UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

LAURA ELIANE DE MAGALHÃES ALVAREZ DELGADO

A ALTERIDADE EM NARRATIVAS DE LUIZ VILELA

Campo Grande – MS
Março - 2012

LAURA ELIANE DE MAGALHÃES ALVAREZ DELGADO

A ALTERIDADE EM NARRATIVAS DE LUIZ VILELA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande - MS
Março - 2012

Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
PROPP – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Parecer do Exame de Defesa do Trabalho

Programa: 53200003 Mestrado em ESTUDOS DE LINGUAGENS

Titulo: A ALTERIDADE EM NARRATIVAS DE LUIZ VILELA.

Data da Defesa: 30/03/2012 **Tipo:** Dissertação **Local:**_____

Orientador: Prof (ª). Dr (ª). RAUER RIBEIRO RODRIGUES **Hora:**_____

Aluno: LAURA ELIANE DE MAGALHÃES DELGADO

A banca examinadora composta pelos professores doutores abaixo relacionada emitiu os seguintes conceitos:

Examinadores	Conceito	Assinatura
RAUER RIBEIRO RODRIGUES	Apr	
MIGUEL SANCHES NETO	Apr	
KELCILENE GRÁCIA RODRIGUES	Apr	

Conceito Final: Aprovada

Observações:

Em caso de reprovação, data limite para cumprir as condições especificadas pela banca.	Dia	Mês	Ano

RAUER RIBEIRO RODRIGUES
Orientador(a)

Laura Eliane de M. Alvarez Delgado
Laura Eliane de Magalhães Alvarez Delgado
Mestrando(a)

Homologado pelo Colegiado de Pós-Graduação em ____ de _____ de _____.

Coordenador: _____

Caberá ao Orientador presidir a sessão de defesa do trabalho preencher este parecer. Após a defesa, o parecer deverá ser encaminhado à Secretaria de Pós-Graduação, pelo Orientador para realização da ata de defesa.

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
Cidade Universitária, s/nº - Caixa Postal 549 - CEP 79070-900 / Campo Grande-MS
Tel: (0**67) 3345-7431 - http://www.pglinguagens.ufms.br – pglinguagens.cchs@ufms.br

Para

João,

Dulce

e

Carlos,

por todo amor que houver nesta vida.

MEUS AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, João e Dulce, pelo amor e carinho dedicados a mim em todos os momentos da minha vida.

Ao meu companheiro, Carlos Roberto, que me incentivou a buscar e a concretizar este sonho desejado, que sonhou comigo esta realização.

Aos meus irmãos e a todos os demais familiares, que colaboraram com apoio e orações, para que eu perseverasse na realização deste projeto.

Aos amigos Jussara Auxiliadora Bulhões de Souza e João Bosco da Silva e Souza que, por meio de iniciativas, facilitaram o meu deslocamento para estudos, algo necessário ao cumprimento de todas as atividades do mestrado.

Às minhas amigas Luciene Lemos de Campos e Isabel de Almeida, pelos conselhos e dicas na preparação deste trabalho. Também a amiga e mestranda Angélica Catiane da Silva de Freitas que me ajudou todas às vezes que precisei.

Às professoras Kelcilene Grácia Rodrigues e Maria Adélia Menegazzo, que participaram da minha banca de qualificação, e contribuíram para este trabalho final.

À Prefeitura Municipal de Corumbá, que me concedeu o afastamento para estudo, facilitando o cumprimento das tarefas necessárias.

Ao escritor Luiz Vilela, que tão gentilmente me atendeu quando estive na cidade de Ituiutaba.

E, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, que acreditou em mim, e que me fez acreditar que eu poderia concretizar este sonho.

Muito obrigada!

E eu várias vezes, naquelas tardes quentes de Barcelona, desejei, com saudade, que Diego estivesse a meu lado, para bebermos e comermos juntos ao ar livre, sob os toldos de lona coloridos.

LUIZ VILELA

(*Lindas Pernas*, 1979b, p. 79)

“Quê que é a civilização, Pai.”

“A civilização? Um monte de merda.”

LUIZ VILELA

(*Lindas Pernas*, 1979a, p. 25)

SUMÁRIO

Introdução 11

1. Sobre a Alteridade 15

2. Alteridades em Disjunção: O Estrangeiro e o Outro 34

3. Alteridades em Conjunção: Faces da Outridade 75

Conclusão 100

Referências 105

Anexos 110

Índice 181

DELGADO, Laura Eliane de Magalhães Alvarez. *A Alteridade em narrativas de Luiz Vilela*. Campo Grande, MS, 2012. 182 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) DLE/CCHS/UFMS.

RESUMO

Este trabalho propõe a análise das relações de alteridade presentes em oito contos do escritor Luiz Vilela. Os contos selecionados apresentam personagens em confronto com alteridades definidas por serem estrangeiras (imigrantes e aquelas que não se sentem pertencentes ao lugar). Temos o Outro, como aquele que não pertence ao grupo 'nós' (migrantes e o exótico) e também temos a Outridade (condição de acolhimento do outro por personagem local). O objetivo do estudo é estabelecer a forma com que Luiz Vilela representa o Estrangeiro, "o outro" e a outridade. Para tanto, descrevemos o relacionamento que tais personagens estabelecem entre si. Utilizamos como método analítico os preceitos da semiótica greimasiana, em específico, o quadrado semiótico. Valemo-nos também de referencial teórico embasado em estudos de Julia Kristeva, Todorov e Octavio Paz. Dialogamos com a fortuna crítica de Luiz Vilela, utilizando estudos de Wania Majadas, Yvonélio Nery Ferreira, Rauer Ribeiro Rodrigues e Ronaldo Vinagre Franjotti. A primeira hipótese, neste trabalho, é de que, em Luiz Vilela, como verificamos nos contos de explícito contato do "eu" com "o outro", o espaço social é cruel e desumano e o homem é um ser sem complacência com a alteridade. No extremo, o que parece é que o "nós" elimina o "outro", quando não pode submetê-lo aos seus ditames. A segunda hipótese é de que o narrador não é conivente com a crueldade, forjando alternativas de entendimento entre a alteridade que simboliza o diferente, o outro, e o eu, que representa um 'nós' coletivo. Nossa proposição central é de que o narrador, em Luiz Vilela, passa da dissociação "eu"/alteridade para situações nas quais o "eu" incorpora, em si, a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Estrangeiro; Literatura Brasileira Contemporânea; Outridade, Outro; Personagem.

DELGADO, Laura Eliane de Magalhães Alvarez. *A Alteridade em narrativas de Luiz Vilela*. Campo Grande, MS, 2011. 182 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) DLE/CCHS/UFMS.

ABSTRACT

The paper intends to analyze the otherness relations found in eight short stories by writer Luiz Vilela. The selected short stories present characters in confrontation with othernesses that are defined by their conditions of foreigners (immigrants and those who do not feel they belong). There is the other, considered as the one who does not belong to the group ‘we’ (migrants and the exoctic). There is the otherness (a condition of welcoming others by local characters). The objective of the study is to establish the way Luiz Vilela represents the foreigner, ‘the other’, the otherness and the relationship that such characters construct between themselves. The theoretical approach is based on studies by Julia Kristeva, Todorov and Octavio Paz and the critical richness of Luiz Vilela, with the use of studies by Wania Majadas, Yvonélio Nery Ferreira, Rauer Ribeiro Rodrigues and Ronaldo Vinagre Franjotti. In the extreme, what appears is that ' we ' eliminates the ' other ', when cannot submit it to their dictates. The second hypothesis is that the narrator is not in cahoots with cruelty, forging alternatives of understanding between the otherness that symbolizes the different, the other, and I, which represents a collective ' we’.Our central assumption is that the narrator, in Luiz Vilela, moves from the dissociation ‘I’/otherness to situations in which ‘I’ incorporates, in itself, the otherness.

KEYWORDS: Foreigner; Contemporary Brazilian Literature; Otherness; Other; Character.

INTRODUÇÃO

Luiz Vilela[1], escritor mineiro nascido em 1942, em Ituiutaba, é considerado um dos mais importantes contistas brasileiros da atualidade, figurando nas principais antologias, entre as quais **O conto brasileiro contemporâneo** (1976), organizada por Alfredo Bosi, e **Os cem melhores contos brasileiros do século** (2000), sob organização de Ítalo Moriconi. Com uma linguagem simples, os contos de Luiz Vilela retratam situações cotidianas. Suas obras tratam de temas variados: lembranças da infância, questões de relacionamento, a representação da figura feminina, erotismo, solidão.

Luiz Vilela iniciou sua carreira literária, em âmbito nacional, aos 24 anos, com a publicação de **Tremor de terra** (1967), livro de contos, com o qual recebeu o Prêmio Nacional de Ficção em Brasília. Em 1973, publicou **O fim de tudo**, livro de contos pelo qual ganhou o prêmio Jabuti. Publicou várias outras obras, por exemplo, **No Bar** (1968), **Tarde da noite** (1970), **Os novos** (1971), **Lindas pernas** (1979), **Choro no travesseiro** (1979), **O inferno é aqui mesmo** (1979), **Entre amigos** (1983), **Graça** (1989),**Te amo sobre todas as coisas** (1994), **A cabeça** (2002), **Bóris e Dóris** (2006). Também há várias publicações de antologias, tais como: **Contos escolhidos** (1978), **Uma seleção de contos** (1986), **Contos** (1986), **Os melhores contos de Luiz Vilela** (1988), **O violino e outros contos** (1989), **Contos da infância e adolescência** (1996), **Boa de garfo e Outros contos** (2000), **Sete histórias** (2000), **Histórias de família** (2001**), Chuva e outros contos** (2001), **Histórias de bichos** (2002), **Amor e outros contos** (2009). A obra mais recente do autor é o romance **Perdição,** publicado em dezembro de 2011.

O escritor Luiz Vilela morou em Belo Horizonte, São Paulo, Iowa, nos Estados Unidos, e em Barcelona, na Espanha. Atualmente vive em Ituiutaba, sua cidade natal.

Existem vários estudos sobre sua obra, alguns dos quais no exterior.

[1] Outras informações a respeito de Luiz Vilela estão disponíveis - Grupo de Pesquisa Luiz Vilela: http://gpluizvilela.blogspot.com/

Destacam-se: **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**, de Wania Majadas, lançado em 2000, a dissertação **Configurações do amar: as afetividades em Luiz Vilela***,* de Paula Vaz (2008), a tese **As faces do conto de Luiz Vilela** (2006), de Rauer Ribeiro Rodrigues, a dissertação **Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela** (2008), de Yvonélio Nery Ferreira, a dissertação **O mundo como GRAÇA e representação – Epifania, Polifonia e niilismo em Luiz Vilela** (2011), de Ronaldo Vinagre Franjotti, com os quais dialogaremos.

Neste trabalho serão analisados oito contos de Luiz Vilela, tendo como objetivo geral mostrar especificamente as possíveis relações de discriminação e de afeto em relação ao "diferente", ao 'outro', ao 'Estrangeiro', nos sujeitos dos contos do autor, visando ao final da análise mostrar como ocorreu a alteridade nos contos, como ela foi inserida e está representada. As obras analisadas são: "Meu amigo", da coletânea **Tremor de Terra** (1967), "Um caixote de Lixo" e "Sofia", da coletânea **No bar** (1968), "Françoise", do livro **Tarde da noite** (1970), "Não quero nem mais saber" e "Um rapaz chamado Ismael", da obra **O fim de tudo** (1973), e os contos "Todas aquelas coisas" e "Não haverá mais índios", do livro **Lindas pernas** (1979). Esses contos foram selecionados por apresentarem personagens em confronto com alteridades que se definem por serem estrangeiras, por representarem o outro e por nestes contos verificarmos o fenômeno da Outridade, conforme o conceito proposto por Otávio Paz (2006).

Trabalhamos com as seguintes hipóteses:

- Verificamos que nos contos de Luiz Vilela há a existência de um explícito contato do eu com o outro, que o espaço social é cruel e desumano e que o homem é um ser sem complacência com a alteridade. Nos questionamos se nos contos de Vilela o 'Nós' elimina o 'outro', quando não pode submetê-lo aos seus ditames.

- Nossa segunda hipótese é de que o narrador não é conivente com a crueldade, forjando alternativas de entendimento entre a

alteridade que simboliza o diferente, o outro, e o eu, que representa um ‘nós’ coletivo.

Diante disso, formulamos o seguinte questionamento a respeito da obra de Vilela:

- Por que nos contos estudados o narrador passa da dissociação ‘eu’/alteridade para a incorporação, em si, da alteridade?
- Qual o efeito de sentido que tal estratégia narrativa gera?

De modo que, neste estudo a partir das noções apreendidas no referencial teórico, desenvolvemos estudos sobre a alteridade e as relações de alteridade que as personagens dos contos estabelecem entre si.

Para auxiliar no processo de análise faremos uso da teoria da significação, proposta pela semiótica greimasiana, em específico, o quadrado semiótico, apontando elementos figurativizados na narrativa que representam as contrariedades. Trabalharemos com unidades binárias opostas e com personagens que se apresentam disjuntas do objeto-valor, a terra natal.

Nosso trabalho apresenta a seguinte divisão: o primeiro capítulo trata da Alteridade e introduz os conceitos de Estrangeiro, de Outro e de Outridade. Valemo-nos dos estudos de Julia Kristeva (**Estrangeiros para nós mesmos**), Todorov (**A conquista da América: a questão do outro**) e Octavio Paz (**Signos em Rotação**). Para elaborar o quadrado semiótico utilizamos Denis Bertrand (2003) **(Caminhos da semiótica literária)**, Jacques Fontanille (2007) **(Semiótica do discurso)** e o **Dicionário de Semiótica** (2011), de Algirdas Greimas e Courtés.

O segundo capítulo expõe o Estrangeiro e o Outro nas obras de Luiz Vilela, com a análise dos seguintes contos: “Um caixote de lixo” e “Sofia”, ambos da coletânea **No bar** (1968) e também o conto “Não quero nem mais saber” da obra **O fim de tudo** (1973); esses contos figurativizam o Estrangeiro. Para tratar do Outro, utilizamos os seguintes contos: “Um rapaz chamado Ismael”, da obra **O fim de tudo** (1973), “Meu amigo” (1967), da coletânea **Tremor de terra,** e “Não haverá mais índios” (1979), da obra **Lindas Pernas**. Neste capítulo evidenciamos as duas hipóteses propostas.

O terceiro capítulo trabalha os contos “Françoise”, do livro **Tarde da Noite** (1970), e “Todas aquelas coisas”, da obra **Lindas Pernas** (1979). Neste capítulo evidenciamos a proposição central deste trabalho. A nosso ver, há a superação da alteridade, pois o eu aceita em si mesmo o Outro, o Estrangeiro. Ocorre o acolhimento desse personagem considerado estranho. Desse modo, Luiz Vilela cria alternativas de entendimento entre a alteridade que simboliza o diferente e o eu que, desse modo, passa a representar um nós coletivo.

Na conclusão evidenciamos os resultados obtidos na análise dos contos. Incluímos, em anexo, os contos do *corpus*.

1. SOBRE A ALTERIDADE

O estudo da alteridade está presente em diversas áreas, como na Antropologia, na Psicologia, na Literatura e na Filosofia. O termo é bastante usado, por isso é necessário abordar o seu significado. Buscamos a etimologia da palavra no dicionário de filosofia. Alteridade, do latim *alteritas,* significa 'ser outro', por-se ou constituir-se como outro. A alteridade é um conceito mais restrito do que diversidade e mais extenso do que diferença. (ABBAGNANO, 2007, p. 35).

Por interagirmos em sociedade, nosso contato com esse 'outro' se dá através do discurso. Bakhtin (1997) escreveu diversos ensaios cujo tema principal era a relação entre o 'eu' e os 'Outros'. Para o autor, 'ser' é ação da pessoa. Uma forma particular da ação é o 'discurso' entendido como uma ação linguística. A princípio, o autor discute as noções de ser e sua significação através da ação, em que as pessoas estão ligadas entre si por relações éticas. Em outro momento, esse 'ser' adquire língua e, em resultado disso, a voz. Como o individuo é, originalmente, social, está permanentemente em processo de comunicação.

Por intermédio dessa articulação, o autor formula o conceito de diálogo. Segundo ele, o diálogo não é apenas a comunicação entre duas pessoas frente a frente, em voz alta. O diálogo, para Bakhtin, é a forma mais importante de interação verbal. Porém, não significa que seja necessária a presença de duas ou mais pessoas no mesmo ambiente para que se estabeleça a comunicação. O conceito de diálogo, sob esse ponto de vista, é muito amplo: tudo é comunicação, desde os gêneros textuais aos discursivos.

Com base nos estudos de Bakhtin, em **Estética da criação verbal** (1997), o princípio dialógico institui a alteridade como constituinte do ser humano e de seus discursos. Para o autor, a palavra do outro é que nos traz ao mundo exterior. Ele menciona que

> a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro. É uma experiência que se pode, em certa medida, definir como um processo de assimilação, mais ou menos criativo das palavras do Outro, e não as palavras da língua. (BAKHTIN, 1997, p. 313-314).

É a partir dessa constatação que Bakhtin explica:

> Nossa fala, isto é, nossos enunciados (...), estão repletos de palavras dos Outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos Outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos e modificamos. (BAKHTIN, 1997, p. 314).

Bakhtin (1997), ao descrever o dialogismo, faz um estudo enunciativo da linguagem dando ênfase ao fenômeno da alteridade, sobre a sua importância no processo de comunicação verbal. Para ele, a comunicação é vista como uma relação de alteridade e essa é a essência pela qual constrói o princípio do dialogismo. Desse modo, os principais pontos do dialogismo são as constantes relações que o homem mantém com o mundo por meio da linguagem e a comunicação, como relação de alteridade, que se constitui do ‘eu’ pelo reconhecimento do ‘tu’.

