

CONSTANTES TEMÁTICAS NA CONTÍSTICA DE LUIZ VILELA

Eunice Prudenciano de Souza ¹
Rauer Ribeiro Rodrigues ²

Resumo: Neste artigo, por meio da metacrítica, rastreamos algumas das constantes temáticas em contos do escritor Luiz Vilela. Desde Tremor de terra (1967), sua premiada obra de estreia, até Você verá (2013), sua coletânea mais recente, podemos perceber algumas constantes temáticas, como a volta ao passado e à infância, a problemática da morte e da religiosidade, a questão da identidade e da fragmentação do sujeito, a relatividade das coisas e, principalmente, a incomunicabilidade e a solidão que assinalam o homem contemporâneo do final do século XX e do início do terceiro milênio.

Palavras-chave: Crítica. Literatura brasileira contemporânea. Teoria do conto. Luiz Vilela.

Introdução

Luiz Vilela tem se consagrado como dos mais representativos escritores da literatura brasileira contemporânea. Fez algumas bem sucedidas incursões pelos gêneros narrativos de maior extensão, como o romance e a novela, mas é no conto que encontramos toda a engenhosidade do grande escritor. De conto para conto, podemos perceber, nas malhas textuais, a grandeza do ficcionista, que encontra, em

¹ Em estágio pós-doutoral no PPG Mestrado e Doutorado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campus de Três Lagoas, onde atua como docente na graduação e no PPG-Letras; Co-líder do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela- GPLV. E-mail: euniceprus@gmail.com.

² Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, com pós-doutorado pela UERJ; atua no PPG-Letras Mestrado e Doutorado da UFMS, no Câmpus de Três Lagoas, e coordena o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela - GPLV < <http://gpluizvilela.blogspot.com/> >. E-mail: rauer.rauer@gmail.com.

cada modo de contar sua história, estratégias narrativas que valorizam e renovam a temática escolhida.

Neste artigo, rastreamos algumas das constantes temáticas da contística de Luiz Vilela, tendo por foco narrativas das sete coletâneas já publicadas pelo escritor e a Fortuna crítica acadêmica sobre sua obra. Assim, o presente estudo delinea-se na perspectiva da *metacrítica*, a crítica que se refere à outra crítica. Tal denominação vem ao encontro das ideias de Enrique Imbert, que reserva a designação de *metacrítica* à realização de uma crítica que tem por objeto um texto de crítica:

A crítica, geralmente, refere-se a obras extracríticas: critica-se o que está fora e para lá da crítica, ou seja, um poema ou um romance. Mas quando uma obra que por sua vez, está a criticar uma obra imaginativa, o que se faz é crítica da crítica. Poderíamos chamar 'metacrítica' à obra que se refere à outra crítica: e a esta, por sua vez, por ser objeto de análise, poderíamos chamá-la de crítica-objeto. Ambos os termos – que adotamos, [...] são correlativos. O termo metacrítica implica que estamos a mencionar uma crítica-objeto; e a crítica só pode chamar-se de crítica-objeto se é o objeto de análise de uma metacrítica. (Imbert 1971: 49)

Tal metodologia permite-nos verificar se os estudos investigativos³ – teses, dissertações, TCC's e artigos – se complementam na tessitura do que é invariante na obra do autor. Ao coligir a fortuna crítica sobre a obra do ficcionista, analisamos as conclusões de diferentes estudos individuais, com o propósito de integrá-los, combinando e sintetizando seus resultados, para estabelecer um padrão que configurasse suas invariantes.

Assim, da coligação e análise da fortuna crítica sobre a obra de Luiz Vilela, podemos perceber, desde a primeira coletânea, *Tremor de terra* (1967) – agraciada com o Prêmio Nacional de Ficção –, até *Você verá* (2013), que recebeu o Prêmio de Melhor livro de Ficção do Ano pela Academia Brasileira de Letras, algumas constantes temáticas nas narrativas do escritor, como a volta ao passado e à infância, a problemática da morte e da religiosidade, a questão da identidade e da fragmentação do sujeito, a relatividade das coisas e, principalmente, a incomunicabilidade e a solidão que assinalam o homem contemporâneo do final do século XX e do início do terceiro milênio.

1

Em “O violino”, de seu livro de estreia, *Tremor de Terra* (1967), e “A volta do campeão”, de *O fim de tudo* (1973), destacamos a volta ao passado e à infância como formas de resgate e valorização de sonhos que reinventam a vida.

No conto “A volta do campeão”, um narrador heterodiegético acompanha o percurso de Edmundo, velho aposentado que, como a maioria dos idosos, passa

³ Desses estudos, podemos destacar a tese *Faces do conto* (2006), de Rauer Ribeiro Rodrigues, e a dissertação de mestrado *O diálogo da paixão na obra de Luiz Vilela* (1992), de Wania de Sousa Majadas. Para ter acesso a outros trabalhos, verificar a Fortuna Crítica disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>.

grande parte do dia entediado. Cansado de ficar em casa, divide sua rotina entre o banco da praça e as andanças pelos terrenos baldios do bairro. Durante uma de suas caminhadas, encontra um grupo de garotos jogando bolinhas de gude e pede para participar de um dos lances, momento em que mostra destreza. A partir de então, a onisciência do narrador leva o leitor a compartilhar da ansiedade crescente de Edmundo, que se perturba com “aquele inesperado ressurgir de uma emoção que há quase cinquenta anos não sentia [...]” (Vilela 1973: 72). Ele gosta de ser “chamado de moço” por garotos que o admiram e passam a considerá-lo como amigo. Redescobrir que ainda podia ser bom em algo faz com que Edmundo renasça, seus dias deixam de ser aborrecidos e passam a ter outro sentido.

