentos indivíduos naquele momento. Os dados parecem apresentar mais uma ironia à linguagem da reportagem policial, que só traduz a tragédia humana em números:

Registrou-se correria de mais de duzentos curiosos que, a essa hora, ocupavam toda a rua e as calçadas: era a polícia. O carro negro investiu a multidão. Várias pessoas tropeçaram no corpo de Dario, que foi pisoteado dezessete vezes. (TREVISAN, 1991, p. 26).

Por fim, diante dos maus cuidados a Dario e a visível apatia do público, evidentes no questionamento do taxista sobre quem pagaria a corrida até o hospital; ou no momento em que seu corpo é largado em frente a uma peixaria e moscas o sobrevoam, os únicos momentos de solidariedade que Dario recebe vêm de dois indivíduos peculiares dentro da narrativa: “Um senhor piedoso despiu o paletó de Dario para lhe sustentar a cabeça. Cruzou as suas mãos no peito” (p.

26); “Um menino de cor e descalço veio com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver” (p. 26). Uma leitura possível é que Dario só poderia sofrer empatia por aqueles que, assim como ele, são desamparados pela sociedade e reconheceriam no outro o sentimento de abandono; portanto, um idoso e uma criança pobre, cuja marginalidade é insinuada por ser negra e andar descalça.

No conto *O Gravador*, de Rubem Fonseca, o diálogo entre os planos semânticos explícitos e implícitos é que cria na narrativa um tom misterioso, compondo um relato secreto carregado de índices que são a “chave” para a compreensão da história. Piglia (1986) destaca essa característica como uma tese para a construção dos contos modernos:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (PIGLIA, 2004, p. 91).

Esse formato é que possibilita o final surpreendente do conto, envolvendo a quebra de expectativas da personagem Alda e possivelmente do leitor. Após dois meses de relacionamento através do aparelho telefônico, Alda convence Jorge a se encontrarem pessoalmente pela primeira vez, revelando suas aparências físicas; entretanto, não ocorrendo o encontro, a história finaliza com certo mistério associado à desilusão da personagem Alda, que desconhece os motivos para Jorge não ter comparecido ao local combinado. Por outro lado, uma leitura atenta revela não apenas um desfecho diferente, como suscita uma interpretação acerca da representação interpessoal entre dois indivíduos opostos na sociedade, o incluso no sistema e o negligenciado por ele.

Tudo isso para nada. Esperei duas horas, duas horas contadas no relógio e Jorge não apareceu. Olhava ansiosa todos os cantos da praça vazia, esperando que Jorge surgisse a qualquer momento. Quando algum homem surgia, meu coração batia apressado. Jorge não apareceu. Uma chuvinha fina caía quando cheguei, mas não podia ser esse o motivo. A chuva nem dava para molhar, havia mesmo na praça uma babá com duas crianças e um paralítico numa cadeira de rodas, sendo empurrado por seu empregado. Jorge não apareceu. (FONSECA, 2010, p. 61).

Uma leitura desatenciosa concluiria que Jorge Vale não compareceu ao encontro agendado; por outro lado, uma leitura atenciosa perceberia a história subjacente ao relacionamento entre as personagens, representada implicitamente ou sub-repticiamente na narrativa. A partir da composição desprendida de Alda dentro do conto, fica evidente que a perspectiva de mundo da personagem é fundamentada numa idealização sobre a vida, em que a aparência social é mais

importante que o caráter particular. Assim, conclui-se que Alda não consegue reconhecer Jorge como o cadeirante da praça porque ela não o inclui no seu mundo ideal, tal como realiza a sociedade moderna.

Para o leitor também não negar a presença de Jorge e sua individualidade, precisará atentar aos índices espalhados pelo texto, que sinalizam sua limitação física e o seu modo de vida. Assim, ao optar pela não revelação direta, o conto apela para a atuação e a cosmovisão do leitor: o leitor reconheceria no cadeirante a personagem de Jorge? Alguns trechos apontavam desde o início da narrativa para a limitação da personagem, por exemplo, “Rodei pela casa em grande velocidade. Sem bater num móvel sequer (p. 35), bem como acontece no diálogo telefônico com a mãe: “O Concerto das rodas tem que ser mau, pois a roda é má, é horrível ainda que útil, útil, útil. É escravizante” (p. 46); mas só a sensibilidade do leitor perceberá essa singularidade de Jorge.