A comunicação só existe na reciprocidade do diálogo; significa mais que a transmissão de mensagens. É por meio da comunicação que o homem se constitui como sujeito consciente, numa relação de alteridade, pelo autorreconhecimento e pelo reconhecimento do Outro.

O ato de aceitação sobre a consciência de si próprio dá a entender a existência do olhar do outro sobre nós. Sob esse ponto de vista, toda a comunicação tem um caráter intersubjetivo e dialógico, ocorrendo através da diferença, tanto entre pessoas, como entre textos e grupos sociais.

1.1. ESTRANGEIRO

Julia Kristeva (1994), estudiosa búlgara radicada em Paris, faz um estudo a respeito desse outro, Estrangeiro. Hoje, a noção de ‘Estrangeiro’ possui um significado jurídico. Designa aquele que não tem a cidadania do país em que habita. Mas também pode ser o reconhecimento de que o Estrangeiro habita em nós. Indica que não se pertence a lugar algum, nenhum amor, nenhum tempo, a origem perdida.

A autora traça um estudo histórico, mostrando como o Estrangeiro era visto nas sociedades primitivas até aos nossos dias. Ela afirma, também, que todos nós algum dia estaremos na condição de Estrangeiro num outro país.

Kristeva narra que os primeiros Estrangeiros da nossa civilização foram as Danaides. As Danaides eram nativas do Egito, descendentes de uma nobre de origem grega, que chegam a Argos. O escritor Ésquilo inspira-se numa lenda. Conta em epopéia a lenda que as Danaides eram descendentes de Io, sacerdotisa de Hera em Argos. Io era amada por Zeus e invejada pela esposa dele. Como castigo Io é transformada em vaca por Hera, mas Zeus transforma-se em touro para continuar a amá-la. No entanto, Hera envia um moscardo para transtorná-la e Io põe-se a vagar da Europa à Ásia antes de chegar ao Egito.

No Egito, Io tem sua forma humana restituída por Zeus quando a toca. Ela dá à luz a Epafo, ancestral dos reis do Egito. Os bisnetos de Epafo, Danao e Egipto pais de cinquenta meninos e de cinquenta meninas, entram em guerra um dia, pois os Egipcíades querem esposar à força as Danaides. E assim começa o exílio das Danaides, que fogem de sua terra natal para escaparem do comércio sexual. Elas são consideradas duplamente estrangeiras: vindas de Outro lugar e por se recusarem ao casamento. Por fim, as Danaides assassinam os Egipcíades por conta própria, ou segundo outra versão, seguindo a vontade do seu pai. Somente duas delas não haviam participado. Instaura-se, na verdade, o fim de uma sociedade endogâmica para uma sociedade exogâmica.

A autora também preocupa-se com a maneira como quer abordar o Estrangeiro em sua obra: “Não procurar fixar, coisificar a estranheza do Estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva” (KRISTEVA, 1994, p. 10). Da mesma maneira que o conceito de Estrangeiro não é um conceito terminado, a estranheza do Estrangeiro multiplica-se em facetas. A noção de estranheza admite várias significações, como: o extravagante, a discórdia, o insólito, a vanguarda, a desordem, a aberração, o enigma, o embuste, a fascinação, a barbárie, a alienação. O Estrangeiro é marginal, inaceitável, surpreendente, monstruoso, insolente, noturno.

Um dos elementos que diferenciam o Estrangeiro dos demais é a sua singularidade. Esses traços tão peculiares, como a cor de pele, os lábios, os olhos, são detalhes que o destacam e lembram que ali existe alguém. São elementos que nos encantam, mas que, às vezes, ao mesmo tempo, causam a nossa repulsa e assinalam que ele ‘está a mais’.

Outro elemento que o diferencia é a língua. Não falar na sua língua materna. Mas também não dominar a outra língua, pois essa linguagem de Outrora jamais o abandonará. O Estrangeiro está entre duas línguas e tem como companhia o silêncio. Por isso, em vez de dizer, ele tenta fazer: fazer a faxina, costurar, correr – o trabalho é a sua marca registrada. O trabalho é considerado como algo de valor. Além de ser seu único meio de sobrevivência, ele desempenha funções que os Outros trabalhadores não querem enfrentar.

Os estrangeiros, segundo Kristeva (1994), podem se dividir em dois tipos, de acordo com a maneira como lidam com o espaço perdido: os ‘ironistas’, aqueles que se dividem entre o que não existe mais e jamais existirá, os melodramáticos ou insensíveis, mas sempre desiludidos e os ‘crédulos’, aqueles que são levados para outra terra sempre prometida. O Estrangeiro crédulo é o curioso, o eterno insatisfeito, o farrista.

O encontro entre o Estrangeiro e o anfitrião começa no banquete. Num instante, eles se fundem no rito da hospitalidade, mas é apenas uma paz momentânea.

Outra característica desse Estrangeiro é o silêncio. No início, para demonstrar a ‘guerra’ contra o novo idioma; depois, como forma de refúgio, que

esvazia o cérebro e causa o abatimento.

A relação de alteridade apresentada deixa em evidência que a autora parte da união pela semelhança para se conferir a diferença – ‘Estrangeiros’ . Isso é visível em:

> Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o Estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável pelos males da cidade. [...] Estranhamente, o Estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. (KRISTEVA, 1994, p. 10).

Para a autora, esse ‘eu’ se desdobra em ‘outro’, equivalendo a dizer que o ‘nós’ absorve ‘outros’ em sua totalidade. Confere à estranheza uma unidade, faz dela um significado. Kristeva introduz ‘outro’, elencando a diferença como condição de união. Para a própria autora, essa é uma realidade. Como búlgara radicada em Paris, ela se coloca nessa condição. Ela se introduz no espaço que a exclui, definindo-se a partir de tal exclusão, pois eu é outro, a medida da exclusão do ‘eu’ constitui a medida exata de sua persistência. Quanto mais o ‘eu’ é excluído, mais o ‘eu’ persiste como outro.

A autora questiona – “Por que a França?” – e procura responder à questão, enfatizando que “em nenhum lugar se é mais Estrangeiro do que na França” (KRISTEVA, 1994, p. 44). Isso se deve ao fato de haver maior resistência desse país para se proteger do ‘Outro’: “Trata-se da própria consistência de uma civilização fiel a valores elaborados, protegidos das grandes invasões e da grande mescla de povos. Uma civilização consolidada pelo absolutismo monárquico, pela autonomia galicana e pelo centralismo republicano” (KRISTEVA, 1994, p. 44).

Kristeva (1994) lança a segunda assertiva para o país de sua eleição, oposta à primeira: “em nenhum lugar se é melhor estrangeiro do que na França”. Para a autora,

> Uma vez que permanece irremediavelmente diferente e inaceitável, você é objeto de fascinação, é observado, falam de você, odeiam-no ou admiram-no, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Mas você não é

> uma presença banal e negligenciável, um fulano ou um sicrano. Você é um problema, um desejo positivo ou negativo, jamais neutro. (KRISTEVA, 1994, p. 45)

A França da exclusão é, também, o lugar mais adequado para consolidar a condição de outro. Constitui objeto de afeição para quem só pode compreender a relação amorosa como a atualização de uma ferida. Nesse país também prevalece o espírito de universalismo leigo que permite atribuir o caráter do todo humano.

A condição de estrangeiro não é a condição de uma coletividade. Encontrando em nós um lugar de acolhida, o estrangeiro deixa de ser noção que exige a interposição de fronteiras, a fixação de diferentes territórios coletivos. Os aspectos políticos e sociais da própria noção de Estrangeiro resolvem-se na esfera privada, como uma questão de convivência do indivíduo com a estranheza particular alheia. Assim, Kristeva (1994) recusa-se a pensar o estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser.

1.2 O OUTRO

Tzvetan Todorov, em **A Conquista da América: a questão do outro** (2010), fala-nos da descoberta que o eu faz do outro. Mas quem é esse outro? A percepção do outro como ser diferente do eu ocorre de duas maneiras: pode-se considerar o outro como conceito abstrato ou como pessoa física concreta.

Na primeira visão, o Outro[2] pode ser entendido como um conceito abstrato, sem ligação direta com as pessoas, nesta perspectiva, qualquer atitude do eu refere-se às pessoas como representantes personificados deste conceito.

A segunda percepção vê o outro como pessoa ou grupo concreto físico. Também temos duas possibilidades de concebê-lo, a primeira concepção corresponde ao "outro" como objeto e pode ser denominada por "outro exterior". Consiste na noção de um ser humano não pertencente a um determinado grupo de "nós". A outra possibilidade trata do "outro interior", equivalente à representação de traços diferentes dentro de um grupo. Aqui o "outro" é percebido como sujeito, o que corresponde à descoberta da própria alteridade onde "eu é um outro".

Sobre o processo da descoberta do outro, Todorov afirma:

> Para a criança que acaba de nascer, seu mundo é o mundo, e o crescimento é uma aprendizagem da exterioridade e da sociabilidade; pode-se dizer, um pouco grosseiramente, que a vida humana está contida entre dois extremos, aquele onde o *eu* invade o mundo e aquele em que o mundo acaba absorvendo o *eu*, na forma de cadáver ou de cinzas. E, como a descoberta do Outro tem vários graus, desde o Outro como objeto, confundido com o mundo que o cerca, até o Outro como sujeito, igual ao eu, mas diferente dele, com infinitas nuanças intermediárias, pode-se muito bem passar a vida toda sem nunca chegar à descoberta plena do Outro. (TODOROV, 2010, p. 360)

A representação do Outro abstrato, no texto, corresponde ao conceito de

[2] Todorov distingue, na escrita, Outro para se referir ao conceito abstrato e 'outro' como pessoa física concreta, definição dada na p. 03 da obra citada.

Estrangeiro percebido de maneira generalizada, sem distinção de nacionalidade nenhuma que se encaixa no padrão de uma aparência física. Trata-se de um outro ameaçador, invasor de territórios.

O principal critério de construção do outro consiste na língua. Mas aqui fica o paradoxo desse marcador, considerando que sempre existirá um lugar cuja língua desconhecemos, assim “cada um é o bárbaro do outro”.

Já o ‘outro exterior’ é visto como a personificação de um determinado grupo concreto. A imagem dele se constrói quando se transferem conceitos subjetivos (ou de um grupo de ‘nós’) em referência ao grupo ‘deles’ ao indivíduo enfrentado. Aqui podemos elencar algumas visões desse Outro como sendo o exótico, o primitivo, o bárbaro, etc.

Todorov traça, em seu livro, o estudo do outro exterior por meio de um relato. Ele narra a descoberta e a conquista da América. Refere-se à primeira viagem de Colombo, no século XVI. A unidade de espaço compreende a região do Caribe e do México.

A razão alegada para que houvesse esse estudo foi a descoberta da América, ou melhor, dos americanos. Na verdade, os europeus sabiam da existência de outros continentes e de outros povos, não havendo, assim, o sentimento de estranheza. Já sabiam também da presença dos índios da América, mas não havia ocorrido nenhum contato entre eles, somente imagens e ideias relacionadas a Outros povos distantes.

Com a descoberta da América e o contato de Colombo com os índios americanos, ocorreu um dos maiores genocídios da humanidade. Eles, europeus, através do domínio da linguagem do outro (referimo-nos a Cortez), impuseram seu domínio aos demais. O contato inicial foi catastrófico. Tinham interesse na busca do ouro e percorreram parte da região nessa procura. Não apenas os marinheiros, mas também os reis da Espanha. O ouro era o chamariz para que financiassem essas viagens.

O verdadeiro interesse de Colombo nessas viagens era a vitória universal do cristianismo. Ele acreditava ser encarregado de uma missão divina; para isso, precisava de dinheiro para propagar esse verdadeiro Deus. Ele queria partir em cruzada e liberar Jerusalém dos árabes.

Três esferas dividiam o mundo de Colombo: a natural, a divina e a humana. Também existiam três impulsos para a conquista: o humano (a riqueza), o divino e o ligado à apreciação da natureza. Em sua comunicação com o mundo, comportava-se de maneira diferente segundo se dirigia à natureza, a Deus e aos homens.

A crença mais surpreendente de Colombo refere-se ao Paraíso terrestre. Ele acreditava que o paraíso estava no fim do Oriente. Numa de suas viagens, descobriu que a Terra não era redonda, que possuía o formato de uma pera e que o paraíso estava sobre uma elevação, como se fosse o formato de um mamilo de mulher. Essas crenças influenciaram as suas interpretações.

Quando lidava com a natureza, Colombo era mais perspicaz do que quando se relacionava com os indígenas. Naqueles momentos, na maioria das vezes, não entendia a língua do Outro e deduzia o que lhe era dito. Em matéria de linguagem, procurava notar só os nomes próprios, aqueles que mais se assemelhavam aos indícios naturais. Havia a preocupação com o próprio nome. De acordo com Las Casas (1492), Colombo havia modificado o nome para que tivesse o sentido de evangelizador e colonizador.

Ele acreditava que os nomes, ou pelo menos os nomes das pessoas excepcionais, deveriam ser a imagem de seu ser. Colombo também demonstrou essa preocupação na escolha dos nomes das ilhas, mesmo sabendo que já estavam nomeadas. As palavras dos outros não lhe interessavam; ele queria rebatizar os locais em função do lugar que ocupavam em sua descoberta, dando-lhes nomes justos.

O primeiro gesto de Colombo em terra firme foi declarar que aquelas terras, daquele dia em diante, pertenceriam à Espanha. Esse ato demonstrou a importância que tinham para ele as cerimônias nominativas.

Colombo não demonstrava muito interesse em aprender a linguagem do Outro, interessava-lhe apenas os nomes. Por não reconhecer a diversidade das línguas, quando se via diante de uma língua estrangeira, só poderia apresentar dois comportamentos: reconhecer que é uma língua e recusar-se a aceitar que seja diferente, ou reconhecer a diferença e recusar-se a admitir que seja uma língua. O resultado da falta de atenção para com a língua do outro, no

decorrer da primeira viagem, antes de alguns índios levados à Espanha terem aprendido a 'falar', era a total incompreensão. Os exploradores não compreendiam o que os índios diziam. As 'comunicações' eram feitas mais pela interpretação simbólica do que pelo real entendimento da conversa. Colombo não tinha interesse; devido à pouca percepção que tinha dos índios, misturava autoritarismo e condescendência. Suas características eram a incompreensão de sua língua e de seus sinais, a facilidade com que alienava a vontade do Outro visando a um melhor conhecimento das ilhas descobertas, a preferência pela terra e não pelos homens, que não tinham lugar reservado. Sua menção aos homens se devia ao fato de que faziam parte da natureza.

Uma de suas primeiras referências ao índio foi ao fato de serem gentes nuas. As vestimentas eram símbolo de cultura, daí o interesse de Colombo pelas pessoas vestidas. Fazia também observações ao aspecto físico das pessoas, sua estatura, cor de pele. Para Colombo, os fisicamente nus eram desprovidos de qualquer propriedade cultural, caracterizavam-se pela falta de costumes, ritos e religião. Assim, os índios seriam culturalmente páginas em branco à espera da cultura espanhola e cristã, e eram parecidos entre si.

Todorov elucida que a relação com o outro não acontece em uma única dimensão. É preciso distinguir pelo menos três eixos:

> [...] primeiramente através de um julgamento de valor – o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou como se dizia na época, me é igual ou me é inferior, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro e em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do Outro (TODOROV, 2010, p. 269).

A partir da visão que tinha do outro, Colombo passou do assimilacionismo, que implica uma igualdade de princípios, ao escravismo e, portanto, à afirmação da inferioridade dos índios. Ele emitia julgamentos de valor segundo os quais o índio ora era bom, ora mau. Vigorava, aqui, o mito do 'bom selvagem' (quando era visto de longe) e outro em que era um 'cão imundo'. A base comum dessa situação era o desconhecimento dos índios, a recusa em admitir que fossem sujeitos com os mesmos direitos que ele, mas diferentes. Percebe-se que Colombo descobriu a América, e não os

americanos. Nesse primeiro período de conquista, a alteridade humana foi revelada e recusada.

Colombo, ao não perceber o outro, impunha-lhe seus próprios valores. O termo usado para referir-se a si mesmo e que seria utilizado pelos seus contemporâneos era ‘o Estrangeiro’, já que ele não tinha pátria nenhuma. Todorov indica a respeito do Estrangeiro:

> A primeira reação, espontânea, em relação ao Estrangeiro é imaginá-lo inferior, porque diferente de nós: não chega nem a ser homem, e, se for homem, é um bárbaro inferior; se não fala a nossa língua, é porque não fala língua nenhuma, não sabe falar, como pensava ainda Colombo. (TODOROV, 2010, p. 106).

Na obra de Todorov (2010)**,** percebemos que o acréscimo do outro faz uma relação de oposição, pois o ‘nós’ não admite o ‘outro’ como parte de si mesmo. Ele, búlgaro, radicado em Paris, se reconhece nesse grupo cultural e social. Por isso, Todorov assume a função de interlocutor diante da impossibilidade do diálogo. Ele se subordina a conduzir a discussão nos moldes que tem sido conduzida na França, recorrendo a noções como as de raça, nação e humanidade.

Assim, no epílogo, Todorov faz uma afirmação do que deveria ocorrer, mas que é fácil no plano das ideias. “Viver a diferença na igualdade: é mais fácil dizer do que fazer” (TODOROV, 2010, p. 363). Ou seja, haveria nos outros um divórcio entre viver e dizer.

1.3 OUTRIDADE

Otávio Paz (2006) em **Signos de Rotação** lança a teoria da 'Outridade[3]', definindo-a como "[...] a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte". (PAZ, 2006, p. 107). Assim, compreendendo-se a si mesmo conscientiza-se do outro, pois esses dois elementos são inseparáveis. Ainda a respeito da outridade, Paz (2006, p. 109) explana: "A experiência da outridade abrange as duas notas extremas de um ritmo de separação e reunião, presente em todas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas".