O contato com os meninos desperta o “campeão” de outrora, fazendo com que Edmundo sinta emoções há muito adormecidas. A amizade e admiração que consegue despertar no grupo, especialmente em um dos meninos, faz com que se sinta novamente uma criança. No entanto, a mulher e a filha descobrem suas reuniões com os garotos, recriminando-o: “o senhor na sua idade, uma pessoa de quase sessenta anos, brincando com uma meninada de nove, dez anos. Não faz sentido. [...]. – E depois, também, há os outros [...] eles podem falar” (Vilela 2000: 46). Assim, a família cerceia os sonhos de Edmundo: “aquele encontro mágico com o menino que ainda estava escondido dentro dele é interrompido, porque as pessoas [...] estão inteiramente dominadas pelos condicionamentos sociais” (Majadas 2011: 38). Edmundo acaba por ceder às pressões da família. Resignando-se, afirma: “Vou ficar o dia inteiro aqui dentro dessa casa” (Vilela 1973: 90), afastando-se, então, de seus novos amigos.

O título “A volta do campeão” nos remete à ideia de busca de valores positivos no passado. Campeão é aquele que vence todos os outros oponentes e coloca a si mesmo em primeiro lugar. Mas, a partir do momento em que as máscaras sociais são mais importantes que a essência, torna-se impossível ser “campeão”. Morre-se “a cada dia um pouco, morre-se lentamente...” (Vilela 1973: 90), como reconhece o protagonista do conto. Quando o cerceamento transforma-se em algo latente e explícito e Edmundo cede à chantagem familiar, seus sonhos e desejos são podados, ficando subentendida a volta à mesmice do início da narrativa.

Em “O violino”, um garoto descobre um velho instrumento musical, no porão da casa da família, possibilitando o despertar de Tia Lázara para antigas emoções. Ao redescobrir o violino, Tia Lázara volta a tocar, momento em que o narrador constata:

a transformação que nela se operou aqueles dias foi tão grande, que [...] parecia ter virado outra pessoa. Mas essa outra pessoa, eu percebia, é que era realmente ela, e não a que eu sempre conhecera – carrancuda, nervosa, calada, triste, pálida – e que era como um túmulo, de onde o violino havia ressuscitado a verdadeira. (Vilela 1972: 65)

A moça do passado havia ressuscitado e foi essa moça que, sob os protestos dos familiares, abandonou definitivamente a costura. Entusiasmada com sua retomada musical, Lázara resolve dar um concerto, mas, perante a falta de apoio da família e a ausência de público expressivo, a noite termina em fiasco. Por um momento, acreditara que podia romper com as amarras sociais, todavia, no palco, o

olhar julgador do Outro a impede de incorporar “a moça que ela fora”. A noite foi “um terrível fracasso” e “os parentes alegam-se pela volta de Titia à costura, elogiaram seu bom senso, a sua inteligência, a sua coragem de reconhecer o erro” (Vilela 2000: 78). Afinal, seu sonho de tocar violino não corresponde à expectativa social acerca do comportamento de um idoso de boa família.

Ao final, o narrador constata que dos sonhos da Tia não sobrara nada: “Acabara. Acabara tudo. A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara. Ela estava morta de novo. Minha tia estava morta.” (VILELA 2000: 78). Por tratar-se de um narrador homodiegético, que vivencia os fatos que relata, compartilhamos a visão desse menino que percebe o olhar punitivo da família e sofre com as tristezas de tia Lázara.

Vale destacar que tanto em “A volta do campeão” quanto em “O violino” é a figura de uma criança que possibilita o resgate de valores positivos pelas personagens, pois a criança ainda não foi tolhida pelos falsos conceitos cristalizados do mundo adulto. O espaço da casa familiar e a figura da criança serão elementos invariantes na abordagem do tema da velhice como cerceadora de sonhos. Em Vilela, por estarem ainda em estado de pureza, as crianças são as únicas que sabem conviver com os sonhos de adultos envelhecidos que perderam o encantamento pela vida. O sonho, a imaginação, as associações simbólicas – características próprias à infância –, permitem a identificação dessas crianças com os idosos das narrativas de Vilela.

Os dois protagonistas, Tia Lázara, de “O violino”, e Edmundo, de “A volta do campeão”, revivem emoções por meio de objetos que, de alguma maneira, foram importantes durante a infância e adolescência, períodos da vida mais carregados de sensação e fantasia. Em ambos os contos, há narradores que se questionam, de forma muito parecida, em que momento ou lugar do passado teriam ficado perdidos os sonhos de seus protagonistas, usando, respectivamente, elementos musicais e bilocas para figurativizá-los. As bilocas coloridas e os objetos musicais são simbólicos, representam conquistas e emoções vivenciadas, que, aos poucos, acabaram ficando perdidas em algum lugar do passado de cada um. E o contato com esses objetos permitem que essas personagens revivam momentos felizes, fugindo da realidade encarceradora.

Percebe-se, nesses contos, claramente, o desejo de distração das realidades desagradáveis do dia a dia por meio da ativação dos sonhos da infância ou juventude. Com o objetivo de “escapar” do fardo das normas coercitivas da vida em comum da sociedade, os idosos protagonistas dessas narrativas encontram, nos sonhos adormecidos, um meio de fugir das agonias do cotidiano sufocante reservado aos idosos de “boa família”.

A mesma invariante temática aparece, entre outros contos, em “Os tempos mudaram”, de *Lindas pernas* (1979), “As neves de outrora” e “Não quero nem mais saber”, de *O fim de tudo* (1973); no último, o narrador, um baiano, faz do desejo de volta à terra natal, onde viveu a infância, força para superar as dificuldades da vida na cidade grande. Essa visão do passado como um tempo de inocência e felicidade⁴ também vai aparecer na novela *O choro no travesseiro* (1979), em que o narrador

⁴ Para aprofundamento desta perspectiva, conferir: SOUZA, Eunice Prudenciano de. Em busca da infância perdida em “A Volta do Campeão”. Cadernos de Semiótica Aplicada - CASA, v. 11, n. 2, dez. 2013.

Roberto e seus amigos veem o salão de sinuca como um substituto para o *domus familiae*, espaço quase sempre representativo de acolhimento e felicidade do mundo juvenil.⁵

2

A questão da identidade e da relatividade das coisas podem ser conferidas, por exemplo, em “Imagem”, de *Tremor de Terra*, “Andorinha”, de *No bar* (1968), e “O que cada um disse”, de *Você Verá* (2013). Essa vertente temática comparece do primeiro ao último livro de contos de Luiz Vilela.