Os diálogos entre Jorge e a Mãe, inclusive, sugerem um relacionamento marcado pela superproteção materna, como destacam os vocábulos de tratamento utilizados nos diálogos, como “mamãe” e “filhinho”, com uma sugestão de ingenuidade e/ou inocência infantil. Há, também, certa dependência emocional, observada na preocupação que a mãe tem com Jorge: “Fico tão preocupada com você aí sozinho!” / “Mas não precisa. Sei tomar conta de mim” (p. 43); e ao final do conto, quando há uma frustração por parte de Jorge, seu posicionamento muda, revelando sua latente dependência: “Você quer que a mamãezinha ponha você para dormir, quer?” / “Sim, mamãe, quero, vem me pôr para dormir” (p. 61).

Além disso, o tema da eutanásia levantado por Jorge como investigador de opinião pública na primeira ligação com Alda aponta para o sofrimento emocional da personagem relacionado à limitação física e à frustração social. O “sofrimento moral”, como ele menciona, de “uma pessoa angustiada porque o mundo não é bom para ela, porque perdeu tudo, como Jó, por exemplo, porque está só e abandonada, porque perdeu as esperanças” (p. 41), funciona como auto-referencial para sua condição no mundo e sobre o tormento em achar uma “cura” para a infelicidade.

Importante notar que a organização do discurso em diálogos telefônicos, definidos como cenas dramáticas, favorece o acobertamento dessas informações essenciais, uma vez que a ausência de um narrador para explicitar informações ou descrever cenas exige do leitor uma atenção para os indícios sutis presentes tanto nos diálogos quanto nas breves indicações sobre sua rotina e preocupações marcadas entre parênteses. Além disso, a autodiegese de Alda cria uma expectativa em torno do encontro com Jorge, especialmente na suposição por ela dos traços físicos dele, mas que não se revelam ao final; assim, com o rompimento da expectativa de Alda e das esperanças incitadas no leitor pela narrativa, este terá de estabelecer conexões semânticas anteriores ao anticlímax para compreender a história em sua totalidade.

Desse modo, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, oferecem nesses contos exemplos da versatilidade formal da narrativa contemporânea brasileira para dar conta de problemas humanos que a sociedade essencialmente urbana, capitalista e globalizada agravou. Tratam-se de personagens solitárias, enclausuradas nas suas casas ou passantes anônimas, que estabelecem contatos fugazes, pois não têm capacidade de expor carências e de se interessar genuinamente pela existência do outros. Nesse sentido, Schollhammer (2009) fala em um novo realismo na literatura brasileira:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de “Preferencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHOLLHAMER, 2009, p.54).

Os escritores relacionados a esse novo realismo criam narrativas com formatos estéticos diferentes para melhor produzirem um efeito de real, em sintonia com a realidade contemporânea e seus problemas, mesmo sem aderir a programas ou escolas. É mais pelo tratamento das imagens, pela exploração dos afetos e sensibilidades, pela valorização das diferentes perspectivas narrativas, do que pela imposição de um estilo coeso e linear ou da onisciência didática de um narrador soberano, como costumava predominar no realismo oitocentista, que a literatura segue assumindo uma representatividade social e crítica. Portanto, essa tendência de relacionar a realidade social com inovações estéticas na forma de narrar, da qual fala Schollhammer, não suprime a figuração do realismo periférico, mas o transforma para que se acresçam novos sentidos e potencialidades críticas.

Assim, as narrativas do novo realismo olham para os centros sociais menos favorecidos, em que se encontram os “marginais urbanos, os boêmios e em geral aqueles considerados ‘escória da sociedade’” (CANDIDO, 1999, p. 96) e para isso experimentam variadas técnicas de escrita, também aproveitando-se do diálogo com outras linguagens e mídias, como acontece nos contos aqui analisados.

REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TREVISAN, Dalton. *Vozes do Retrato: Quinze Histórias de mentiras e verdades*. São Paulo: Ática, 1991.