Apesar de ser um estudo poético, o autor trabalha a questão do diálogo e do outro. Ele aponta a desagregação do ser, ressaltando que o homem deixou de ter um ponto fixo, um centro, tornando-se um ser fechado em si mesmo.

Devido a esse fechamento em si, o eu se desagrega e se multiplica em outros eus, partindo da tendência de negação do outro. Com isso, o crescimento do eu apresenta uma ameaça à linguagem em sua função dupla: como diálogo e como monólogo. Ainda a esse respeito, considera: "O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar como os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo". (PAZ, 2006, p. 102).

O autor acrescenta que, quando o homem antigo sentia-se só no mundo, descobria o seu próprio eu e, como consequência, o dos outros. Com a perda da imagem, não há mais mundo e cada lugar é o mesmo lugar e nenhum. Antes o poeta se alimentava da linguagem e da mitologia que a sociedade e seu tempo lhe propunham.

---

[3] É um neologismo do autor, otredad implica a noção de outro em oposição à noção de mesmo, ou seja, de alteridade em oposição a identidade. (N. do T. 2006, p. 107)

Essa linguagem e esses mitos eram inseparáveis da imagem de mundo de cada civilização.

Com a dispersão da imagem do mundo em fragmentos desconexos, resolve-se em uniformidade e, assim, em perda da outridade. Como a técnica não nos deu uma nova imagem de mundo, tornou-se impossível o retorno às velhas mitologias.

1.4 DEFININDO ALTERIDADE

Falar sobre alteridade não é algo fácil, visto que ela é objeto de estudo de várias ciências. Vários estudiosos se debruçaram na análise desta questão, seja na Psicologia, Antropologia, Literatura, etc. Mas o que é alteridade? Como ela pode ser definida?

Segundo o **E-Dicionário de Termos Literários**, de Carlos Ceia, a alteridade pode ser compreendida como “Facto ou estado de ser outro; diferição do sujeito em relação a um outro. Opõe-se a identidade, mundo interior e subjectividade”. Ele ainda afirma que o processo de autocompreensão só se pode realizar através da alteridade, isto é, pela aceitação e percepção dos valores do outro.

Kristeva (1994), em **Estrangeiros para nós mesmos,** evidencia a alteridade como sendo “a semelhança como condição de união”, ou seja, aceitar o ‘outro’ em toda a sua singularidade. Também a autora se recusa a pensar o estrangeiro no interior de um sistema que o anula, “mas a coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser”.

Todorov (2010), em **A Conquista da América: a questão do outro,** faz o percurso inverso. O autor mostra “a diferença como condição de exclusão”, pois não admite o ‘outro’ como parte de si mesmo.

Para Lévinas (2010), em seus estudos, a alteridade está ligada à ética. Segundo o autor, na relação com o outro, cria-se a consciência moral dos sujeitos. O outro é então, o meu limite, impedindo-me de prosseguir a invadi-lo.

Já Paul Ricouer (2008) situa a questão da alteridade na essência do ser e da consciência. Segundo ele, a compreensão da relação entre o ser e o outro, não fica mais restrita apenas à relação com outrem, mas se estende também ao próprio corpo e à consciência.

Lalande (1999, p. 47), numa de suas acepções sobre alteridade, explica: “característica do que é outro. Opõe-se a identidade”. O conceito de alteridade está ligado à relação que mantenho com o outro, entendendo que o ser do outro, é diferente de nós.

1.5 A SEMIÓTICA GREIMASIANA E O QUADRADO SEMIÓTICO

Feito as apresentações e explanações do *corpus*, apontamos, agora, a teoria que nos servirá de base para a avaliação dos elementos contrários nos contos a serem analisados. Trata-se da semiótica greimasiana.

Conhecida como a teoria da significação, apresenta três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Utilizaremos, especificamente, o nível fundamental, com o qual avaliaremos os elementos contrários ou que demonstram contrariedade no discurso, porque é nesse nível que a ciência greimasiana permite-nos captar os termos contrários ou contraditórios do discurso, com o quadrado semiótico.

A Semiótica, nesse contexto, é uma teoria que vem a contribuir para complementar a análise, uma vez que oferece a ferramenta no nível fundamental, que dá ênfase para explanação dos elementos contrários do discurso, resultando no quadrado semiótico.

No entanto, para não ignorar a complexidade dessa ciência da significação, apontamos algumas informações sobre sua origem.

A Semiótica difundida por Greimas, como já mencionado, teve suas origens nos estudos de Hjelmslev, que complementou a teoria do signo saussureana.

É uma teoria da significação, ao enfocar a construção de sentido nos diversos textos, no mundo como um texto.

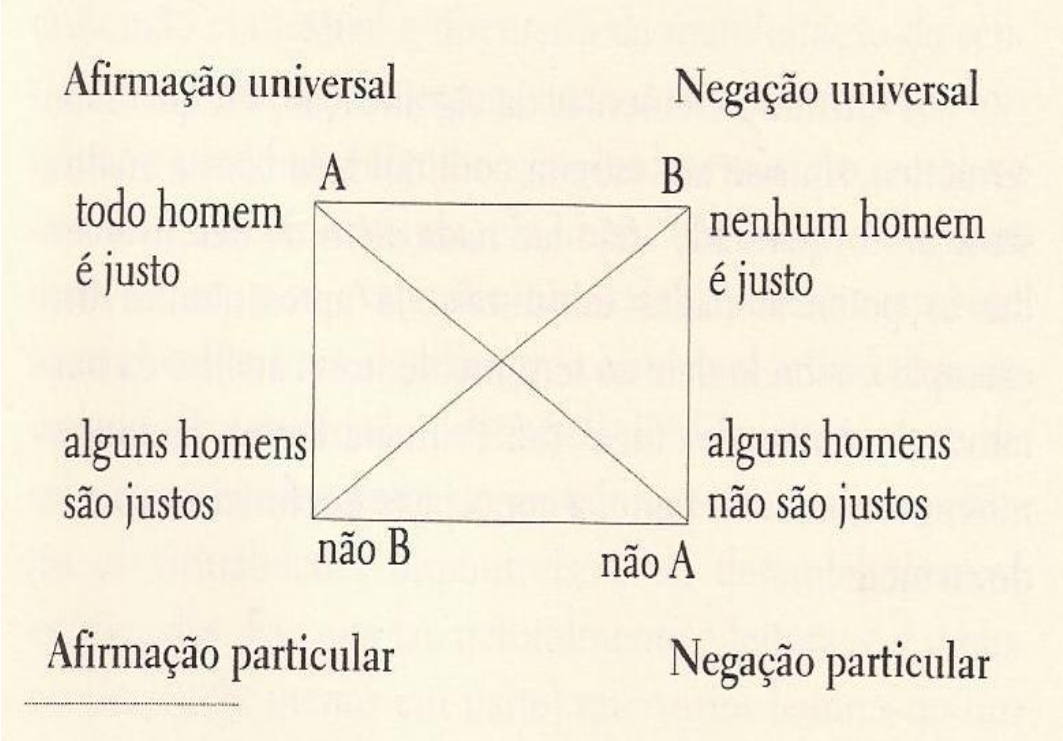
Quanto à origem do quadrado semiótico, teve suas origens no *Organon,* de Aristóteles, obra que reuniu o conjunto dos tratados dedicados à lógica e à dialética. Nesse conjunto, Aristóteles introduz a relação canônica que regula a oposição das proposições: a contradição e a contrariedade.

Para Aristóteles, na contrariedade, uma afirmação universal se contrapõe uma negação universal; na contradição, uma afirmação universal se contrapõe uma negação particular. Segundo Fontanille:

> O quadrado semiótico apresenta-se como a reunião dos dois tipos de oposições binárias em um só sistema que administra, ao mesmo tempo, a presença simultânea de traços contrários e a presença e a ausência de cada um desses dois traços. (FONTANILLE, 2007, p. 62).

Por apresentar a combinação dos elementos contrários é que faremos uso desse componente da teoria semiótica.

Um exemplo do uso desse quadrado podemos ver em Bertrand (2003, p.172), conforme abaixo:



(Bertrand, 2003, p. 172)

Bertrand (2003) explica o quadrado semiótico:

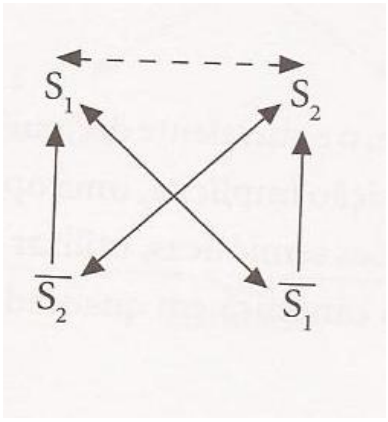
> O jogo das relações entre si ou mutuamente excludentes, permite calcular os valores de verdade das proposições e reger os modos de funcionamento do discurso argumentativo.
> Entre A e B temos uma relação de *contrariedade* que polariza os termos de uma argumentação exclusiva. Nesse eixo, a oposição semiótica é construída por "topoi (os lugares do discurso) desenvolvidos desde a origem da retórica: aparência/realidade, meio/fim, unicidade/pluralidade, humano/divino, vida/morte, obrigatório/proibido, natureza/cultura, etc. (BERTRAND, 2003, p. 174).

> Entre A e não-A e B e não-B temos uma oposição gradual, uma *contradição*. Entre não-A e não-B, temos uma *subcontrariedade*, eventualmente entre palavras que não são do mesmo campo semântico, devido a usos e costumes sociais e culturais e à evolução da língua natural. (BERTRAND, 2003, p. 176).
>
> A relação entre não-B e A e a relação entre não-A e B formam os eixos de *complementaridade.* Nomeia-se *dêixis* positiva, ou eufórica, a complementaridade entre não-B e A e de *dêixis* negativa, ou disfórica, a relação de não-A com B. (BERTRAND, 2003, p. 173).

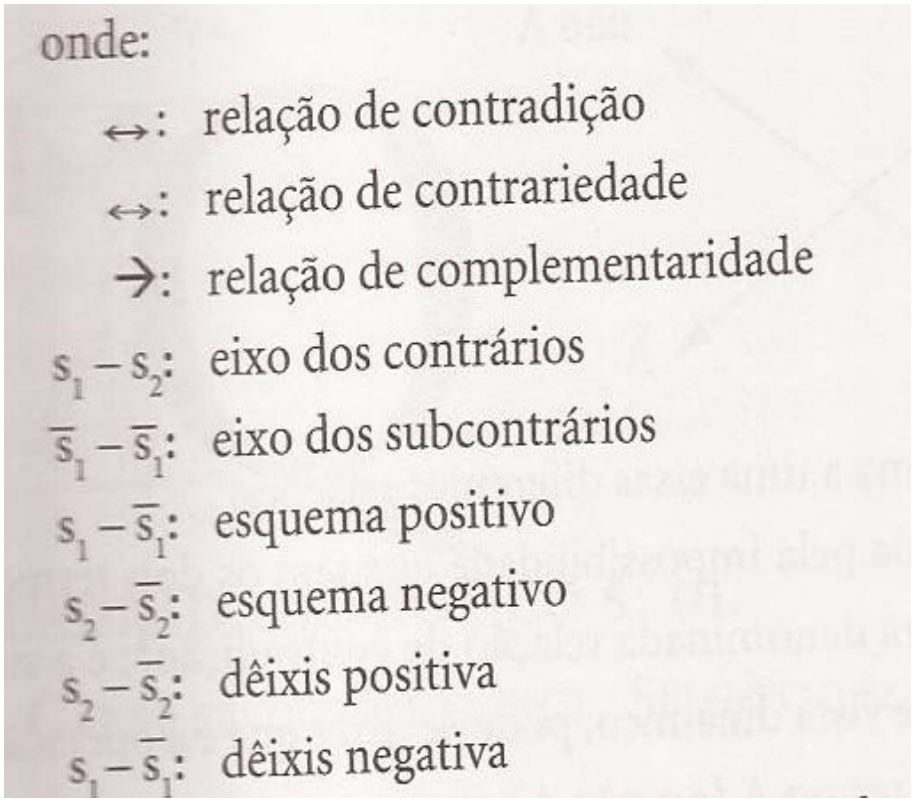
Entende-se que as relações constitutivas são cinco: *contradição, contrariedade, subcontrariedade, complementaridade, hierarquia.*

Quanto à estrutura do quadrado semiótico, Bertrand (2003), informa que ele se apresenta como a estrutura constitutiva de um microuniverso de significação, que “amarra, por uma rede de interdefinições, os valores semânticos” (BERTRAND, 2003, p. 178). Indica “as posições relativas dos termos uns em relação aos outros”. Sendo “um modelo dinâmico que apresenta, no plano sintagmático, a passagem de uma posição a outra”. (BERTRAND, 2003, p. 178-179). Quanto à sua constituição, é no nível profundo, a forma primeira das estruturas que, num nível mais superficial, se desdobrarão em arquitetura narrativa.

No **Dicionário de Semiótica** (GREIMAS & COURTÉS, 2011), o verbete quadrado semiótico nos apresenta outro exemplo que facilita nosso entendimento. Vejamos o exemplo:

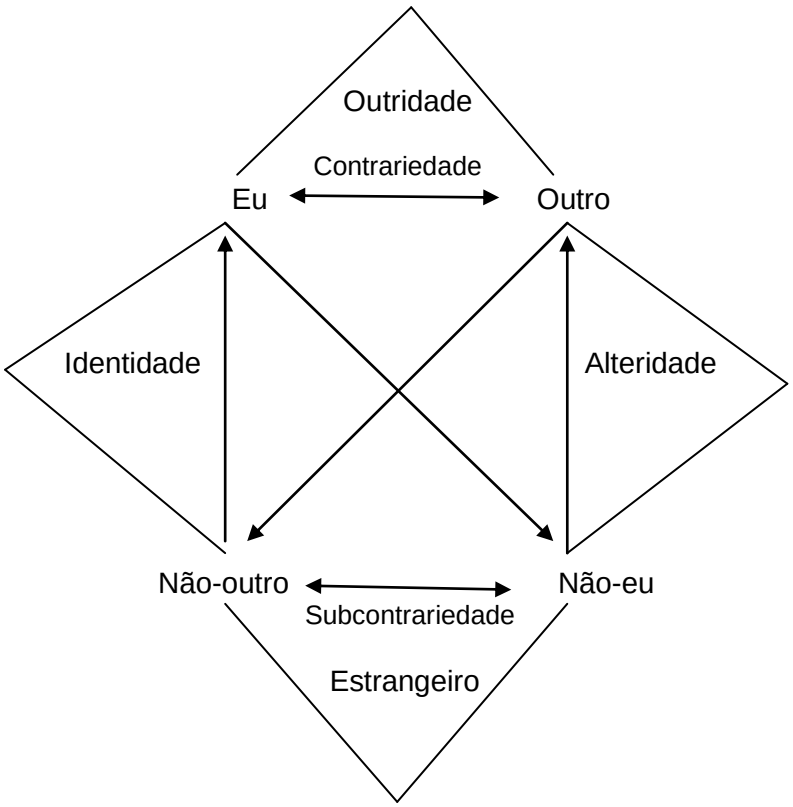


(Greimas & Courtés, 2011, p. 401)



(Greimas & Courtés 2011, p. 402).

Em tese, a lógica binária dos contos de Vilela que opõe o eu ao outro, no esquema:



Para explicarmos a lógica binária dos contos de Vilela que opõe o eu ao outro, valemo-nos da afirmação de Fontanille (2007, p. 67), em que “a sintaxe elementar é uma sequência de predicado (negar-afirmar) que assegura as disjunções (negar) e as conjunções (afirmar) de um percurso narrativo condensado”.

No esquema do quadrado semiótico utilizado, o jogo das relações entre si são excludentes, permitindo-nos calcular os valores de verdade das proposições.

Entre Eu e Outro temos uma relação de *contrariedade* que polariza os termos de uma argumentação exclusiva.

Entre Eu e não-eu e Outro e não-outro temos uma oposição gradual, uma *contradição*.

Entre não-eu e não-outro, temos uma *subcontrariedade*, eventualmente entre palavras que não são do mesmo campo semântico, devido a usos e costumes sociais e culturais e à evolução da língua natural

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

Em relação aos conceitos trabalhados temos: quando o Eu encontra com o Outro, ocorre a Outridade. Quando o não-eu encontra o Outro, temos a Alteridade. Já no processo de Identidade o Eu mantém relação com o não-outro. E o Estrangeiro encontra-se na posição entre o não-outro e o não-eu, visto que, não pertence a nenhuma das posições.

2. ALTERIDADES EM DISJUNÇÃO: O ESTRANGEIRO E O OUTRO

2.1 FACES DO ESTRANGEIRO

Trataremos neste capítulo do estudo do Estrangeiro, utilizando os conceitos apresentados por Julia Kristeva.

2.1.1 UM CAIXOTE DE LIXO

Esse conto faz parte da coletânea **No bar** (1968). Narra uma brincadeira de mau gosto feita por dois meninos, brasileiros, em relação a um casal de imigrantes japoneses. O conto é narrado na primeira pessoa. No trabalho partimos da premissa de que, nos contos “Um caixote de lixo” e “Sofia”, de **No bar** (1968), as personagens não possuem nenhuma complacência com a alteridade, pois o ‘nós’ tenta eliminar o “outro”. Outra hipótese levantada se refere ao fato de que o narrador não concorda com essa situação e busca um entendimento entre a alteridade e o *nós*.

A vinda de imigrantes para o Brasil, ressalvada a presença dos portugueses – colonizadores do País – , delineou-se a partir da abertura dos portos às nações amigas (1808) e da independência do País (1822). À margem dos deslocamentos populacionais voluntários, cabe lembrar que milhões de negros foram obrigados a cruzar o oceano Atlântico, ao longo dos séculos XVI a XIX, com destino ao Brasil, constituindo a mão de obra escrava.