Em “Andorinha”, por meio do relato de um narrador heterodiegético, tomamos conhecimento do domingo aborrecido de um garoto que tenta encontrar formas para divertir-se. Sai de casa à procura do que fazer e se depara com algumas andorinhas no fio de alta-tensão. Resolve, então, abater uma delas com seu estilingue. Afinal, ele quer ser como os amigos: “Cada pássaro um pique na forquilha. Que inveja tinha da forquilha de Zé Santos: não tinha lugar para nem mais um pique. A sua estava lisinha” (Vilela 1968: 42). Sente-se frustrado por nunca ter matado um pássaro.

Depois de controlar a ansiedade e o coração que bate aceleradamente, consegue, finalmente, acertar uma andorinha. Exultante, percebe que ela havia caído do fio. No entanto, ao aproximar-se, percebe o que tinha feito:

sentiu a umidade e compreendeu que era sangue: a pedra havia acertado de cheio. E então teve raiva; teve raiva de si mesmo, do domingo, e do que fizera; teve raiva de sua astúcia, sua espera, sua alegria, e agora sua impotência: sabia que a andorinha ia morrer, sabia que ela ia morrer e que ele não podia fazer nada. (Vilela 1968: 46)

Ao viver em conflito com o meio, o menino, como todo adolescente, quer ser aceito pelo grupo. A ação de matar um passarinho transforma-se em momento epifânico, revelador de seus verdadeiros valores:

O protagonista teve que passar primeiro pela pressão exterior para “aprender” a lidar com a própria pressão interior; é aí que o seu caráter começa a mudar, que ele começa a se despedir da infância e dá um passo importante para uma nova fase de sua vida, com o conflito da adolescência. (Rodrigues; Pereira 2009: 411)

De repente, demonstrar sua habilidade de caçador para ser aceito pelo grupo deixou de ser importante. Diante dos acontecimentos, percebe a relatividade das coisas e a falta de sentido de sua atitude violenta diante da fragilidade do pássaro.

No conto “Imagem”, temos um narrador dividido entre a imagem que ele constrói de si mesmo e a imagem que as outras pessoas constroem a seu respeito. O fato de ser um narrador autodiegético permite um relato mais intimista e subjetivo

⁵ Em *Faces do conto de Luiz Vilela*, Rauer (Rodrigues 2006) trata da intersecção do tempo com a infância, da projeção do passado no presente, da infância sem idealizações e do adulto nostálgico pela infância em diversas passagens, tais como às p. 30, 83-88, 150 e 208.

de alguém totalmente perdido entre o “ser” e o “existir”. Trata-se de um personagem totalmente esfacelado, perdido, entre o “ser” e o “existir”. Depois de seu primeiro desencontro amoroso, em que não consegue entender o motivo da recusa de Maria Silvia, perplexo, revela: “Foi aí que comecei a busca. Olhava-me dia e noite no espelho, não mais para encantar-me mas para encontrar-me, para saber quem era aquele que estava ali no espelho – aquele era eu, mas quem era eu?” (Vilela 1972: 42). Aos poucos acaba sentindo prazer em ouvir o que cada um tem a dizer a seu respeito: “[...] passavam a falar mais de mim mesmo, do que eu era, cada um queria dizer o que eu era [...]. Era estranho: às vezes diziam coisas a meu respeito que eu nunca poderia ter imaginado [...]. Era como se estivessem falando de um outro, não de mim [...].” (Vilela 1972: 43). E ele começa realmente a pensar que talvez possa construir sua imagem pelo olhar do Outro. Constrói tantas imagens de si mesmo que acaba desacreditado pelas outras pessoas.

“O que cada um disse”, conto inovador pela forma e conteúdo, traz vários fragmentos de entrevistas que formam um mosaico em relação à imagem do autor de uma tragédia familiar. As respostas dos entrevistados separam-se por lacunas em branco, o que também podemos entender como espaços que nunca são preenchidos na busca pela identidade e pela compreensão dos acontecimentos.

Seja pelo que afirma o dono da banca, o integrante da irmandade religiosa, o colega de trabalho, a empregada doméstica, o jardineiro ou o dono do restaurante frequentado pela família o que se pode concluir é que “A gente não conhece ninguém: essa é a conclusão que eu tiro. A gente não conhece ninguém. Às vezes nem a própria pessoa se conhece. Somos um bando de desconhecidos – uns para os outros e cada um para si mesmo” (Vilela 2013: 19). Afirmação de uma pessoa não identificada, no conto, e que pode ser estendida aos outros dois contos em questão, “Andorinha” e “Imagem”, e, de forma geral, ao modo de conceber a identidade humana em toda a obra de Vilela. Tudo é relativo, seja por relato em primeira pessoa, em busca do autoconhecimento, como em “Imagem”, seja por meio de relatos diversos sobre as várias facetas de um único ser, fica claro que tudo é relativo, é impossível o conhecimento completo a respeito de si mesmo ou do Outro.

A questão da identidade e da relatividade das coisas também pode ser visualizada nos contos “O buraco”, de *Tremor de Terra* (1967), “Felicidade”, de *Tarde da noite* (1983), “No bar”, de livro homônimo (1968), e “O Bem”, de *Você Verá* (2013), entre outras narrativas de Vilela.

3

A reflexão sobre a morte vai aparecer em contos como “Enquanto dura a festa” e “Velório”, ambos de *Tremor de Terra* (1967), e “A cabeça”, de livro homônimo (2002).

Nos contos em questão, podemos perceber que não há apenas uma reflexão filosófica sobre morte e a falta de sentido dos atos ritualísticos, a temática surge como pretexto para outros questionamentos acerca das relações humanas, como a falta de sensibilidade, o egoísmo e as máscaras sociais, que levam a comportamentos preconcebidos.

Em “Velório”, um narrador homodiegético relata alguns acontecimentos do velório do amigo Valico. Inicialmente cada amigo fala das qualidades de Valico e de

como “um homem [daquele] é difícil de encontrar hoje em dia” (Vilela 1972: 82). O diálogo entre os quatro amigos do defunto é sempre bem humorado, deixando entrever o perfil de cada um deles. A hora do enterro se aproxima, mas o caixão não chega a tempo; depois de muita discussão com a funerária, não há outra alternativa a não ser transferir o enterro para o dia seguinte.