Os monarcas brasileiros trataram de atrair imigrantes para a região sul oferecendo-lhes lotes de terra para que se estabelecessem como pequenos proprietários agrícolas. Vieram primeiro os alemães e, a partir de 1870, os italianos, duas etnias que se tornaram majoritárias nos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Entretanto, a grande leva imigratória começou em meados de 1880, com características bem diversas das acima apontadas.

A principal região de atração passou a ser o estado de São Paulo e os objetivos básicos da política imigratória mudaram, já não se cogitava atrair famílias que se convertessem em pequenos proprietários, mas obter braços para a lavoura do café, em plena expansão em São Paulo.

A opção pela imigração em massa foi a forma de se substituir o trabalhador negro escravo, diante da crise do sistema escravista e da abolição da escravatura (1888). Ao mesmo tempo, essa opção se inseria no quadro de um enorme deslocamento transoceânico de populações que ocorreu em toda a Europa, a partir de meados do século XIX, perdurando até o início da Primeira Guerra Mundial.

A vaga imigratória foi impulsionada, de um lado, pelas transformações socioeconômicas que estavam ocorrendo em alguns países da Europa e, de outro, pela maior facilidade dos transportes, advinda da generalização da navegação a vapor e do barateamento das passagens.

A partir das primeiras levas, a migração em cadeia, ou seja, a atração exercida por pessoas estabelecidas nas novas terras, chamando familiares ou amigos, desempenhou papel relevante.

Nessas regiões, transformaram também a paisagem cultural, valorizando a ética do trabalho, introduzindo novos padrões alimentares e modificações na língua portuguesa, que ganhou palavras novas e um sotaque particular. Os imigrantes europeus, do Orientes Médios e asiáticos (portugueses, italianos, espanhóis, alemães, judeus, sírios, libaneses e japoneses) influenciaram a formação étnica do povo brasileiro, sobretudo na região centro-sul e sul do País.

Na literatura, esse estrangeiro é retratado, muitas vezes, como o intruso, o espertalhão, o que está a mais, responsável pelos nossos males e infortúnios. Como exemplos, temos a figura do italiano Wenceslau Pietro Pietra, em **Macunaíma** (2004), de Mário de Andrade, o turco de Nelson de Oliveira, em **Histórias de Imigrantes** (2007), o menino Gennarinho de Alcântara Machado, da mesma obra, entre outros. Observem a descrição do turco em **Histórias de Imigrantes** (OLIVEIRA et. al., 2007, p. 11): “o cretino do turco pegou mesmo o garoto. [...] O idiota do turco não está mentindo”. O julgamento de valor chega a beirar a xenofobia.

No conto “Um caixote de lixo”, as personagens, Milton e André, escondem o caixote de lixo do comércio de um casal de imigrantes, só para vê-los embaraçados e confusos ao procurá-lo. Isso é visível na passagem: “Uma

tarde estávamos brincando e Milton falou: Vamos esconder o caixote de lixo do Sadaó? Eu perguntei pra que e ele falou que ia ser muito divertido e começou a arremedar Sadaó dando falta do caixote". (VILELA, 1984a, p. 26).

Procuramos o significado do verbete *caixote* no **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2009, p.123) e encontramos as seguintes acepções: "1. caixa pequena, 2. caixa tosca de madeira para embalar e transportar produtos". Recorremos então ao **Dicionário de símbolos** de Chevalier & Gheerbrant (2009, p.165), e encontramos para o verbete *caixa* a seguinte acepção: "símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível." O conto é iniciado com a descrição deste objeto, conforme observamos: "Era um caixotão sujo e feio e tinha um dos lados quebrado". (VILELA, 1984a, p. 26). Mas o que está por trás da imagem deste objeto? Qual segredo ele revela?

Percebemos logo de início, a falta de entendimento entre imigrantes e nacionais. Desta falta de entendimento destaca-se a questão da linguagem. Os imigrantes não possuem o domínio perfeito do idioma, misturam as duas línguas, não há diálogo entre eles, e esse é mais um dos elementos para a sua exclusão. Conforme podemos notar: "ia ser muito divertido quando Sadaó fosse procurar o caixote de manhã e não encontrasse e começasse a coçar a cabeça como ele fazia quando ficava nervoso e falasse daquele jeito que ninguém entendia, xingando brasileiro misturado com japonês". (VILELA, 1984, p. 26). Kristeva (1994), a esse respeito, ilustra:

> Não falar a língua materna. Habitar sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo, do sono agridoce da infância. Trazer em si, como um jazigo secreto ou como uma criança deficiente – benquista e inútil -, essa linguagem de Outrora, que murcha sem jamais abandoná-lo. Você se aperfeiçoa num Outro instrumento, como nós nos expressamos com a álgebra ou o violino. [...] Mas a ilusão se despedaça quando você se ouve, no momento de uma gravação, por exemplo, em que a melodia de sua voz lhe volta esquisita, de parte, mais próxima da gagueira de Outrora do que do código atual. (KRISTEVA, 1994, p. 23).

Outro elemento que distingue os estrangeiros dos demais são os traços físicos. Para Kristeva (1994, p. 11), “a sua singularidade impressiona: esses olhos, esses lábios, essas faces, essa pele diferente das outras o destacam e lembram que ali existe alguém”. Mas os imigrantes são descritos de maneira caricata e cômica. Percebe-se um tom jocoso, que ridiculariza o estrangeiro. Sobre Dona Mikiko, diz que ela tinha “[...] aquela cara feito de batata - a gente quase não via os olhos dela” (VILELA, 1984a, p. 26); sobre Sadaó, comenta que ele andava “de um lado pra outro feito barata zonza”. (VILELA, 1984a, p. 26). As duas personagens são descritas pelo narrador pela focalização das crianças autóctones.

Segundo Rauer (2006, p. 112), “a caricatura emerge, em Luiz Vilela, como elemento da sátira por meio do qual o narrador faz julgamento crítico de personagens”.

É importante ressaltar a observação a respeito do estrangeiro. Kristeva, a respeito do sujeito estrangeiro (1994, p. 25), quando os aponta de modo positivo ao local para o qual migraram, [...] “O estrangeiro é aquele que trabalha”. Por considerar o trabalho como um valor, uma necessidade vital e o único meio de sobrevivência, os imigrantes, muitas vezes, ocupam funções que os nacionais não querem desempenhar.

Nos contos “Um caixote de lixo e “Sofia”, os imigrantes trabalham; ambos são comerciantes. Kristeva (1994, p. 26), ainda abordando a temática do trabalho dos imigrantes, aponta que:

> [...] o imigrante, este não está ali para perder o seu tempo. Batalhador, audaz ou espertalhão, segundo as suas capacidades e circunstâncias, ele amealha todos os trabalhos e esforça-se por sobressair nos mais difíceis. Não só nos trabalhos que ninguém quer, mas também naqueles em que ninguém pensou.

Outro elemento presente no conto é a questão do riso. Após esconderem o caixote de lixo, os meninos riem, imaginando a reação dos imigrantes. Esse riso é manifestado como forma de aniquilação do outro.

Conforme podemos observar na passagem: “Eu estava pensando em Sadaó no dia seguinte e não agüentei e comecei a rir; Milton estrilou comigo,

mas eu não agüentava e ria mais ainda, nem tinha força pra carregar o caixote, só com muito custo é que consegui parar de rir". (VILELA, 1984a, p. 26-27).

A respeito do riso, muitos autores, desde os mais clássicos como Aristóteles, Propp, Freud, Kant, Eco, Bosi, Bakhtin, Bergson, Candido, Hansen, etc., até os mais recentes, como Linda Hutcheon, Macedo, Kuperman, Minois, etc., dedicaram especial atenção e realizaram vários estudos sobre o tema. Não é nossa intenção fazer um estudo detalhado sobre a questão do riso. Apenas destacamos esse elemento por acreditarmos que é um dos recursos utilizado por Luiz Vilela, em suas narrativas, para mostrar essa relação exclusão/aceitação do outro.

"O homem é o único animal que ri", defendem alguns estudiosos do riso. O riso está relacionado com a tragicidade da vida e com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa, em geral, visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueldade.

O riso literário pode apresentar gradações que vão desde a sátira até a fina ironia, manifestando-se numa piada, paródia, podendo ter caráter cômico ou caricato. Pode ser de escárnio, de exclusão, ou de simpatia e aceitação. Essa intenção varia de acordo com a interpretação do leitor. Segundo Rauer, "[...] o riso literário, em suas muitas gradações, parece conter sempre características como agressividade, uma idealização e um olhar que vê o mundo diverso do imaginado. Trata-se, evidentemente do riso que exclui, escarnece". (RAUER, 2006, p. 102).

O relacionamento entre as personagens é conflituoso, há a rejeição ao estrangeiro, pois, as crianças não respeitam os imigrantes, mas os imigrantes também não se intimidam e denunciam a má ação das crianças, conforme observamos:

> No outro dia, de tarde, estava brincando com Milton no quintal da casa dele, e já tinha até esquecido do caixote, quando nós vimos Dona Mikiko passando lá na rua e entrando no portão. Na mesma hora lembrei de tudo. Milton falou que decerto ela estava procurando o caixote e começou a arremedar o jeito dela falar, mas foi esquisito, eu não tive vontade de rir. Milton, vendo minha cara, parou de

> arremedar Dona Mikiko e falou: Que será que ela está fazendo aqui? Eu fiquei com medo. Será que alguém viu a gente e contou pra ela? __ ele falou, e eu senti uma coisa ruim na barriga igual quando alguém grita com a gente. (VILELA, 1984a, p. 27).

Percebe-se, aqui, 'o outro', presentificado na consciência do eu como uma espécie de superego que tenta eliminar o 'nós' e a relação conflituosa entre ambos.

O conto é narrado na primeira pessoa, por um narrador-protagonista. Mas se tem a impressão de que ocorre somente o relato dos fatos. Faz-se o uso de analepse, esse retornar no tempo, na memória, conforme vemos:

> Eu estava lembrando do dia em que vi Dona Mikiko com calça de homem e um chapelão de palha e eu pensei que era o Sadaó, e quando vi que não era, não aguentei e caí na risada, e ela ficou me olhando com uma cara horrível que me deixou amarelo de medo e que nunca esqueci. De tarde ela foi lá em casa contar pra Papai que eu tinha rido dela, e por causa disso eu fiquei de castigo. (VILELA,1984a, p. 27).

Apesar dessa aparente imparcialidade, o narrador realiza a sanção através dos pais, que castigam os filhos. Conforme verificamos nas passagens:

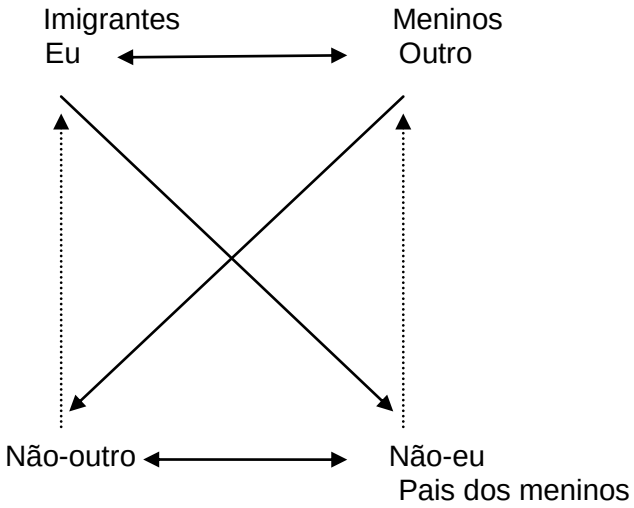
> Esperei um pouco e Milton não apareceu. Decerto está apanhando, pensei, porque a mãe dele gostava de bater nele. (VILELA, 1984a, p. 27).

> Quando entrei em casa, a sala já estava escura. Papai estava lendo no escritório. [...] e então Papai me chamou outra vez e foi como se tivesse levado uma pancada na cabeça e ficasse zonzo. Voltei ao escritório sem ver mais nada. Lembro que Papai falou que Dona Mikiko tinha ido lá em casa e contado que eu e Milton tínhamos carregado o caixote de lixo do mercadinho, e então ele falou se eu queria tornar-me um ladrão, e eu respondi: Ladrão? Eu não roubei nada, e ele ficou nervoso [...] E então eu apertei os dentes e decidi não falar mais nada e ia ser castigado. Ele continuou a falar, mas eu não escutava mais. Depois eu estava de joelhos no quartinho escuro e ouvi Mamãe chegar e Papai contar pra ela que eu já estava em casa. (VILELA, 1984a, p. 29-30).

Percebemos que a relação eu/outro é problemática, não há espaço para a diferença. Não ocorre a aceitação do estrangeiro pelos brasileiros, mostrado aqui como o inimigo, o ridículo, o obsoleto, e representa uma ameaça para o 'nós'. A outridade, termo utilizado por Octávio Paz (2006) para referir-se ao

acolhimento dado a esse outro, estrangeiro, por personagem local ocorre de maneira fugaz, quando os pais dos meninos concordam com os imigrantes e castigam os filhos.

Com relação ao espaço, a narrativa acontece na cidade, mas não é mencionado o lugar. Segundo Silvana Passos[4], “o espaço onde se desenrolam as ações das personagens é tratado como um *lócus* abstrato, porque é tomado na sua universalidade”. (PASSOS, 2008, p. 12). Isso se deve ao fato de que os contos de Luiz Vilela retratam a condição humana, em toda a sua fragilidade e mazelas. Com relação ao esquema do quadrado semiótico do conto, podemos representá-lo assim:



Conforme podemos notar no quadrado acima, o nível fundamental da teoria semiótica abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto, fundamentando-se numa diferença, numa oposição, no nosso contexto, essa oposição se dá no quadrado semiótico pelo eu versus não-eu, o outro versus não-outro, aceitação do outro versus não-aceitação do outro, resultando na alteridade versus outridade.

Outro recurso da teoria semiótica que podemos utilizar, no nosso contexto, é o nível narrativo. Ele é o segundo nível do discurso, nele apreende-

[4] Professora Pós-Doutora pela Universidade de Lisboa, Portugal.

se as etapas do fazer dos sujeitos (personagens), que são dotados de competências, entende-se que os textos são narrativas mínimas, porém complexas, onde uma série de enunciados de fazer e ser (estado) são organizados; delimitando a informação, fechamos a informação mencionando que no nível narrativo os sujeito são modais (o querer, o dever, o poder, e o saber).

Bertrand (2003, p. 41-42) afirma que o percurso narrativo obedece às seguintes etapas: “da manipulação e do contrato, da competência, da performance e da sanção.”

No conto “Um caixote de lixo” o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

a) da manipulação e do contrato: o menino convence o Outro a esconder o caixote, dizendo que será muito divertido ver o dono procurando o caixote sumido;

b) da competência: eles são dotados do querer e podem fazer, querem esconder e juntos podem carregar o caixote pesado até o esconderijo;

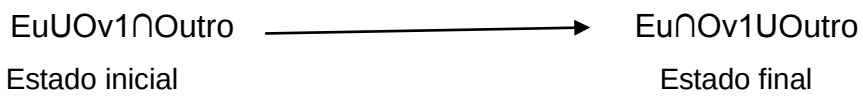
c) da performance: o ato de efetuar a ação e planejar o furto do caixote;

d) da sanção: dada pelo pai, a repressão e castigo, por ter agido mal, desrespeitando o imigrante e seus valores, mexendo nos seus pertences.

Podemos deduzir que os imigrantes, denominados de actantes representados pelo (Eu) encontram-se disjuntos de seu objeto-valor representado no conto pela figura do caixote (cultura), sofrem com as brincadeiras dos meninos, denominados também de actantes, representados pelo (Outro). Este é o estado inicial do PN. Os meninos, sujeitos dotados da competência do poder-fazer, eles podem fazer as brincadeiras de mau gosto e as realizam. No entanto, os imigrantes (Eu) tornam-se sujeitos do poder-fazer,

pois denunciam os meninos. Os meninos entram em disforia com o objeto-valor quando são sancionados pelos pais. Os pais dos meninos representam o Destinador, eles aplicam a sanção (os castigos) às crianças. Assim, os imigrantes (Eu) entram em conjunção com os pais que os apóiam.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



Pela fórmula canônica percebemos o percurso da narrativa. Inicialmente, os imigrantes encontram-se disjuntos[5] de seu objeto-valor, representado pelo caixote de lixo. Os meninos planejam esconder o caixote e realizam a ação. Em contrapartida, os imigrantes denunciam a ação das crianças. Os meninos são punidos pelos pais. Os imigrantes, nesse momento, entram em conjunção[6] com os pais das crianças, que os apóiam. Percebemos, no entanto, que a outridade se realiza de maneira passageira, visto que, os meninos podem realizar outras brincadeiras de mau gosto aos imigrantes.

[5] Disjunção : Ocorre quando o sujeito está separado ou privado do objeto. (BERTRAND, 2003, p. 421).

[6] Conjunção: Ocorre quando o sujeito está de posse do objeto. (BERTRAND, 2003, p. 421)

2.1.2 SOFIA

O conto “Sofia” também faz parte da coletânea **No bar** (1968). Nesse conto, os meninos perturbam a “turca”, assombram-na com variadas brincadeiras de mau gosto. As práticas dos meninos visavam a se divertir com os sustos da estrangeira: “Vamos mexer com a Sofia? — propôs um.

Sofia era a dona do mercadinho – a vítima predileta deles. Pintavam o sete com ela. Sofia assustava-se com nada e isso os deliciava.” (VILELA, 1984b, p. 55). Ocorre aqui a mesma prática de brincadeiras de mau gosto que foi mencionada no conto “Um caixote de lixo”, visto que ela também é imigrante. Por outro lado, a personagem-título xinga as crianças para se defender, conforme passagem: “— Ainda me pagam lê! — gritava, enquanto os meninos se afastavam. — Praga — xingava, tornando a entrar no mercadinho, onde, no balcão, ia encontrar um sapo morto. — Moleques”. (VILELA, 1984b, p. 55).

Kristeva (1994, p. 20-21), com relação ao conflito entre Estrangeiros e nacionais, compara:

> [...] sentir constantemente o ódio dos outros, não ter outro meio senão aquele ódio. Como uma mulher que se dobra complacente e cúmplice, à rejeição que seu marido lhe expressa logo que ela esboça a menor palavra, gesto ou propósito. Como uma criança que se esconde, medrosa e culpada, antecipadamente convencida de merecer a cólera de seus pais. [...] Ninguém neste país pode defendê-lo ou vingá-lo. Você não conta para ninguém e já é muito ter de suportá-lo à nossa volta. Os civilizados não têm que ter consideração para com o estrangeiro.

Pela etimologia da palavra Sofia, de origem grega Sophia, significa sabedoria, conhecimento, ela detém um saber, uma cultura, diferente da dos meninos.

A personagem Sofia é descrita pelas crianças de maneira jocosa, um tanto burlesca na aparência, dando a impressão de ser um “monstro”: “Sofia queria correr, mal saía do lugar, gorda, pernas gordas, braços gordos, uma tonelada de gordura” (VILELA, 1984b, p. 55).

O narrador focaliza a estrangeira pelo olhar das crianças, produzindo um

quadro grotesco, caricatural e satírico. Bakhtin (2010), ao analisar a questão da imagem grotesca do corpo, explica que está relacionada ao exagero, à hipérbole. Esse exagero nas imagens do corpo e da vida corporal estaria ligado, também, à questão do banquete.

Assim, o exagero, o hiperbolismo e o excesso são sinais característicos do estilo grotesco. No conto, a personagem-título morre de tanto comer. “E um dia Sofia morreu. Contavam que o médico mandava ela fazer regime e ela não obedecia; ela dizia: Sofia morre, mas morre de barriga cheia”. (VILELA, 1984b, p. 57).

Ainda a respeito do grotesco, o sentimento de insatisfação decorre de ser a imagem impossível, inverossímil. A sátira grotesca consiste em exagerar alguma coisa de negativo que não deveria ser, conforme podemos notar na descrição da personagem Sofia, caracterizada como um “monstro”, pernas gordas, braços gordos, comilona, até mesmo em pequenos gestos fica evidente essa descrição:

> Sofia chegava até a porta, olhava para um lado da rua, para Outro, espichava o pescoço como se estivesse procurando alguém (não procurava ninguém, sabiam), dava uma cuspida no chão (sempre dava a cuspida) [...] falava na sua voz grossa de homem, as mãos na cintura. (VILELA, 1984b, p. 56).

Segundo Aristóteles (2007, p.33), a comédia é “imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo” e trata dos vícios, sendo que o “ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor”. Mas desse processo íntimo que faz o riso nascer temos sempre uma oposição moral, ética, que determina, sob o ponto de vista de quem ri, sua antipatia ou acolhida pelo motivo do riso.

Em “Sofia”, os meninos riem da personagem, de seus sustos, conforme passagem: “Eles riam alegres, distantes do braço dela.” [...] “Caíam na risada”. (VILELA, 1984b, p. 55). O riso aqui aparece como um dos recursos utilizados por Vilela para mostrar a rejeição aos estrangeiros, ao “outro”.

Com relação às imagens do banquete, Bakhtin (2010) afirma que estão

diretamente ligadas às festas populares. Elas mantêm estreita ligação com as formas do corpo grotesco. Para Bakhtin (2010, p. 243), “essa tendência à abundância e à universalidade é o fermento adicionado a todas as imagens de alimentação; graças a ele, elas crescem, incham até atingir o nível do supérfluo e do excessivo”. Bakhtin (2010, p. 245) ainda, afirma:

> “[...] o comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida e do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. Nesse banquete, as diferenças são esquecidas, pelo menos momentaneamente”.

Kristeva (1994, p. 19), a esse respeito, escreve: “O encontro em geral começa com uma festa do paladar: pão, sal e vinho. Uma refeição, uma comunhão nutritiva. Um confessa-se faminto, o outro acolhe essa criança ávida: num instante, elas se fundem no rito da hospitalidade”.

> De vez em quando havia trégua: o dia em que chegavam tomates. [...] Os meninos apareciam quietos, sérios.[...] Pouco depois estavam sentados em caixotes vazios, limpando tomates. Sofia no meio deles, contando casos – de vez em quando uma exclamação na língua dela: deve ser nome feio, pensavam -, dando gargalhadas, sacudindo-se toda, esquecida das brigas. Às vezes comia um tomate: enfia-o inteiro na boca, as bochechas estufavam [...] Terminado o serviço, fazia o pagamento: um saquinho de balas pra cada um (VILELA, 1984b, p. 56).

Em “Sofia”, este banquete é a utopia da aceitação do outro, apenas um momento de apaziguamento, da outridade.

Mas depois, tudo recomeça: “Uma semana depois a lâmpada da entrada do mercadinho sumia, uma perereca saltava de um saquinho de papel, um busca-pé estourava debaixo do balcão, Sofia agitava o braço gordo no passeio, enquanto eles corriam”. (VILELA, 1984b, p. 57).

Outra questão presente no conto é a solidão. A personagem-título mora sozinha.

Wania Majadas (2000, p. 67), sobre este tema avalia: “A solidão, na obra de Luiz Vilela, ocupa grande espaço: a solidão da criança, do jovem, do velho, dos animais; a solidão entre quatro paredes ou entre amigos; a solidão na rua

estreita de uma cidadezinha ou na larga avenida de uma capital". Comprovamos a afirmação da autora com Outro fragmento, agora do conto "Chuva" da coletânea **Chuva e outros contos** (2001), de Luiz Vilela,

> Não sei por que, mas as pessoas sempre me deixam triste. Mas se fico em casa sozinho, também acabo triste. Quer dizer: não tem jeito. Eu agora estou aqui bebendo, falando, e de certa forma pensando que estou alegre. Mas não estou. Como pode estar alegre um sujeito sozinho num quarto, bebendo e falando com um cachorro?. (VILELA, 2001, p. 14-15).

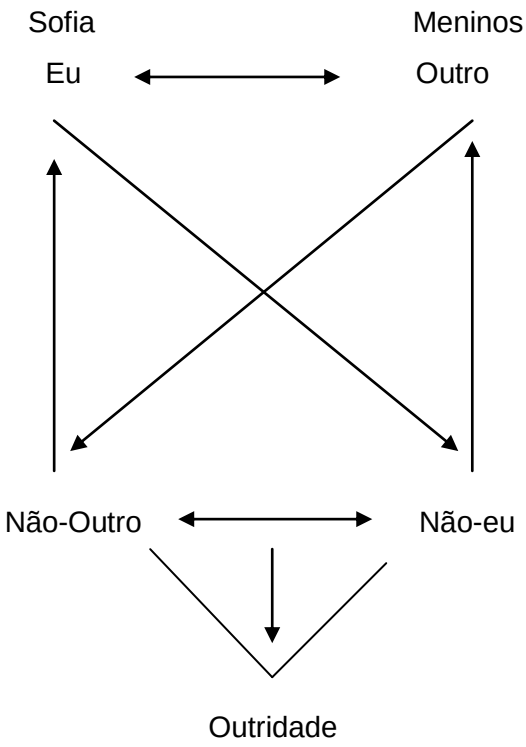
Nos contos "Sofia" e "Um caixote de lixo" da coletânea **No bar** (1968), os meninos realizam ações sem questionarem se o que estavam fazendo era certo ou não. Eles pensam apenas em "pregar uma peça" nos estrangeiros.

O confronto traz marcas de crueldade, ora o 'eu' tenta eliminar o 'outro' pelas ações ou pelo riso de exclusão, ora o 'Outro' tenta eliminar o 'nós', como nas ações praticadas por Mikiko, ao contar para os pais dos meninos o que eles fizeram ou em "Sofia", onde a personagem-título, para se defender, xinga as crianças, mesmo sendo crianças, essa atitude hostil em relação ao outro é algo claro, em que o homem se mostra sem complacência diante da alteridade com a qual se confronta.

O narrador, entretanto, mesmo se valendo da focalização das crianças que ridiculariza e exclui, deixa algumas pistas de empatia diante dos sofrimentos que envolvem ambos os lados; conforme observamos: "Eu estava sozinho e com medo. Queria ir pra casa — a casa da gente é tão boa depois que aconteceu alguma coisa ruim —, mas agora eu tinha medo de ir pra lá". (VILELA, 1984b, p. 27-28).

> Uma vez — era aniversário dela — limparam tomate das sete às dez da noite, até fechar o mercadinho. Na hora de pagar: — Não é nada não. Hoje é aniversário da senhora... Sofia ficou olhando, a boca aberta. Foi falar, mas sua voz grossa de homem de repente ficou fina e sumiu, comovido com as suas lágrimas, ela querendo falar alguma coisa, mas nada, os lábios trêmulos, os olhos úmidos. (VILELA, 1984b, p. 56).

O quadrado semiótico de “Sofia”, ele pode ser representado assim:



No conto “Sofia” o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

a) da manipulação e do contrato: há um menino que lidera o grupo para mexerem com a Sofia, porque será divertido irritá-la;

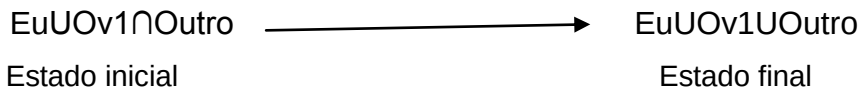
b) da competência: eles se organizam em grupo para provocá-la, praticam brincadeiras de mau gosto e satirizam-na;

c) da performance: eles são sujeitos do saber, do querer , sabem como provocá-la, podem ajudá-la, quando chega o carregamento de tomates, mas não querem manter a paz por muito tempo, logo voltam às provocações depreciativas;

d) da sanção: Sofia é sancionada com a solidão e com a morte; ao morrer de tanto se alimentar, pode deduzir que, naquela situação, o comer era

sua única fonte de prazer e refúgio das angústias e aflições.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



Sofia é o sujeito do ser, ela sofre com as brincadeiras das crianças. Ela é movida pela paixão da gula, pois se excede ao comer. Sua companhia são as crianças. Apesar de xingá-las nunca chama os guardas.

A outridade é fugaz, somente nos dias em que chegam tomates, na verdade, ela não ocorre efetivamente. Sofia é sancionada com a solidão e a morte permanecendo em disforia com o seu objeto-valor. As crianças, com a morte de Sofia também ficam em disforia, visto que, não possuem mais o seu objeto do fazer as brincadeiras de mau gosto.

2.1.3 NÃO QUERO NEM MAIS SABER

O conto “Não quero nem mais saber” faz parte da coletânea **O fim de tudo** (1973a). Nesta seção, trataremos do migrante como sendo o Estrangeiro.

O enredo narra a história de dois rapazes que tomam conta de um bar, localizado na rua Augusta, em São Paulo. A história é narrada na primeira pessoa, por um cliente, mineiro, que frequenta o bar.

Os atendentes são simpáticos, um deles, baiano, é quem gosta mais de conversar. Durante o diálogo, o baiano conta que o pai, na Bahia, possui uma fazenda, e começa a comparar a vida que levava antes com a vida na cidade.

A cidade é descrita como um lugar hostil mostra a sua desilusão e deixa visível que sente saudades do lugar de origem, afirma que em poucos dias vai retornar à sua cidade natal.

Neste conto, percebemos que a crítica se faz presente na atitude das personagens e não em sua descrição caricaturada, nesse sentido o Estrangeiro seria “o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém. [...] Adepto da solidão, incluindo a que se sente no meio das multidões, ele é fiel a uma sombra: um segredo mágico, um ideal paterno, uma ambição inacessível” (KRISTEVA, 1994, p. 13).

Camus (2007), em **O Estrangeiro,** soube representar bem esse sentimento de não-pertencimento àquele lugar, já Kristeva (1994) diz que há duas maneiras de viver essa ligação com o espaço perdido.

Nestes contos, há a presença dos adeptos do neutro, melodramáticos, mas sempre desiludidos, que geralmente se transformam nos maiores ironistas. Cabe ressaltar as informações de Kristeva (1994) onde descreve:

> Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do Estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. (KRISTEVA, 1994, p. 15).

A respeito da migração, a literatura brasileira possui inúmeros exemplos. Podemos citar Fabiano e sua família, incluindo a cachorra Baleira em **Vidas**

Secas (2003), de Graciliano Ramos, ou **Gabriela, cravo e canela** (2004), de Jorge Amado, ou ainda, **Morte e vida Severina** (1994), de João Cabral de Melo Neto. A preocupação com o social ficou registrado na literatura brasileira, na geração modernista (1930-45), como forma de reflexão sobre esses deslocamentos de famílias fugindo da seca e da fome em busca de melhores condições para sobrevivência. Sobre esse aspecto, Bosi (2006) explicita:

> Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza. (BOSI, 2006, p. 412).

De acordo com o **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa***,* o verbete ‘migrar’ significa "mudança periódica, passagem de uma região para outra, de um país para outro". A migração é um fenômeno antigo que se repete, com variada frequência e intensidade, ao longo da história.

Os grandes movimentos migratórios ocorridos em outras épocas decorreram de invasões, conquistas, êxodos, mudanças sazonais, fome, superpopulação de determinadas regiões, entre outras causas.

Motivos semelhantes, às vezes agravados, aos das acentuadas correntes migratórias no passado, caracterizam as migrações atuais: a globalização, questões demográficas de certos países ou regiões, a violação de direitos, o desemprego, a desorganização das economias tradicionais, as perseguições, a discriminação, a xenofobia, a desigualdade econômica entre os países e entre o hemisfério norte e o hemisfério sul. Migrante é, pois, toda pessoa que se transfere de seu lugar habitual, de sua residência comum para outro lugar, região ou país.

É um termo frequentemente usado para definir as migrações em geral, tanto de entrada quanto de saída de um país, região ou lugar, não obstante existam termos específicos para a entrada de migrantes – imigração – e para a saída – emigração. É comum, também, falar em ‘migrações internas’, referindo-

se aos migrantes que se movem dentro do país, e ‘migrações internacionais’, referindo-se aos movimentos de migrantes entre países.

A respeito dos deslocamentos presentes na narrativa de Luiz Vilela, Augusto Massi, em “O demônio do deslocamento” (2001), prefácio do livro **Histórias de Família** (2001), de Luiz Vilela, afirma:

> a mola que tensiona as narrativas de Luiz Vilela, é o trânsito entre metrópole e cidadezinha de interior. [...] é o nomadismo de seus personagens que cruzam uma série de espaços e motivos: centro e periferia, casa e bar, infância e velhice. No cerne deste olhar de mão dupla, convivem tanto o caráter alienante e competitivo dos grandes centros urbanos quanto o impacto da modernização que desfigura a face idealizada da cidadezinha. É de um permanente deslocamento simbólico que o escritor desentranha o lirismo de suas histórias, avivando a cumplicidade e a ternura do leitor. (MASSI, 2001, p. 9).

Ainda a respeito do deslocamento Massi se posiciona:

> O deslocamento constante, além de lançar uma luz inédita sobre a realidade brasileira, deve ser lido como índice de uma profunda inadequação dos personagens. O indivíduo em trânsito permite a Luiz Vilela recuperar uma série de figuras que vivem à margem, que se perdem nas frestas do tempo, nas ramificações traiçoeiras da memória”. (MASSI, 2001, p. 15).

No conto, o narrador, personagem mineiro, sem nome, que tem a mesma condição dada aos dois atendentes, faz a descrição do lugar que frequenta:

> Eu ia subindo devagar a rua Augusta, olhando para dentro dos bares e casas de lanches. Olhava mais por curiosidade, pois já tinha os meus preferidos, que eram os bares grandes e populares que havia por ali; eram bares sem luxo, freqüentados por estudantes, operários, prostitutas, comerciantes, bêbados, marginais. (VILELA, 1973a, p. 149).

Regina Dalcastagnè (2008), ao falar da representação dos marginalizados na literatura, indica que, por não terem acesso à voz, o autor é quem fala por eles, cita autores consagrados na literatura brasileira como: Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Luiz Vilela, que se colocaram a falar dos

marginalizados em seus textos e também fizeram deles personagens (e até narradores).

No conto estudado, temos as duas situações, pois o mineiro que conta a história é um trabalhador que frequenta um lugar onde convivem operários, bêbados, comerciantes, prostitutas, estudantes. E também temos o atendente baiano, que trabalha no local e sente as dificuldades da vida na cidade.

O atendente baiano vê a cidade de São Paulo como um lugar hostil, em que as frutas não são boas: “fruta aqui não tem gosto de nada. Abacate bom era o da fazenda.” (VILELA, 1973a, p. 150).

Ele reclama de tudo nesse lugar, das frutas, da linguiça, da vida, diz que aquele lugar acarreta doenças, que a vida na fazenda do pai era melhor, lugar de ar puro, de frutas boas, de tranquilidade.

Deseja retornar à cidade natal: “Vou; vou embora e não quero nem mais saber, São Paulo é ilusão; esses prédios, essa barulheira, essa gente, tudo isso é ilusão, o sujeito vem pra aqui achando que vai ter tudo, que isso aqui é o paraíso [...]” (VILELA, 1973a, p.156).

Sob a visão da personagem, a cidade, metáfora do progresso, causa muitos males aos que não sabem se adaptar a esse estilo de vida, por outro lado, a cidadezinha natal é vista como o paraíso, o lugar onde se findam todos os males, sendo assim a representação do refúgio primitivo, a imagem da infância, da casa natal, conforme afirma Bachelard:

> [...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da casinha humilde evocam com freqüência esse elemento da poética do espaço (...) os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. (BACHELARD, 1989, p. 30).