Com o passar do tempo, as caras de tristeza vão sendo substituídas por cansaço e desolação, afinal era madrugada e todos queriam dormir. Os quatro amigos chegam à conclusão de que seria sacanagem com o morto deixá-lo sozinho, então decidem passar a noite em vigília. Para passar o tempo, enquanto esperam o dia amanhecer, resolvem jogar sete e meio. Em meio a um diálogo hilário, os amigos continuam a jogar e a beber cervejas e pinga, e o que era para ser um velório começa a se aproximar de uma animada noitada de jogos entre amigos. Ao final, eles acabam ferrando no sono e, quando acordam, o defunto já tinha sido levado. Indignado, o narrador afirma: “Sim senhor; a gente faz aquilo tudo, espera aquele tempo todo e ainda fazem o enterro sem a gente; sim senhor. Fiquei putó. – Foda-se” (Vilela 1972: 95).

Em “Enquanto dura a festa” temos um relato em primeira pessoa de um rapaz diante da morte do próprio pai, seguido dos acontecimentos que envolvem seu funeral: “Na hora que ele morreu minha irmã veio gritando pela casa como se fosse o fim do mundo, acordei com o coração na garganta, quase que eu morro também” (Vilela 1972: 131). Já pelo título percebemos o olhar desse narrador sobre as atitudes das pessoas que participam desse momento, visto que “festa” não seria a denominação mais apropriada para o acontecido.

Perplexo com a hipocrisia dos presentes no velório, reflete sobre comportamentos socialmente preestabelecidos: “‘Meus sentidos pêsames’ – os palhaços. Um chegou com a cara mais caprichada do mundo e na hora de me estender a mão: ‘meus parabéns’ – e nem deu pela coisa. Quase estourei numa risada” (Vilela 1972: 132). As pessoas sempre fazem o que esperam delas, muitas vezes sem a mínima reflexão sobre o ato em si. De dentro da história, o narrador ocupa a posição de quem não concorda com a teatralidade e os exageros que tomam os velórios. “É como uma festa, uma festa fúnebre em que em vez de rir todo mundo chora e se embriaga com lágrimas, enquanto piedosas mentiras são ditas à meia-voz por rostos falsamente compungidos; e no meio de tudo isso o morto: a causa, o pretexto, o ornamento” (Vilela 1972: 133).

Podemos perceber, nos dois contos, que o funeral se torna mais importante que o próprio morto. Escondido em seu quarto, o narrador de “Enquanto dura a festa” repudia as normas e convenções sociais, pertence ao rol de narradores de Vilela que questionam a hipocrisia das relações de uma sociedade cada vez mais individualista. As ações sociais são organizadas por modelos pré-estabelecidos e os indivíduos revestem-se de máscaras para “atuarem” de acordo com o esperado a cada situação. Muitos dos que participaram dos funerais certamente prestaram condolências sinceras às famílias, mas grande parte dos presentes “[...] estavam lá apenas como figurantes de uma festa ensaiada, em que todos devem ‘entrar no clima’, ou seja, chorar, dar sentidos pêsames à família, elogiar o morto [...]” (Cerezoli 2012: 8)

Em “A cabeça” há verdadeira banalização a respeito da violência e da morte. No meio da rua, uma cabeça torna-se objeto de observação e curiosidade dos passantes. Ninguém sabe como fora parar ali, e alguns populares – identificados como “um homem de terno e gravata”, “o da bicicleta”, “o baixote”, “o gordo”, “o barbicha”, “a moça”, “a ruiva”, “o preocupado” e “dois meninos” – se juntam para tecer comentários sobre o ocorrido.

Esse conto nos obriga a citar uma das características marcantes de Vilela que é a força do diálogo na construção da narrativa. A originalidade reside no trecho encenado, na profunda ironia dos diálogos que surgem a respeito da motivação do crime e do que fazer com aquela cabeça. De certa forma, a predominância dos diálogos concretizados nas falas das personagens, delimitadas por aspas, aproxima a narrativa do texto dramático. O conto é construído quase que unicamente por diálogos, neutralizando-se a voz do narrador, que tem poucas intervenções, com o que se permite às personagens, como que serem apresentadas por suas intrusões e falas.

Em meio a conjecturas de como e quando alguém viria tirar a cabeça dali, um personagem, “o preocupado”, nota que “[a] sorte é que ela não está fedendo”; ao que “o gordo” pergunta: “você já repararam que gente morta fede mais que bicho morto?...”; então “o de óculos” explica: “[d]eve ser porque gente é pior do que bicho”. Segue-se diálogo hilário sobre Deus e a existência, ao que um observador, não demarcado, conclui: “Deus uma cagada, o homem uma cagada, a vida uma cagada: tudo uma cagada” (Vilela 2002: 128).

De repente, “a moça” grita, identificando a cabeça como sendo de Zuleide, uma frequentadora do salão. Segue diálogo tenso sobre violência contra a mulher e adultério. “‘Sou capaz de apostar um milhão’, disse o gordo. ‘A mulher estava chifrando o cara, e aí ele: sssp!...’” (Vilela 2002: 129). Então “a ruiva” e “a moça” saem em defesa das mulheres e os homens, a maioria na rodinha, fazem observações depreciativas a respeito do sexo feminino.

Para coroar o tom de deboche do diálogo, dois meninos, vestidos com camisetas de seus times, imaginam fazer uma bola da cabeça. O primeiro diz: “Dá vontade de correr e encher o pé”; “Dá vontade de dar um balão”, o outro responde; ao que o primeiro acrescenta: “Aí eu corro lá pra frente e mato no peito” (Vilela 2002: 132). Em vários momentos da narrativa, os populares se perguntam sobre o pipoqueiro e o picolezeiro, aproximando a cena de um momento de lazer e diversão.

Há banalização da violência e da morte no conto. As perguntas feitas inicialmente pelo narrador, sobre a cabeça – “De quem era? Quem a pusera ali? Por quê?” –, ficam sem respostas. A cabeça continuará anônima e a vida de cada um dos curiosos seguirá seu curso. Da crueza dos diálogos exala a brutalidade de um tempo em que a violência passou a ser traço característico dos centros urbanos, e, como tal, tratada com preocupante naturalidade pelos indivíduos. Cria-se uma atmosfera de horror e de humor, amalgamados pelo cenário cotidiano da vida na cidade. Sobre isso, Vilela mesmo afirma: “A realidade cotidiana brasileira é a matéria-prima da minha ficção” (Vilela 1981). Tudo isso regado por ironia cortante. Em Luiz Vilela, a ironia é “vista como necessidade do mundo contemporâneo”, pois “espelha uma sociedade cética, produto da perda de seus valores e referências”, de modo que “[o]

riso irônico liberta-se do sentimentalismo para ler a sociedade de modo inteligente e frio [...]” (Pereira 2010: 46).

A discussão sobre a morte aparece ainda, entre outras das narrativas curtas de Luiz Vilela, nos contos “Fazendo a barba”, de *O fim de tudo* (1973), “Mataram o rapaz do posto” e “Corpos”, de *Você verá* (2013), este último marcado pela mesma banalização presente no conto “A cabeça”.

4

A discussão da religiosidade está presente nos contos “Confissão” e “Espetáculo de fé”, ambos de *Tremor de terra*.

“Confissão” retrata o diálogo entre um padre confessor e um penitente. Escrito todo em forma de diálogo, não temos, no conto, a presença de um narrador direcionando o olhar do leitor, que então é levado a preencher as lacunas e os vazios deixados em cada fala do padre e do garoto, perfazendo os caminhos das leituras possíveis.

Durante a confissão, o penitente, provavelmente um garoto ingênuo, confessa o ato de presenciar sua vizinha sem roupa e o padre, em posição de autoridade, incita o rapaz a relatar detalhes pormenorizados do ocorrido, nitidamente sentindo prazer com o que ouve:

- Eu vi minha vizinha...sem roupa...
- Completamente?
- Parte...
- Qual parte, meu filho?
- Para cima da cintura...
- Sim. Ela estava sem nada por cima?
- É...
- Como aconteceu?
- Como?
- Digo: como foi que você a viu assim? Foi ela quem provocou?
- Não: ela estava deitada; dormindo...
- Dormindo?
- É...
- Quer dizer que ela não te viu?
- Não...
- Ela não estava só fingindo?
- Acho que não...
- Acha?
- Ela estava dormindo... (Vilela 1972: 9-10).

Trata-se de um garoto ingênuo ou, pelo contrário, é o garoto que incita a curiosidade do padre com suas respostas incompletas. Quem na verdade é o pecador?

Ao final, o padre propõe o Ato de Contrição como absolvição, usando a primeira pessoa do plural para o pedido de perdão, incluindo-se, dessa forma, na falta cometida:

- Pois vamos pedir perdão a Deus e à Virgem Santíssima pelos pecados cometidos e implorar a graça de um arrependimento sincero e de nunca mais tornarmos a ofender o coração do seu Divino Filho que padeceu e morreu na cruz por nossos pecados e para a nossa salvação... Ato de contrição. (Vilela 1972: 13)

Há várias vozes, disseminadas ao longo do texto, que, ao mesmo tempo que reverberam ideologias perpetuadas socialmente, rompem estereótipos e denunciam a hipocrisia de certos papéis sociais institucionalizados e sedimentados. Com a neutralização do narrador e as várias vozes difundidas pelo texto, cabe ao leitor buscar, por sua conta e risco, os sentidos diluídos nas malhas textuais, selecionando sua perspectiva de leitura.

“Espetáculo de fé” encena os preparativos e a chegada da imagem de Nossa Senhora Aparecida a uma pequena cidade do interior. A narrativa descreve o modo pelo qual esse “espetáculo de fé” interfere na vida dos habitantes e determina alguns acontecimentos. A ambientação da visita da imagem beira ao fanatismo, em que se destacam o espetacular “espírito de fé” dos religiosos e a grandiosidade do acontecimento: o desfile, a multidão, os carros, a cobertura da mídia e o entusiasmo dos eclesiásticos.

Inicialmente, o conto parece apresentar um ar solene que, aos poucos, adquire traços burlescos. Padre Dimas exalta-se, “com voz rouca e desafinada”, clama “que era preciso gritar bem alto para que Nossa Senhora visse como era grande a fé daquele povo” (Vilela 1972: 76). No auge de seu entusiasmo em conduzir a solenidade, padre Dimas é substituído pelo arcebispo que “[...] se aproximou do microfone com o passo solene do ator principal, cômico do seu papel principal, de uma empolgante peça de teatro, dando entrada no palco; de cabeça erguida, mãos cruzadas à frente [...]” (Vilela 1972: 77). Aqui, tudo parece fazer parte de uma encenação, em que os valores cristãos transformaram-se em um “grande espetáculo de fé”.

Padre Dimas sente-se injustiçado, depois de tanto trabalho que tivera com os preparativos da festa; tomado por mal súbito recolhe-se aos seus aposentos. Deitado, ouve batidas à porta:

[...] a empregada entrou, com a bandeja na mão, caminhou em direção à cama, e colocando-a sobre a mesinha perguntou sorrindo se ele estava melhor, ao que ele respondeu que sim – e então tornou-se repentinamente sério, vislumbrando a nudez da empregada no gesto dela curvar-se sobre a mesinha, sério e nervoso, a empregada não percebendo nada porque olhava para o açucareiro dizendo que esquecera de pôr mais açúcar, será que aquele dava – respondeu que dava, mas então não estava mais olhando para ela [...] olhava para dentro de si naquele fogo que o incendiava, repetindo-se mentalmente que fora um descuido, um grave descuido, um descuido imperdoável. (Vilela 1972: 78)

Ao vislumbrar a nudez da empregada, ambigualmente, o padre é tomado por fogo que o incendeia, que poderia ser consequência de sua visão ou de seu mal estar perante a morte. No entanto, a alusão ao açúcar e a reflexão do padre sobre um “grave e imperdoável descuido” ratificam a ideia de sedução do padre pela imagem feminina.