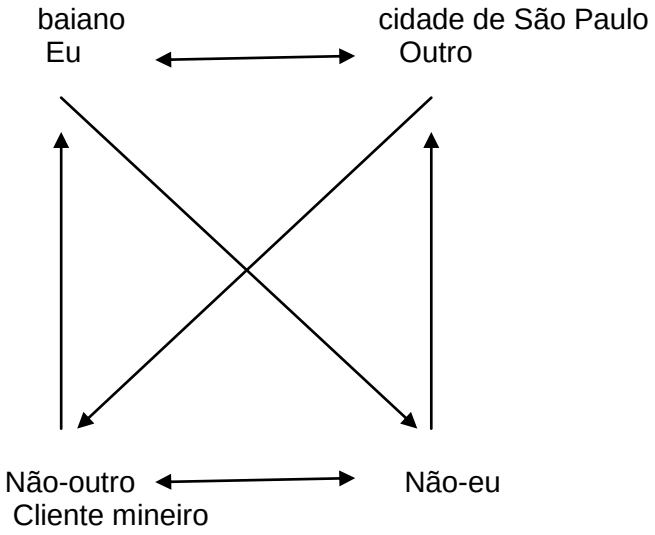
As lembranças da infância funcionam como uma tentativa de resgate do tempo reencontrado na presentificação do onírico. Para Bachelard (1989, p. 26)

> a busca desse espaço perdido no tempo constituiria a poesia perdida: evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.

Wania Majadas, a respeito da existência do lirismo na obra de Vilela, esclarece:

> [...] a tessitura do fenômeno lírico também se faz presente, principalmente quando a temática está voltada para as recordações da infância, enunciadas pelo narrador-protagonista. O adulto, distante dos acontecimentos que narra, com a sabedoria adquirida às custas das perdas e sofrimentos, mistura seus pontos de vista com a criança ou o jovem que foi. (MAJADAS, 2000, p. 21).

O quadrado semiótico de “Não quero nem mais saber” pode ser representado assim:



No conto “Não quero nem mais saber”, o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

a) da manipulação e do contrato: o sujeito “baiano” é manipulado por sedução, foi para São Paulo com expectativas de progredir na vida;

b) da competência: ele trabalha num bar, tem a intenção de ganhar dinheiro, para retornar a cidade natal,

c) da performance: a personagem, baiano, reclama de tudo e não faz nenhuma ação prática para modificar a situação vivida;

d) da sanção: é sancionado negativamente pela realidade da vida paulistana, agitada, sem qualidade de vida sob a visão do migrante.

Para “o baiano”, a cidade é o lugar do ser e fazer, é barulhenta, causa doenças, as pessoas envelhecem mais rápido, tudo é ilusão. A personagem está sem a família, é migrante, estrangeiro, conforme conceito de Kristeva, há aversão do sujeito em relação a realidade da vida urbana, a cidade causa a expulsão.

A outridade ocorre de maneira passageira, na relação com o cliente mineiro que o compreende. Há a supervalorização do interior, do campo, agora descrito como o paraíso e a cidade como a causa de todos os males. Vê-se claramente a desilusão do baiano e a quebra da sedução que a busca de uma vida melhor oferecida pela cidade grande lhe proporcionaria no processo de migração.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:

$$\underset{\text{Estado inicial}}{Eu \cup Ov1 \cap Outro} \longrightarrow \underset{\text{Estado final}}{Eu \cup Ov1 \cap Outro}$$

A personagem “baiano” encontra-se disjunto de seu objeto-valor, a cidade natal. Foi para São Paulo na intenção de progredir na vida, mas, não aconteceu da maneira como ele planejou. A cidade aparece aqui, como um obstáculo, “o outro”, na realização desse desejo. Trabalha num bar atendendo pessoas, mas reclama de tudo, nada na cidade lhe agrada. O sujeito “baiano” se identifica com um cliente, mineiro, migrante, que mora em São Paulo. Ocorre um processo de identificação entre ambos, pois são migrantes, estrangeiros. O sujeito “baiano” não tem a competência do agir para realizar a ação. Portanto, continua em estado de disforia com seu objeto-valor.

2.2 FACES DO OUTRO

Neste capítulo temos o estudo do Outro e utilizaremos o conceito de Todorov para mostrar como esse ser é visto e apresentado na obra de Vilela.

2.2.1 UM RAPAZ CHAMADO ISMAEL

O conto “Um rapaz chamado Ismael”, também da coletânea **O fim de tudo** (1973b), narra a história de um jovem, de Minas Gerais, que vai para São Paulo em busca de melhores condições de vida.

A história é contada por Bruno, um dos jornalistas que participam da narrativa, ele também não era dali, mas já havia se adaptado ao lugar, enquanto o Outro jornalista recém-chegado ainda padecia com o clima do lugar.

Bruno, o redator-chefe do jornal, conta ao jornalista recém-chegado a respeito de Ismael, um rapaz que foi trabalhar no jornal. Ele diz:

> Foi o Donaldo que trouxe ele pra aqui – Bruno contou. – Donaldo me arruma os tipos mais estranhos; é a especialidade dele, arrumar gente estranha pro jornal; me arruma os tipos mais malucos. Toda vez que ele me diz que arranjou um sujeito com “excelentes possibilidades” para o jornal eu já fico de orelha em pé: “mais um louco”, penso. Ismael não foi o primeiro nem o último deles; mas não há dúvida de que foi um dos mais curiosos. (VILELA, 1973b, p. 271).

Ismael é descrito como um menino de 12 ou 13 anos, magro e miudinho, quase uma criança. Como se pode observar: “tinha dezesseis, mas parecia ter uns doze ou treze no máximo. Era um menino que estava ali!”.(VILELA, 1973b, p. 274).

Apesar dessa pouca idade, Ismael era extremamente sério: “A seriedade do menino, a expressão dos olhos dele; ele era mortalmente sério. [...] Que seriedade. Isso me impressionou; até hoje me impressiona” (VILELA, 1973b, p. 274). Apesar dessa seriedade, era muito inteligente, esforçado; aprendia rapidamente os ofícios do jornal.

Ao ver o rapaz, Bruno sente vontade de rir, pois era uma criança que estava ali à procura de trabalho. “Me deu vontade de rir; vontade de por o menino no colo e dizer: Bilu, bilu, gacinha, qué sê jornalista, é?.” (VILELA, 1973b, p. 273).

Novamente a presença do riso aqui, denuncia o julgamento de valor feito por Bruno, pois não acredita na competência do rapaz para aquele trabalho. Rauer (2006), a respeito do riso na obra de Vilela, assevera:

> Verificamos que em Luiz Vilela o riso se manifesta de diversas formas: caricatura, humor, ironia, sátira, chistes, escárnio, gozação, e também o cômico, o trocadilho, a piada. [...] O riso, em qualquer de suas gradações, não é gratuito; a crítica não se esgota no episódico, e muito embora a ficção de Vilela não seja nem panfletária, nem militante, nem partidária, é contundente e sem concessões, é niilista frente às convenções humanas, tem asco diante das máscaras sociais e abomina as formas coercitivas de organização da sociedade. (RAUER, 2006, p. 133).

Por aparentar extrema seriedade e não ter se entrosado no jornal, o rapaz, de nenhuma conversa, até ganha um apelido, “mudinho”. Ninguém sabia nada a respeito dele.

Esse jeito introvertido deixa evidente a sua solidão, um dos temas recorrentes na obra de Vilela. A respeito da produção de Vilela, Majadas considera:

> [...] há, na obra de Luiz Vilela, uma constante: a consciência de que a vida do homem vem se tornando cada vez mais absurda. Açoitado por insatisfações, incoerências, dúvidas, pressões sociais e condicionamentos diversos que lhe arrebatam a subjetividade e o convertem em um ser amorfo, totalmente desintegrado de seu projeto pessoal de existência, o homem é arremessado a uma irredutível solidão. (MAJADAS, 2000, p. 26).

Ismael pede demissão, por não concordar com a linha de pensamento do jornal: “Eu pensava que fosse diferente. [...] é que ele não queria trabalhar numa coisa que era mentira”. (VILELA, 1973b, p. 277). Vilela deixa evidente sua crítica à falta de valores morais e éticos da sociedade, pois o jornal deveria dizer a verdade, e não manipulá-la de acordo com interesses pessoais.

Apesar de todos os conselhos dados por Bruno, Ismael não desiste da

ideia e pede demissão do jornal. Fica visível a não-adaptação àquele lugar.

Majadas (2000), ainda a respeito da produção de Vilela, evidencia:

> À primeira vista, poderíamos concluir que Luiz Vilela está sempre preocupado com o conflito entre a pequena cidade do interior e a cidade grande, entre os telhados antigos e os arranha-céus; que a sua preocupação maior é levar o leitor a refletir sobre as condições precárias a que o indivíduo se expõe ao trocar os costumes mais naturais e, consequentemente, mais saudáveis, da vida em uma cidadezinha, pela agitação do cotidiano dos grandes centros. [...] O que realmente fica em evidência é o homem, com toda a sua fragilidade e beleza; com todo o seu isolamento, em qualquer lugar que esteja. (MAJADAS, 2000, p. 26-27).

Apesar de apresentar um comportamento pouco comum para aquela idade, o autor deixa clara a empatia com Ismael. Observamos um processo de identificação entre Bruno e o rapaz recém-chegado à cidade: “Lembrei de mim àquela hora: meus dezesseis anos, brilhantina no cabelo, muito sério, chegando também aqui em busca de emprego, o sonho da cidade grande, o primeiro dia no jornal”. (VILELA, 1973b, p. 275).

Percebe-se a “compaixão”, termo utilizado por Wania Majadas, para evidenciar o que o autor sente pela personagem:

> “Não foi muito tempo depois disso: uma madrugada, ao voltar para casa, Donaldo deu com ele na rua. Me disse que o menino estava de dar pena: tinha emagrecido mais ainda e estava com uma cara de quem não come há dias. Donaldo ficou penalizado” (VILELA, 1973, p. 280).

Bruno pode ser classificado como um amigo paternalista, conforme Kristeva (1994, p. 30): “como eles nos compreendem, como se compadecem, como apreciam os nossos talentos, sob as condições de mostrar que os têm “mais” – mais dor, mais saber, mais poder, incluindo o poder de nos ajudar a sobreviver”.

A respeito da compaixão na obra de Vilela, Majadas expõe:

> A compaixão, principalmente pelos velhos, pelas crianças e pelos humildes, fica latente em todas as páginas, através de uma linguagem que nunca perde o senso de medida, mesmo quando resvala pelos caminhos da irreverência. (MAJADAS, 2006, p. 20-21)

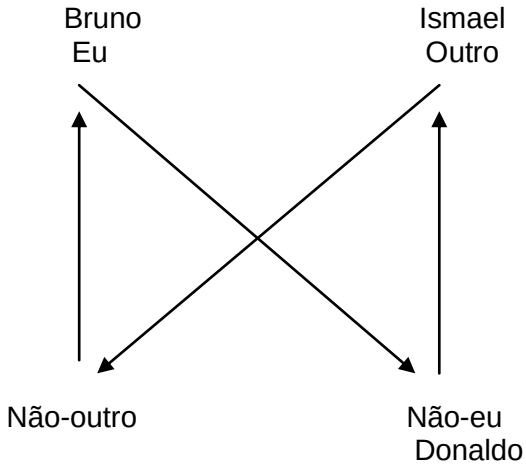
Temos um autor que, mesmo sendo irônico, muitas vezes cético, se mostra compassivo com o ser humano. Compaixão, palavra de origem grega pathos=dor, sofrimento, seria o pesar que desperta em nós a infelicidade, a dor e o mal de outrem.

No contexto, a com-paixão seria movida pela emoção, uma ação levada a um alto grau de intensidade, mas sem deixar que esse sentimento se sobreponha à razão.

A personagem Nicolau, em **O choro no travesseiro** (1994), a respeito da compaixão, assim se exprimiu: “Não sei, não sei definir compaixão; mas eu sei o que ela é: quando a gente chega a sentir até por uma barata, até por uma folha de árvore, até mesmo por um botão de camisa [...]” (VILELA, 1994, p. 27).

Ronaldo Vinagre Franjotti, em sua dissertação intitulada: **O mundo como GRAÇA e representação – Epifania, Polifonia e niilismo em Luiz Vilela (**2011), possui outra visão a respeito dessa compaixão. No início do terceiro capítulo, que trata dos contos “Françoise” e “Todas aquelas coisas”, abordaremos melhor esta questão.

O quadrado semiótico de “Um rapaz chamado Ismael”, ele pode ser representado assim:



No conto “Um rapaz chamado Ismael” o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

a) da manipulação e do contrato: Ismael, adolescente, migra para trabalhar como jornalista, sonha com o sucesso e a carreira promissora;

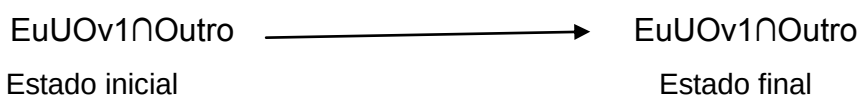
b) da competência: é sujeito honesto, competente, que sabe executar as tarefas do jornal;

c) da performance: Ismael não aceita ser manipulado pelas pessoas que representam os valores veiculados pelo jornal;

d) da sanção: é sancionado pela compaixão do outro (Bruno), que ao vê-lo recorda-se de si, quando no início da carreira, e também pelo primeiro contato em que por ser jovem é visto como uma criança sonhadora. O jovem decepcionado com o jornal pede demissão, havendo a recusa do contrato imposto pelo meio (espaço de trabalho no jornal) ao ver a realidade falsa que a empresa veiculava.

Ismael é o sujeito migrante que mantém os valores morais. Ao se deparar com a manipulação da verdade, na empresa de jornal, nega a mentira que esta veicula, pois seu objeto-valor é a ética. Ao chegar na redação é acolhido por Bruno, que se identifica com Ismael, pois também não era daquele lugar, ocorrendo aí a outridade. No entanto, Ismael não corresponde à outridade do narrador. Ismael rompe esse pacto, sai do jornal e entra em estado de disforia com seu objeto-valor.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



Ismael, inicialmente, está em conjunção com seu objeto-valor, a verdade quando entra para trabalhar no jornal. Ele também possui valores morais. No entanto, percebe que a empresa veicula mentiras. Ismael é satirizado por

Bruno, mas também ocorre um processo de identificação entre eles. Bruno, se reconhece em Ismael, quando chegou na cidade em busca de emprego. Se solidariza, mas Ismael não corresponde a essa amizade, pois não quer partilhar dos valores veiculados pelo jornal, que falta com a verdade. Donaldo, outra personagem, também do jornal, é quem traz Ismael para trabalhar nessa empresa. Também se solidariza com o rapaz, mas este rompe o pacto mantido e pede demissão.

O termo espaço aparece em diversas áreas do conhecimento. Para Brandão (2008), é possível definir quatro modos de abordar o espaço na literatura, tendo como base, os Estudos Literários.

O modo mais recorrente é a representação do espaço. Brandão (2008), afirma que a vertente mais difundida dessa tendência é a que aborda a representação do espaço urbano no texto literário.

Para Brandão (2008), nesse tipo de abordagem, não se indaga o que é o espaço, pois este é dado como elemento do universo extratextual. Brandão afirma:

> Isso ocorre sobretudo nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas (aqui se entende espaço como “cenário”, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso da contextualização da ação). (BRANDÃO, 2008, p. 126).

Brandão (2008) ainda afirma que há o espaço social, usado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica. Temos também, segundo o autor, o espaço psicológico, que abarca as projeções, vontades, afetos de personagens e narradores.

Observamos a questão do espaço presente na narrativa, ora como elemento adjuvante, ora como elemento antagônico. Aproximando as personagens, servindo como um “elo” ou como elemento de separação nesse meio.

2.2.2 MEU AMIGO

O conto “Meu amigo” (2003) faz parte da coletânea **Tremor de terra**. Relata a história de um jovem de 15 anos que sai do interior e vai estudar na capital, provavelmente numa cidade grande. Não há identificação no conto das cidades ou do estado.

Sem amigos, sente a falta dos pais, dos colegas, da vida antes de ir para a cidade grande: “Queria voltar para a minha cidade e à noite ir ao cinema com meus amigos, correndo pela calçada e saltando e batendo a mão nas placas das lojas, e nos domingos ir à fazenda pescar e ficar deitado na beira do rio”. (VILELA, 2003, p. 136).

A relação de hostilidade entre “eu” e o “outro” é bem demarcada no conto, conforme se pode observar: “As aulas eram de manhã. Os alunos me pareciam hostis, e os professores mais ainda. Eu só conversava com eles quando necessário. Não participava dos jogos nem das festas” (VILELA, 2003, p. 135). Mesmo nos momentos em que parece haver uma demonstração de carinho, por parte da dona da pensão, há uma reação contrária por parte do rapaz, conforme se nota na passagem:

> A dona da pensão queria me tratar como se eu fosse seu filho, mas mãe é uma só: a minha estava longe, e eu não gostava que ela se fizesse de minha mãe. “Meu menino já tomou lanche?” “Meu menino já vai deitar?” Eu não gostava que ela me chamasse de “meu menino”. Eu não era seu menino. Ela não era minha mãe. Aquela casa não era minha casa. Aquela cidade não era minha cidade (VILELA, 2003, p. 136).

O conto é narrado na primeira pessoa, e temos o narrador-protagonista. Outra personagem de Vilela também expressa bem esse sentimento de solidão que acompanha o homem. Nicolau, em **O choro no travesseiro** (1994, p. 26), narra: “Estava aqui olhando”, disse ele, falando devagar; “é interessante: há solidão até nas coisas; numa chuva, por exemplo...”. Também na fala do rapaz do conto “Meu amigo”, esse sentimento de solidão é algo angustiante, conforme se nota: “Meus pais e meus irmãos estavam longe. Eu estava sozinho. Sentia medo e tristeza. Queria ir para longe dali e não voltar nunca

mais” (VILELA, 2003, p. 136).

Majadas (2000) sugere que o estudo desenvolvido por ela poderia se intitular **O diálogo da solidão**, devido a esse sentimento de ausência do outro, até mesmo quando a narrativa está na terceira pessoa. A respeito da solidão na obra de Vilela, Majadas avalia:

> A solidão, na obra de Luiz Vilela, ocupa grande espaço: a solidão da criança, do jovem, do velho, dos animais; a solidão entre quatro paredes ou entre amigos; a solidão na rua estreita de uma cidadezinha ou na larga avenida de uma capital. Ela só não é maior devido à presença da compaixão nas obras do escritor. (MAJADAS, 2000, p. 67).

Também Kristeva (1994, p. 20), sobre a solidão do estrangeiro, observa:

> Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. Assim, ele definha num forte sentimento de indiferença que, por ser algumas vezes embriagador, encontra-se inevitavelmente sem cúmplices.

O rapaz começa a frequentar a biblioteca pública mais próxima, símbolo de seu refúgio, lugar de fuga das tristezas e do medo. “Eu encontrara um lugar para onde fugir, à noite, do medo e da tristeza. A biblioteca tornou-se para mim uma ilha no mar da cidade” (VILELA, 2003, p. 136). Lá, faz amizade com Fernando, um dos bibliotecários. Ambos dividem o sentimento de aversão ao lugar, ambos vieram de lugares do interior e são solitários: “Eu lhe disse que odiava a capital. Ele me disse que também, também ele era assim: odiava. E eu percebi que ele também se sentia só” (VILELA, 2003, p. 138).

Kristeva (1994, p. 25), sobre a questão dos desacordos o estrangeiro se posiciona da seguinte maneira: “[...] não enuncia sua discordância, por sua vez ele se enraíza no seu próprio mundo de rejeitado que, supostamente, ninguém entende”. Duas pessoas ensimesmadas que se encontram, por isso ocorre uma identificação entre ambos, tornam-se amigos.

Com relação às amizades do estrangeiro, Kristeva (1994) elenca três tipos: os paternalistas, os paranoicos e os perversos;

> Os paternalistas - como eles nos compreendem, como se compadecem, como apreciam os nossos talentos, sob as condições de mostrar que os têm “mais” – mais dor, mais saber, mais poder, incluindo o poder de nos ajudar a sobreviver, os paranóicos - ninguém é mais excluído do que eles e, para demonstrá-lo, escolhem como pano de fundo do seu delírio um excluído de base, o estrangeiro comum, que será o confidente predileto das perseguições, das quais eles mesmos sofrem ainda mais do que ele. (KRISTEVA, 1994, p. 30-31).

Nesse conto, Fernando pode se enquadrar nessa classificação de paranoico, que encontra amizade na figura do rapaz deslocado naquele lugar. E também temos os perversos, que “[...] encontram gozo secreto na escravidão sexual ou moral”. A personagem Fernando é enquadrado como paranoico devido ao seu comportamento, descrito na passagem:

> Ele me parecia uma pessoa desanimada, a julgar pela expressão permanente de seu rosto e pelo seu modo de ficar à mesa. Desanimada e triste. A tristeza estava nos olhos e na voz, fraca e lenta. Uma tristeza que parecia vir de muito longe e estar há tanto tempo com ele, que já se tornara parte dele. (VILELA, 2003, p. 138).

Em outra passagem, quando fala sobre a morte dos pombos, isso fica mais claro:

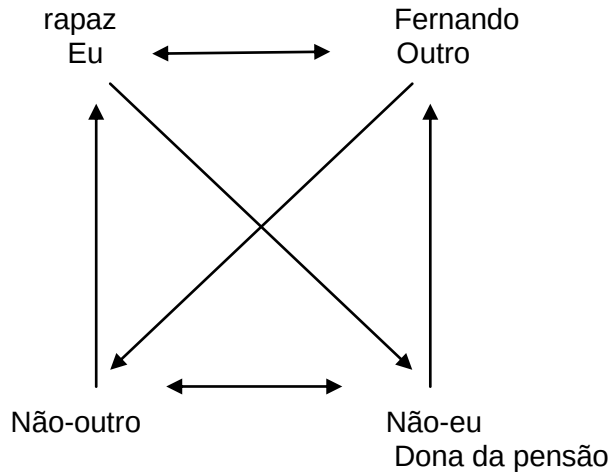
> Voltou a me falar na fazenda. Lá, ele tinha uma criação de pombos. Todos brancos. “Brancos como a inocência”, ele disse. [...] “Eu tinha a impressão de que eu estava no melhor lugar do mundo; que ali era o Paraíso”. [...] Ele continuava olhando para a janela. Então disse: “Eu os matei”. Quando olhava para a janela, ele não falava. Não estava me escutando. Estava longe dali. (VILELA, 2003, p. 139-140).

Nesse mesmo quadro, podemos citar a personagem Mersault de Camus, em **O Estrangeiro** (1942), tão anestesiado, privado de emoções, desarraigado de qualquer sentimento.

Mas a amizade termina quando um colega da escola faz uma confissão ao rapaz, afirmando que Fernando era “veado”. Então, ele não vai mais à biblioteca:

> Eles estão falando de você aí... “De mim?”, eu perguntei. Ele continuou, rindo. “De você com o Nandinho... [...] O Fernando, o bibliotecário lá da biblioteca pública. Você não sabia que ele tem apelido de Nandinho? Que ele é veado?” Veado. Eu não podia parar de pensar: veado. Nandinho [...] Não fui mais à biblioteca. (VILELA, 2003, p. 140-141).

O quadrado semiótico de “Meu amigo”, ele pode ser representado assim:



No conto “Meu amigo” o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

a) da manipulação e do contrato: os dois jovens vão para cidade grande, em busca de conhecimento, formação acadêmica;

b) da competência: são dotados do querer saber;

c) da performance: vivem em meio a pessoas estranhas, mantendo entre si uma amizade, que representa a carência do espaço familiar; o rapaz recusa o afeto materno oferecido pela dona da pensão. Ele entra em conjunção quando aceita a amizade de Fernando e fica em disjunção com a senhora, dona da pensão.

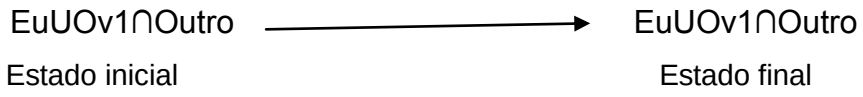
d) da sanção: ao saber de comentários que surgem na biblioteca, sanciona o local com a ausência, representando a fuga do sujeito em relação ao espaço que o agradava e agora não mais o agrada, representado a não-aceitação da realidade imposta pelo meio.

O migrante está longe da família e a cidade é apresentada como hostil nega o carinho da dona da pensão, ela é representada como o sujeito do não

ser sua mãe, para lhe dar afeto, ela é o sujeito do querer ser, pois quer se passar por sua mãe, no entanto, o jovem não a aceita, rejeitando esse carinho.

Encontra acolhida em Fernando, bibliotecário, e se tornam amigos (outridade). Quando ocorre o comentário de que o bibliotecário é “veado”, o migrante, nega o sujeito e deixa de frequentar o local. Observa-se que a negativa parte do migrante, com relação ao espaço e suas personagens. Quanto à convivência na escola os meninos o perturbam e ele então se defende, agredindo alguém.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



No conto, o rapaz está disjunto de seu objeto-valor, a família. Encontra na amizade de Fernando, bibliotecário, conforto para sua solidão. Ambos não eram daquele lugar. Percebemos que o espaço, conforme estudos de Brandão, (2008), em específico o espaço urbano é retratado como o cenário, o lugar de pertencimento ou de trânsito dos sujeitos ficcionais. Esse mesmo espaço aproxima as duas personagens, que se identificam por não serem daquele local. No entanto, esse mesmo espaço, se encarrega de separar as personagens.

Percebe-se, nos contos “Não quero nem mais saber”, “Um rapaz chamado Ismael” e “Meu amigo”, o confronto que traz marcas de exclusão, de alteridades em confronto, a partir do Outro a que o ‘eu’ e o ‘nós’ se contrapõem.

Esse confronto se estabelece pela comparação do espaço social em que o migrante se encontra a cidade, com o espaço social que evoca em suas lembranças. Há, ainda, o outro que oprime, e há a outridade, quando a personagem migrante encontra acolhimento em personagem do local, no caso, o Donaldo, chefe da redação, que contrata o rapaz e se compadece dele ou em Fernando, bibliotecário que se torna amigo do rapaz migrante.

2.2.3 NÃO HAVERÁ MAIS ÍNDIOS

O conto “Não haverá mais índios” faz parte da coletânea **Lindas Pernas** (1979a). Relata como um índio bêbado sofre humilhações; trata-se de um índio civilizado. O dono do bar faz brincadeiras grotescas com ele. Um homem e seu filho observam a situação, mas não fazem nada para ajudar o indígena. Expõe-se o choque cultural que prenuncia uma tragédia.

Nesse conto, existe explícito contato de um ‘eu’ que se coloca como demiurgo na situação, com um ‘outro’, secundário, figurativizado como estrangeiro, separado pelas invisíveis fronteiras de distintos modos de ver o mundo. No jogo de forças encenado, o espaço social é cruel e desumano e o homem é um ser sem complacência com a alteridade, pois o ‘nós’ elimina o ‘Outro’, quando não pode submetê-lo aos seus ditames.

O foco narrativo pela voz da criança que assiste à cena potencializa a violência, a gratuidade e insensatez do genocídio indígena, figurativizado pelos personagens que simbolizam culturas que a barbárie tornou imiscíveis.

Todorov (2010) soube representar muito bem a relação de conflito entre os índios e os estrangeiros no processo de colonização da América. Segundo ele, não foi diferente da relação ocorrida no Brasil com a chegada dos portugueses. Os índios foram escravizados, sofreram maus tratos, foram torturados, muitos morreram de fome devido às condições que lhes foram impostas.

Os indígenas, pela condição de inferioridade, só tinham duas escolhas: ou se submetiam de livre e espontânea vontade ou eram submetidos à força e escravizados. Os colonizadores justificavam seus atos de violência valendo-se da ideia de que o mundo era dividido entre civilizados e selvagens, bárbaros. Ou seja, viam-se apenas os atos dos indígenas, mas não se levavam em conta os atos dos conquistadores europeus, que se negavam a reconhecer os índios em sua individualidade, e enfatizavam a sua superioridade:

> Ser um Homem Branco era, portanto, uma ideia e uma realidade.Implicava uma posição ponderada em relação ao mundo branco e ao não-branco. [...] Era uma forma de autoridade diante da

> qual se esperava que os não-brancos, e até mesmo os próprios brancos se curvassem. (SAID, 1990, p. 233).

Vários exemplos podem ser citados sobre a condição dos indígenas, de selvagens, bárbaros. Temos alguns exemplos dessa vida selvagem, conforme demonstra Todorov (2010):

> Os maiores filósofos declaram que tais guerras podem ser travadas por uma nação muito civilizada contra gente não-civilizada, que são mais bárbaros do que se possa pensar, pois falta-lhes absolutamente qualquer conhecimento das letras, ignoram o uso do dinheiro, geralmente andam nus, inclusive mulheres, e carregam fardos sobre os ombros e costas, como animais, por longos percursos. E eis as provas da vida selvagem, semelhante à dos animais: suas imolações execráveis e prodigiosas de vítimas humanas para os demônios; o fato de se alimentarem de carne humana; de enterrarem vivas as mulheres dos chefes com os maridos mortos, e Outros crimes semelhantes. (TODOROV, 2010, p. 227).

Considerando o princípio da alteridade, evidencia-se o caráter relativo da noção de barbárie, ou seja, cada um é bárbaro do outro; basta, para sê-lo, falar uma língua que esse outro ignora.

No contexto histórico, podemos observar que os gregos chamavam os outros povos de bárbaros porque pronunciavam mal a língua grega. Partindo desse ponto de vista, não há homem ou raça que não seja bárbaro em relação a outro homem ou a outra raça.

O processo de colonização no Brasil pelos portugueses também foi marcado por conflitos e extermínio da maior parte dos indígenas, os primeiros povos que serviram de escravos aos europeus portugueses. Os índios não eram acostumados ao trabalho forçado. Muitos morreram devido aos maus tratos sofridos ou por doenças que os portugueses trouxeram.

No século XIX houve, no Brasil, uma discussão acirrada a respeito da literatura que deveria ser desenvolvida no país. Uns achavam que os escritores tinham que seguir o modelo e os padrões de Portugal, outros viam a literatura como um meio de valorizar os interesses nacionais. Era preciso resgatar a memória do país, mas contar o quê? Que passado o país tinha para ser exaltado?

Os escritores nacionalistas (dentre eles Alencar) perceberam que o

indianismo seria a maneira mais autêntica de buscar essa identidade nacional, daí o fato de o indígena ser mostrado como heroi. Contudo, devido à falta de conhecimento da realidade americana e a impossibilidade de representação do índio, a construção de uma identidade e de uma literatura nacional foi marcada pela tentativa de reinvenção do outro. Sobreviveu o mito do indígena heroico, descrito com características europeias. Bosi (2006) tece considerações a esse respeito:

> O índio, fonte da nobreza nacional, seria, em princípio, o análogo do "bárbaro", que se impusera no Medievo e construíra o mundo feudal: eis a tese que vincula o passadista da América ao da Europa. O Romantismo refez à sua semelhança a imagem da Idade Média, conferindo-lhe caracteres "romanescos" de que se nutriu largamente a fantasia de poetas, narradores e eruditos durante quase meio século. (BOSI, 2006, p. 105).

Retomando à problemática do conto estudado, um dos elementos relacionados é o conceito de fronteira. Buscou-se, inicialmente, ter por fronteira uma região inóspita ou um obstáculo difícil de ser transposto. Ou, dito de outra maneira: era o lugar mais longe aonde podiam chegar as influências de um povo.

Geralmente se constituía de um rio, uma montanha, um deserto, que serviam de parapeito, ou separação. A intenção era realmente separar as nações. Nos tempos modernos, a conceituação de separar mudou inteiramente.

Na atualidade, a fronteira vem absorvendo uma dimensão antropológica que resgata as relações interétnicas e a multiplicidade de horizontes culturais que existem em determinados espaços.

A noção de fronteira como demarcação de limites territoriais tem sua formulação mais espetacular nos marcos imperialistas da Roma antiga, que elaborou o conceito de *limes*.

No Dicionário Latino-Português (2006) encontramos o verbete:

> 1. Caminho, travessia, atalho. 2. Beira d'uma estrada. 3. Leito (d'um rio). 4. Rego, sulco, rasto. 5. Deixar após si um rasto de luz. 5. Veia (n'uma pedra preciosa). 6. Limite, extrema divisão. 7. Fronteira, raia. 8. Trincheira, muralha, muro de defesa. 9. Distância, diferença. (SARAIVA, 2006, p. 680).

No entanto, a experiência histórica que envolveu a construção dos *limes* já anunciava um aspecto fundamental para a construção de fronteira como conceito: zona de transição, comércio e comunicação entre o mundo romano e o bárbaro. No histórico da topografia a noção de fronteira viva, significando uma fronteira sob tensão, móvel, sujeita a várias alterações, em função de guerras e conflitos armados, indicando ainda outras acepções, como a de fronteira de acumulação ou de tensão, o que nos leva a ver a identidade entre as nações.

Esse conto de Vilela relata a passagem de um índio numa cidade indefinida, mas que parece ser uma metrópole. O índio está bêbado e sofre algumas humilhações. Em seu estado é um sujeito que está descaracterizado de sua identidade, pois é um índio civilizado.

A outra personagem é o dono do bar, que faz brincadeiras de mau gosto para humilhar o índio. Um pai que está com o filho e observa a situação não faz nada para ajudar o indígena. Nenhuma das personagens possui nome. Ou seja, percebe-se o processo de despersonalização, de fragmentação e de inquietude diante de um mundo caótico.

Hall (2005, p.13) refere-se ao homem pós-moderno: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Ou seja, apresenta-se um sujeito em crise.

Não se trata mais do sujeito do iluminismo centrado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. A questão levantada por Hall (2005) consiste em pensar o sujeito de um outro lugar, de um lugar descentrado ou deslocado. A respeito da posição do sujeito, escreve:

> É preciso pensá-lo em sua nova posição - deslocada ou descentrada - no interior do paradigma. Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade, ou melhor, a questão da identificação, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar volta a aparecer! (HALL, 2005, p.105).

O “índio civilizado” de que trata o conto de Vilela foi catequizado pelo colonizador branco e não possui mais traços de sua cultura, ele está vestido, e consome bebida alcoólica.

Inserido em outra cultura, faz uso de seus elementos, busca no vício a fuga da realidade local, a embriaguez é o meio de afastar-se do outro, que o critica, conforme vimos na passagem: “Ele é um índio civilizado. Quê que é um índio civilizado. É um índio que deixou de ser índio”. (VILELA, 1979a, p. 23).

Supõe-se que ele foi obrigado a deslocar-se de seu habitat para a cidade devido à perda de terras. Esse deslocamento forçado dos povos indígenas produz rompimentos e desorientação. O sentido de identidade da personagem parece afetado por um estranhamento de si mesmo, devido aos processos de deslocamento, que são, na verdade, uma forma de opressão.

No caso de personagens indígenas, o sentido de estranhamento não se vincula à mescla entre público e privado, mas à mescla da fronteira, o *limes*, entre o espaço cultural indígena e o espaço cultural da sociedade dominante.

O sentido de estranho refere-se a um sentimento motivado pela falta da casa, ou do lar; em inglês, *unhomely*, que, de certa forma, traduz o desconforto definido por Freud como *unheimlich*, ao mesmo tempo familiar e estranho. Percebe-se que os limites entre o lar e o mundo tornam-se confusos, fazendo com que o público e o privado se mesclem, forçando uma visão dividida e desorientadora.

Octavio Paz (2006) narra uma situação semelhante, a dos “*pachucos*”, jovens de origem mexicana, que nasceram nos Estados Unidos, mas que não são nem mexicanos nem norte-americanos. Eles se destacam pelas vestimentas, pela conduta e pela linguagem. Não querem voltar à sua origem mexicana, não na aparência, mas também não desejam fundir-se à vida norte-americana. Usam o modo de vestir-se de maneira extravagante, particularizado, como modo de desafiar a cultura e representar sua autoidentidade, e vivem a solidão por não serem aceitos: vivem o não-pertencimento àquele lugar.