Segue-se o som da campainha anunciando a consagração, após a qual a multidão se dispersa com o fim dos festejos. A passagem da santa pela cidade:

[f]oi um espetáculo de fé notável, admirável, incomparável, [...] embora se registrasse uma notícia desagradável como a morte do padre Dimas, ocorrida de maneira súbita na hora da missa, [...] além de um roubo de uma bolsa contendo cem mil cruzeiros, o roubo de um Volkswagen, o desaparecimento de um menino chamado Sérgio, de um débil mental que atende pelo nome de Biduca, e, [...] uma tentativa de estupro [...].” (Vilela 1972: 79)

Assim, a festa da chegada de Nossa Senhora Aparecida acaba tomando a forma de um espetáculo trágico-cômico em que se mesclam sagrado e profano. Os próprios religiosos parecem representar papéis, fazendo do ritual um grande “espetáculo de fé”. A figura de Padre Dimas revela o descompasso entre a ideologia oficial da igreja e os anseios de liberdade do próprio padre e dos habitantes da cidade. As ações exageradas e burlescas dos eclesiásticos desmascaram a hipocrisia de comportamentos erigidos em nome da fé, provocando o riso. Ao relativizar as verdades estabelecidas, o riso permite uma reflexão mais profunda sobre as incongruências e contradições do oficialmente estabelecido.

De algum modo, os dois contos, ao colocarem em cena rituais canonizados pela igreja católica, dessacralizam condutas religiosas e revelam a necessidade de se repensar certa visão de mundo cristalizada e sedimentada, promovendo a renovação da vida. Perfaz o ciclo da carnavalização, conforme a teorizou Bakhtin.

A mesma invariante temática pode ser conferida nos contos “Os tempos mudaram”, de *Lindas pernas* (1979), “Freiras em férias”, de *A cabeça* (2002), e nos romances *Graça* (1989) e *Perdição* (2011). Caso especial, nessa constante do debate sobre o religioso na obra de Luiz Vilela, é o conto “Cadela”, de *O fim de tudo* (1973), que defende, segundo Rauer (2006), o retorno civilizatório a uma primitiva ética do cristianismo.

5

Incomunicabilidade e solidão são temas que podem ser verificados em toda a produção de Luiz Vilela. Para falar sobre essa vertente elencamos “O buraco”, de *Tremor de terra* (1967), “Feliz natal”, de *Lindas pernas* (1979), “Zoiuda”, de *Você Verá* (2013).

No conto “O buraco”, um narrador autodiegético, Zé, divide-se entre o resgate das memórias da infância e adolescência e a busca por uma identidade esfacelada em meio aos relacionamentos sociais. Assim, a fábula gira ao redor dos conflitos emocionais e existenciais de Zé, que relata a construção de um buraco, cuja lembrança mais antiga remonta ainda à infância, mas, na realidade, não sabe “como” nem “quando” começou. Tudo acaba sendo muito vago, pois Zé diz que “devia ter

três anos” e que, inicialmente, tomara o buraco como um brinquedo; porém, aos poucos, o buraco vai se tornando algo muito significativo para a personagem.

O buraco finalmente fica grande o suficiente para cabê-lo todo, tornando-se um espaço de refúgio, em que podia ficar em paz e em silêncio, sem ser incomodado: A verdade é que, das pessoas que me cercavam, com quem lidava todo dia, a maioria me aborrecia, me desgostava, me cansava; me cansavam sobretudo por causa de uma coisa: elas falavam demais; por que não conseguiam ficar em silêncio? Depois de estar com elas, como era bom entrar no buraco e ficar ali naquele silêncio. (Vilela 1972: 25).

A falta de comunicação e identificação de Zé com os que o circundam promove um distanciamento cada vez mais acentuado. Sua segregação decorre do sentir-se diferente entre os seus. Ao pensar na mãe, afirma: “[...] sou diferente dela, meu mundo é diferente, não tenho mais nada a ver com seu mundo, só a memória me liga a ela.” (Vilela 1972: 28). Abandona também a noiva, que entra em desespero. Quis então gritar a todos que era diferente, “[...] mas era tatu, não tinha mais voz.” (Vilela 1972: 29). O constatar-se diferente é angustiante, e requer coragem para enfrentar regras e tabus, visto que o diferente nunca foi bem aceito pela sociedade.

Quando finalmente as pessoas deixam de procurá-lo, ironicamente Zé sente falta da voz humana. Refletindo, observa que, provavelmente, só sentia a carência por estar longe: se voltasse a pertencer ao mundo dos humanos, “desgosto e cansaço” é o que sentiria. Termina por descobrir que Maria ficara noiva de outro. A princípio, sente enorme tristeza, mas volta a si e reconhece que ela não podia continuar sendo noiva de um tatu: “Acabei achando a idéia divertida, e pensei numa manchete de jornal assim: ‘Mulher apaixonada por um tatu mata-se.’ Seria engraçado.” (Vilela 1972: 31). A presença do humor subverte os valores. O riso relativiza a ordem e as verdades estabelecidas, supre a consciência de solidão e de não pertencimento ao normativamente estabelecido pela sociedade. O desfecho cômico desfaz o percurso de tragicidade do conto, visto que o riso é também libertador.

No conto “Feliz Natal”, um narrador heterodiegético conta-nos, em clima de mistério, a volta para casa de uma inusitada personagem – que ao longo da narrativa descobrimos tratar-se de um homem chamado Ranulfo – momentos antes do brinde natalino. A personagem, que não quer ser reconhecida por ninguém, caminha pelas ruas da cidade e reflete que na ida correrá tudo bem. Sente-se orgulhoso de seu disfarce, afinal passara no teste, “Nem sua mãe, se o visse na rua, o reconheceria [...]” (Vilela 1979: 15). A preocupação exagerada termina por torna-se risível: como a personagem mancava um pouco da perna direita, a única alternativa encontrada para disfarçar o defeito foi acentuá-lo, mancando acentuadamente.

O risco de ser reconhecido é maior nas proximidades de sua residência, aumentando a tensão do relato. Ao divisar conhecidos e perceber “perigo a vista”, a personagem passa a andar mais rapidamente. De repente, alguém o chama: “Ranulfo!”. “Seu coração foi lá embaixo. Mas ele não parou, foi andando” (Vilela 1979: 17), fingiu que não ouvira e nos três quarteirões que ainda restavam andou ainda mais depressa.

Em meio à tensão crescente, a personagem prevê o grande alívio que sentiria quando finalmente adentrasse em seu apartamento. Mas, antes, “vinha o perigo

maior de todos: o porteiro". Se ele o visse entrando, tudo estaria perdido. Por sorte, aproveita o momento em que o porteiro desce com um inquilino para a garagem. Sobe vagarosamente pelas escadas, com receio de dar de cara com algum residente, caso fosse pelo elevador. Chega ao "décimo andar" "bufando de cansaço" e acaba por descobrir "o pior de todos os azares": a porta do vizinho, diante da qual teria de passar, estava aberta. "Quase chorou de raiva!" (Vilela 1979: 19). E eis que um "milagre" acontece, uma batida de carro faz todos correrem para a janela e ele aproveita para passar rapidamente.

E, então, "girou a chave na porta, abriu-a, entrou, fechou, tudo sem o menor barulho" (Vilela 1979: 19). Suspirou profundamente, ficando durante cerca de meia hora "sem se mover". Deixa até mesmo de dar descarga, ao usar o banheiro, para não fazer barulho. Anda macio, evitando ser ouvido por algum morador. Não poderia e não queria ser ouvido!

Quando finalmente está "tranquilo e certo de que não seria perturbado por ninguém", abre o embrulho: é uma garrafa de vinho e um pacote de azeitonas pretas curtidas no óleo. O desfecho provoca a quebra de expectativa e o riso, ao percebermos que todo esforço e empenho despendidos por Ranulfo era para estar sozinho na noite natalina. Espeta uma azeitona, "mas antes de comê-la, ergueu o cálice no ar e disse: Feliz Natal" (Vilela 1979: 20). O título "Feliz Natal" gera expectativa de uma noite de alegrias e festejos, mas a reunião comemorativa resume-se a um sujeito que se esforça para estar sozinho no Natal.

Da cena risível emerge a cosmovisão do ficcionista, que transcende o episódio da narrativa, revelando outros significados e desnudando verdades. Em época de comilança, conagração e consumo, é irônico o esforço para sozinho degustar uma simples azeitona acompanhada de vinho. O percurso do protagonista é revelador de sua solidão. Há aí uma crítica subjacente à falta de racionalidade da sociedade retratada e o compadecimento diante da solidão que permeia a vida do homem contemporâneo. Parte-se de *cronotopo* significativo para ampliar o questionamento para o sem-sentido de uma data que acaba por acentuar as frágeis relações do homem moderno com seus pares, demarcando a desolação humana que aflora em data de festividade e união entre familiares e amigos. Em meio à multidão, o homem isola-se.

Em "Zoiuda", através de um narrador heterodiegético – que se camufla para dar lugar a algo parecido com um monólogo interior –, assistimos ao nascer da "amizade" entre um homem inominado e uma lagartixa, por ele chamada de Zoiuda. O primeiro contato ocorre ao voltar da rua, após "muitos copos de chope" em uma sexta-feira à noite. Ao aproximar-se da talha para tomar água, percebe a lagartixa "um pouco mais cabeçudinha que o comum", mas o que mais lhe chamou a atenção foram os olhos "exorbitados, duas bolinhas brilhantes, parecendo duas miçangas." Na noite seguinte, ao voltar para casa depois de "conversas e bebidas que só serviam para matar o tempo e para matar dentro dele alguma coisa que ele não sabia bem o que era, mas que sabia ser essencial" (Vilela 2013: 08), reencontra Zoiuda quase no mesmo lugar.

Na terceira noite, um domingo, "ele, num momento de quase convulsivo tédio", cansado dos mesmos amigos e das mesmas conversas, lembra-se de Zoiuda.

Ao voltar para casa, ansioso por reencontrar a lagartixa, decepcionado percebe que ela não está na cozinha.

Na segunda-feira, ao contar para os colegas da escola, onde trabalhava como professor de português “para adolescentes desinteressados e distraídos”, sobre o aparecimento de uma lagartixa em seu apartamento, não foi compreendido por eles e termina por se reconhecer “meio maluco”. Gradativamente, percebemos que Zoiuda – aparente personagem secundária, que, no entanto, intitula o texto – é o elemento promotor de sentido. É a lagartixa que provoca a reflexão e a conscientização desse homem inominado, que pode ser qualquer um de nós, o leitor, ou todos nós, a humanidade, para uma existência vazia.

Entediado das mesmas conversas de sempre, o homem resolve não sair na segunda-feira à noite, “substituindo o bar pela TV – a mesmice pela idiotice, pensou”, mas, ao sentir sede, reencontra, “com a alegria de um menino”, Zoiuda na cozinha. Momento em que indaga se ela também ficara emocionada por encontrá-lo, se seu “minúsculo coração também estaria batendo um pouquinho mais forte?” (Vilela 2013: 10). Zoiuda passa a ser uma companhia, os laços afetivos entre o homem e o réptil parecem se estreitar: “– ‘Zoiuda, tirando minha mãe, você é a única criatura que eu amo hoje no mundo’” (Vilela 2013: 11). Em sua existência solitária, o homem encontra em Zoiuda uma ouvinte, alguém com quem compartilhar seus dias, “a quem ele podia dirigir a palavra, embora não houvesse resposta – mas para que resposta? Não queria resposta, queria apenas falar; apenas isso.” (Vilela 2013: 11). Até que, ao precisar viajar e se ausentar por uma semana, ao voltar não encontra mais Zoiuda, constatando que seu “apartamento ficara um pouco mais vazio e aqueles fins de noite um pouco mais tristes” (Vilela 2013: 12).

A lagartixa, animal tipicamente noturno, condiciona que os fatos narrados se realizem durante a noite, momento propício a divagações e reflexões de ordem existencial. Será justamente durante as noites vazias que a presença de Zoiuda se fará mais marcante para atenuar “conversas e bebidas que só serviam para matar o tempo” (Vilela 2013: 8), ressaltando-se a mecanicidade das relações capitalistas perfilhadas pela sociedade contemporânea.

Talvez os grandes olhos da lagartixa, que tanto lhe surpreenderam, inicialmente, indique justamente essa ausência de afetividade e atenção que a personagem sente em seu dia a dia. Afinal, ele mesmo reconhece que “queria apenas falar; apenas isso”. De algum modo, a passagem da lagartixa pela vida desse homem acentua a percepção de sua solidão e do paradoxo de sua existência. Nesse sentido, podemos dizer que a ficção de Vilela surpreende o ser humano em sua carência de cada dia, retalhado por uma existência em que as pessoas estão cada vez mais distantes e incomunicáveis, fechadas em mutismo e individualismo.

A temática da solidão e incomunicabilidade ainda pode ser visualizada em outros contos: “Chuva” e “Solidão”, de *Tremor de Terra* (1967), “Felicidade” e “Tarde da noite”, de *Tarde da noite* (1970), “No bar”, de *No bar* (1968), para mencionar somente alguns.

Conclusão

De modo geral, por meio da *metacrítica*, podemos refletir sobre o que a crítica acadêmica tem produzido a respeito da obra do escritor Luiz Vilela. Os estudos críticos apresentam variados métodos de abordagens da obra literária, priorizando aspectos diferentes – entre outros, autoria, obra, leitor, contexto social –, que ora se confirmam, eventualmente se contradizem, sempre se complementam. Não há um método investigativo único. Os métodos, de maneira geral, estruturam-se de acordo com o objeto literário com o qual se relacionam: autor, obra, leitor.

A presente abordagem faz parte de um estudo maior em que prevemos que os diferentes métodos utilizados nos estudos sobre a obra de Vilela são complementares, mesmo que por vezes possam ser contraditórios, na construção de um conjunto de fatores que indiquem a cosmovisão do autor e com os quais se busca definir a literariedade de sua obra. Procuramos atribuir organicidade ao conjunto, demonstrando suas confluências, esperando contribuir com a crítica acadêmica, em especial no âmbito do acervo e da fortuna, campo de estudos ainda em consolidação no Brasil.

De modo geral, até o momento, da aproximação e confronto dos diferentes estudos, constatamos que a ficção de Luiz Vilela se assume como dissonante e questionadora de verdades preestabelecidas, demarcadora de um tempo em que as certezas todas se esvaem. O ficcionista coloca em evidência a incomunicabilidade do ser humano, acentuada pela solidão vivenciada nos grandes centros urbanos e pelas relações estabelecidas pela globalização do mundo moderno capitalista. Em seus contos, as relações humanas, escondidas sob a realidade diária, são marcadas por lacunas e carências. A sociedade contemporânea condiciona os seres a uma vida muito acelerada, em que o tempo, cada vez mais escasso, leva a uma crescente individualização.

A solidão a que o ser humano está relegado ocupa papel central na ficção de Vilela. Solitários e incomunicáveis somos todos nós. Consciente da incomunicabilidade inerente ao ser humano, cada ser cava seu buraco para sobreviver à difícil experiência de viver. Uma das personagens de Vilela, Aristotelina, do conto “Noite Feliz”, de *Você Verá* (2013), enuncia sua solidão: “nunca houve ninguém tão só. Nunca, neste mundo, alguém se sentiu tão só. Nem se eu estivesse – só eu de gente –, nem se eu estivesse lá numa cratera da Lua ou num deserto de Marte.” (Vilela 2013: 92). Em contexto de extremo individualismo, evidenciado pelo mundo moderno capitalista, o homem isola-se em meio à multidão.

CONSTANTS THEMES IN LUIZ VILELA'S SHORT-STORIES

Abstract: In this article, we show some of the constants themes in Luiz Vilela 's short-stories. Since *Tremor de Terra* (1967), his award-winning debut work, until *Você Verá* (2013), his latest collection, we can see some thematic constants, such as the return to the past and childhood, the issue of death and religiosity, the question of identity and fragmentation of the subject, the relativity of the things, and especially the incommunicability and the loneliness that mark the contemporary man of the late twentieth century and of the beginning of the third millennium.

Keywords: Critical. Contemporary Brazilian literature. Short-story theory. Luiz Vilela.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

CEREZOLI, Jaqueline. A morte em Luiz Vilela: "Enquanto dura a festa". *Akrópolis Umuarama*, v. 20, n. 1, p. 03-10, jan./mar. 2012.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de Crítica Literária*. Trad. de Eugénia Maria M. Madeira de Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1971.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

PEREIRA, Londina da Cunha. O chiste epifânico em Luiz Vilela. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - UFMS.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; PEREIRA, Rodrigo Andrade. Em contos confessionais de enredo, Luiz Vilela constrói um Romance de Formação. *ESTUDOS LINGUÍSTICOS*, São Paulo, 38 (3): 411-419, set.-dez. 2009

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2 volumes. Tese (Doutorado - Estudos Literários) - FCL-Ar, UNESP, 2006. [Também disponível na Biblioteca da UNESP]. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/MG7CwCq6/RAUER_Rauer_Ribeiro_Rodrigues.html>, acesso em 20 jul. 2015.

SOUZA, Eunice Prudenciano de. Em busca da infância perdida em "A Volta do Campeão". *Cadernos de Semiótica Aplicada - CASA*, v. 11, n. 2, dez. 2013.

VILELA, Luiz. Entrevista à Editora Ática. 1981. [Disponível em ZAMBONI, José Carlos (Org.). *Entrevistas com Luiz Vilela*. Arquivo .doc de 2005, não publicado].

_____. *Tremor de terra*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972.

_____. *No bar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

_____. *Tarde da noite*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

_____. *Lindas pernas*. São Paulo: Cultura, 1979.

_____. *O choro no travesseiro* (novela). São Paulo: Cultura, 1979.

_____. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Você Verá* (contos). Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARTIGO RECEBIDO EM 15/03/2017 E APROVADO EM 12/05/2017