No conto de Vilela, o índio é tratado como um animal, ridicularizado, mostra a não complacência com a alteridade: “mim bwana, você índio, macaco.

Macaco não, o índio negou com a cabeça. Gorila, disse o gordo dando outra gargalhada". (VILELA, 1979a, p. 21).

O dono do bar representa o homem branco, o colonizador, conforme o conceito de Said (1990, p. 233): "aquele que é superior, que traz luz a todos que não conhecem a razão e vivem na barbárie". Ou seja, o homem branco é aquele que possui uma ideologia dominante e usa-a para impor seu poder e força aos outros povos, os dominados. Desse modo, o índio é visto como sujeito sem personalidade, é referenciado como sendo um animal pelo dono do bar, acentuando a sua condição de não-sujeito.

No conto, o dono do bar faz piadas agressivas sobre o índio bêbado, que pede mais pinga. Ao tentar dançar, o indígena começa a bater o pé no assoalho e cai. Gerando gargalhadas pelo modo desajeitado do índio.

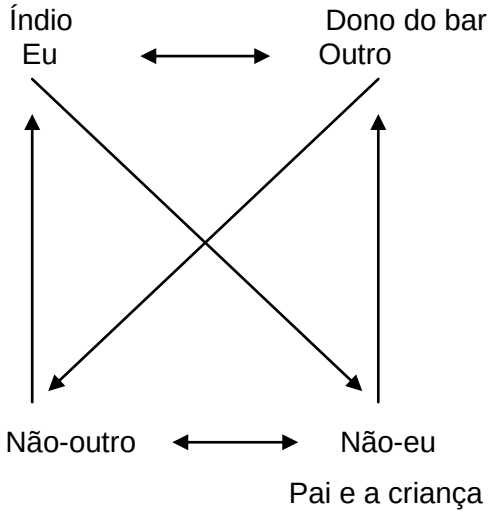
O pai e a criança assistem à cena, mas o pai não toma nenhuma atitude para ajudar o índio. Fica claro que, mesmo não concordando com o tratamento dado ao índio, (ao outro) é conivente e aceita a situação, mostrando o sentimento de impotência diante da sociedade que perdeu os valores morais e éticos: "Então por que aquele índio deixou de ser índio? Porque os outros quiseram. Que outros? Os outros; os brancos; os civilizados." (..) Que que é civilização, pai. A civilização? Um monte de merda."(VILELA, 1979a, p. 25).

A imagem da criança remonta ao período da inocência do homem, estado anterior ao pecado, remete-nos ao estado edênico, conforme aponta o Dicionário de símbolos Chevalier e Gheerbrant (2009):

> [...] infância é o símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade, e este é o sentido que lhe é dado pelo taoísmo. [...] A criança é espontânea, tranqüila, concentrada, sem intenção ou pensamentos dissimulados. [...] Na tradição cristã, os anjos são muitas vezes representados como crianças, em sinal de inocência e de pureza. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 302).

A criança é a única a questionar o porquê de estarem fazendo brincadeiras de mau gosto com o índio. É representado como um grilo falante. O grilo é uma espécie de metáfora, que aparece na história sempre como a consciência que, representando a relação com a realidade, desperta considerações importantes sobre a vida.

O quadrado semiótico de “Não haverá mais índios”, pode ser representado assim:



No conto “Não haverá mais índios”, o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

a) da manipulação e do contrato: o índio é manipulado a deslocar-se de seu habitat, devido à invasão de seu local de origem;

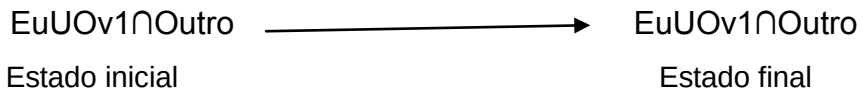
b) da competência: cumpre o contrato se deslocando de espaço rural para o urbano, mesmo contra sua vontade, e tentando adaptar-se à cultura urbana: veste roupas, consome álcool, tenta fazer-se sujeito urbano, mas se perde, enquanto sujeito índio;

c) da performance: tenta se adaptar ao modo de vida urbano, se reveste com os valores do meio, faz uso de elementos da cultura (veste-se, frequenta um bar);

d) da sanção: é ridicularizado pelo comerciante e pela sociedade, representada pelo pai e pelo filho, sendo que os dois últimos representam a aceitação da cultura com relação a ridicularizarão do outro, do diferente, ou a impotência da cultura sobre os valores impregnados na sua própria cultura; tanto o sujeito indígena, quanto os

sujeitos brancos, são vítimas dos vícios sociais, um pela bebida (concreto) e o outro pelos maus comportamentos de seu meio (abstrato).

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



No conto “Não haverá mais índios”, o sujeito “índio” está descaracterizado de sua identidade, pois, agora é civilizado. Ele se encontra na cidade, onde é alvo de brincadeiras de mau gosto, reduzido a condição de animal.

O índio está disjunto de seu objeto-valor, sua cultura, seu modo de vida e sua terra. A figura do pai e da criança representam as manifestações culturais do presente e do futuro. No entanto, a omissão do pai que assiste ao ocorrido, deixa claro a impotência em modificar esta situação.

Outro elemento presente no conto é a brincadeira entre pai e filho a respeito das palavras. Ocorre uma “saraivada” de palavras, representando as manifestações culturais de um povo. Há uma chuva de palavras esdrúxulas, que causam risos entre pai e filho.

Sobre o ofício de escrever, Luiz Vilela, em entrevista no Itaú Cultural, evento ocorrido em novembro de 2011, declara: “Escrever simplesmente histórias”. Ele se declara apreciador de todos os tipos de literatura, da mais tradicional à mais experimental. O tema principal de suas histórias é o ser humano.

No conto “Não haverá mais índios”, ainda há a predominância do embate entre alteridades, como em todos os outros contos estudados anteriormente, seja pela assimilação, pela indiferença, pelos julgamentos de valor. Mesmo quando o autor sinaliza que essa situação terá outro final e mostra simpatia com o índio, descaracterizado de seu antigo modo de vida, observa-se a impotência em mudar a situação.

3. ALTERIDADES EM CONJUNÇÃO: FACES DA OUTRIDADE

Apresentamos, no início deste capítulo a visão de três estudiosos a respeito de elementos encontrados na obra de Luiz Vilela: a solidão e a angústia do existir, e em contrapartida, a loucura; a compaixão e o niilismo.

Yvonélio Nery Ferreira (2008), em sua dissertação intitulada **Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela,** expõe a questão da angústia do existir. Ele afirma, em seus estudos, a visão pessimista do escritor Luiz Vilela.

Ferreira (2008) discorre a respeito da angústia do existir, cita, como um dos representantes dessa questão, Jean-Paul Sartre, com as teorias do existencialismo. Já Sócrates, célebre pela afirmação “Conhece-te a ti mesmo”, foi um dos primeiros a afirmar a necessidade do homem de compreender a existência e a si mesmo.

Ferreira (2008) explica que, segundo Sartre, a existência precede a essência, o homem, por ser livre, concretiza seus desejos; primeiro ele existe, descobre-se com o tempo, define-se no mundo, adquirindo sua essência. Assim, “Ao fazer suas escolhas o sujeito, por viver em sociedade, nunca escolhe somente para si, mas para uma coletividade, pois suas atitudes sempre refletirão na vida de outros” (FERREIRA, 2008, p. 37), mas essa liberdade de escolha é limitada pela própria condição do homem, que é tolhido pela sociedade, que impõe regras. Ao conscientizar-se dessas limitações, surge o sentimento de angústia e sofrimento. Conforme Sartre há dois tipos de angústia: a temporal e a ética.

A angústia temporal refere-se ao fato de o indivíduo ser obrigado a viver suas decisões apenas no presente, sem nenhuma garantia de futuro e afastado do passado, a inconstância das decisões é que gera esse tipo de angústia.

A angústia ética está ligada à questão de valores morais idealizados pela subjetividade do indivíduo que os cria e, a todo o momento, escolhe um como regra de conduta, refere-se ao fato de o indivíduo estar jogado em um mundo sem valores.

Para Ferreira (2008) Sartre acreditava que a missão do existencialismo era fazer com que o homem enfrentasse a infelicidade decorrente da sua condição de ser existente. Para ele, o indivíduo deveria valorizar a verdade e a

moral, pois, sendo responsável por seus atos, ele definiria o teor de suas relações, boas ou más. Desse modo, com a impossibilidade de controle da liberdade alheia, surge o conflito como estruturador das relações humanas.

Além do existencialismo, outro tema citado no trabalho de Ferreira (2008) refere-se ao sujeito e à sua subjetividade. Descartes, no século XVI, formulou a noção de sujeito humano – definido pelo controle da razão – como uma categoria universal. A razão era o discurso da ciência em contraposição à desrazão e o sujeito era centrado em si mesmo.

Segundo Ferreira (2008), nos séculos XVIII e XIX, devido a fatores sociais, econômicos, políticos e culturais, ocorreu uma propagação das tendências cientificistas. Propunha-se que os estudos das diversas áreas do conhecimento deveriam ser guiados pelos olhos da ciência. Estudiosos como Schopenhauer, Bergson, Hartmann, chamados de decadentistas, já defendiam a ideia de que o homem de seu tempo não era mais um ser centrado em si em função da razão, mas um sujeito marcado pela incompletude de definições.

Ferreira (2008) prossegue a sua explanação, enfatizando que as duas grandes guerras levaram o homem a questionar a si e também ao mundo. Esse mundo não formaria um indivíduo único, mas sim, um indivíduo múltiplo, esfacelado. O sujeito passa a viver em um ambiente conturbado, incerto, que personaliza e fragmenta o mundo subjetivo e o objetivo do sujeito. E, como conseqüência, a loucura.

Sobre a questão da loucura, são mencionadas duas situações no conto: muitos poetas morrem loucos e o comportamento da personagem Françoise. Para Foucault (2010), após o desaparecimento da lepra, no final da Idade Média, apareceu uma nova encarnação do mal para assolar a humanidade: a loucura, a qual serviu como meio de segregação e exclusão, algo que já havia ocorrido em relação à lepra.

Os loucos eram colocados em naus, a *Narrenschiff* - Nau dos Loucos - e mandados para longe, errantes, deixados à própria sorte. Eram confiados a peregrinos e mercadores. Esse costume era muito frequente na Alemanha. Segundo Foucault (2010): “Em Nuremberg, durante a primeira metade do século XV, registrou-se a presença de 62 loucos, 31 dos quais foram

escorraçados. Nos cinqüenta anos que se seguiram, têm-se vestígios ainda de 21 partidas obrigatórias" (Foucault, 2010, p. 9).

Na literatura ocidental do século XV, era comum a presença da Nau dos Loucos e da sua tripulação insana. Ela representava toda a inquietude da cultura europeia, desde os fins da Idade Média. A loucura e o louco eram vistos como ameaça e desatino do mundo e dos homens.

A substituição do tema da morte pelo da loucura marcou uma virada no interior da mesma inquietude. Trouxe também o vazio da existência, sentido do interior, como forma contínua e constante da existência.

A loucura representava um saber esotérico, fechado, um saber proibido, que predizia o reino de Satã e o fim dos tempos. Ela também esteve relacionada aos caminhos do saber.

Erasmo de Roterdã (1509) reserva aos homens do saber um bom lugar em sua ronda de loucos: gramáticos, poetas, retóricos e escritores, depois os filósofos e teólogos. A loucura foi o castigo de uma ciência desregrada, inútil, pelo excesso das falsas ciências.

Miguel de Cervantes (1981) mostra que, pelo excesso de leitura dos livros de cavalaria, o fidalgo Alonso Quijano perdeu a lucidez e mergulhou nesse mundo de fantasia, de combates com gigantes, de valores que não condiziam mais com o momento. Em suma, tanto nas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo (SAAVEDRA, 1981, p. 30).

Um dos exemplos clássicos da representação da loucura nos foi dado por Machado de Assis (1882). Em "O Alienista" (1998), narra a história de Simão Bacamarte, grande médico psiquiatra brasileiro, que estudou em Coimbra e Pádua e retornou ao Brasil, mais precisamente para Itaguaí, com o intuito de estudar a loucura. Decidiu abrir um manicômio, que recebeu o nome de Casa Verde, com a nobre intenção de cuidar dos pobres loucos, mas acabou prendendo 80% da população da cidade, sob a alegação de não serem pessoas sãs. Foi quando Bacamarte percebeu que os loucos não eram todos aqueles que possuíam um ou outro defeito, mas sim aqueles que não

aceitavam a sociedade como ela era, que não se adequavam ao sistema. O médico, então, liberou todos os presos da Casa Verde e se internou no hospício, onde morreu.

Outra estudiosa, Wania Majadas (2000), em **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**, inicialmente, dissertação de mestrado, fez um estudo mais completo das obras de Vilela. Ela explorou em suas pesquisas a intertextualidade presente, mas seu foco principal foi a questão da compaixão, que segundo a autora permeia toda a obra de Luiz Vilela..

A respeito da compaixão na obra de Vilela, Majadas expõe:

> A compaixão, principalmente pelos velhos, pelas crianças e pelos humildes, fica latente em todas as páginas, através de uma linguagem que nunca perde o senso de medida, mesmo quando resvala pelos caminhos da irreverência. (MAJADAS, 2006, p. 20-21)

Conforme Majadas (2000) temos um autor que, mesmo sendo irônico, muitas vezes cético, se mostra compassivo com o ser humano. Compaixão, palavra de origem grega pathos=dor, sofrimento, seria o pesar que desperta em nós a infelicidade, a dor e o mal de outrem.

Outra característica na produção de Vilela é o uso de fina ironia, que serve para demonstrar a fragilidade do homem. De acordo com Majadas (2000):

> Para, diante de tantas dores, não se entregar ao sentimental, Luiz Vilela utiliza alguns recursos estilísticos que geram doses de humor e ironia, servindo elas para minimizar o alto grau de compaixão para com o homem que povoa o espaço e o tempo de sua ficção. [...] Usando frequentemente um humor sutil, Luiz Vilela mostra ser um autor que está sempre preocupado com a precariedade da existência humana e sabe que para detectá-la é necessário ter uma atenção aguda. Tal autor, preocupado com o homem e com o mundo que o cerca. (MAJADAS, 2000, p.26-27).

No conto “Françoise” (1980), essa ironia fica evidente na avaliação do tio a respeito da sobrinha, quando descreve que ela está bem e é feliz:

> “Foi assim que ela melhorou. Hoje ela já está boa; quer dizer: está assim, mas acho que não demora a acabar de ficar boa. Vai assim aos poucos.” Perguntei por que ele não procurava um médico especialista, mas não lembro direito da pergunta nem como ele respondeu; lembro-me apenas que ele falou na sua falta de dinheiro,

> e na exploração que eram os médicos desse tipo, e que não havia necessidade disso, pois ela agia como uma pessoa normal e não dava trabalho a ninguém, e era até uma garota feliz – essa expressão eu me lembro bem: “uma garota feliz.” (VILELA, 1980, p. 89).

Ainda a respeito da obra de Luiz Vilela, Majadas (2000) analisa:

> Fazendo uma releitura mais atenta da obra de Luiz Vilela, percebemos a presença de temas e personagens que nos remetem à singeleza das lembranças de infância, das cidadezinhas do interior, dos telhados antigos, dos velhos casarões, das tias, dos avós, dos pais, dos animais de estimação. No entrelaçamento das vidas, detectamos as tradições familiares, as imposições do ensino religioso e, sobretudo o sofrimento humano. E, assim, a compaixão, principalmente pelos velhos, pelas crianças e pelos humildes, fica latente em todas as páginas, através de uma linguagem que nunca perde o senso da medida, mesmo quando, resvala pelos caminhos da irreverência. (MAJADAS, 2000, p. 20-21).

A respeito da solidão, Majadas (2000) avalia:

> A solidão , na obra de Luiz Vilela, ocupa grande espaço: a solidão da criança, do jovem, do velho, dos animais; a solidão entre quatro paredes ou entre amigos; a solidão na rua estreita de uma cidadezinha ou na larga avenida de uma capital. (MAJADAS, 2000, p. 67).

No conto “Françoise”, isso é visível na seguinte passagem:

> “E suas amigas?” “Amigas?” Ela olhou para um Outro ônibus que vinha chegando. “Eu não tenho amigas. Sou sozinha.” Voltou-se para mim sorrindo: “Não é engraçado isso? A gente ser sozinha?” Eu não sorri. Perguntei: “Por que você é assim, sozinha?” Ela desviou o olhar de mim. Arrependi de ter perguntado; não devia ter perguntado isso. Mas ela respondeu, sem olhar para mim: “Não sei por quê. É porque eu sou assim mesmo. Não tem gente de todo jeito? Pois é. Eu sou assim: sozinha.” (VILELA, 1980, p. 86-87).

De acordo com Majadas (2000), Alexis Levitin[7], a respeito da ficção de Luiz Vilela, diz: “O mundo moderno, de que ele trata, é sem dúvida um mundo de solidão e perda, mas esse mundo é ao menos em parte salvo pela

[7] Tradutor da maior parte dos contos de Luiz Vilela, publicado nos Estados Unidos e Inglaterra.

cuidadosa atenção e pelo contido amor do artista que o retrata.” (MAJADAS, 2000, p. 67).

Ronaldo Vinagre Frajotti (2011), em sua dissertação intitulada **O mundo como GRAÇA e representação – Epifania, Polifonia e niilismo em Luiz Vilela,** ele possui uma visão diferente a respeito dos estudos citados anteriormente.

Frajotti (2011) inicia seus estudos analisando o trabalho de Ferreira (2008), ele afirma que o pessimismo presente na obra de Luiz Vilela é apenas um dos traços do niilismo. Também Frajotti questiona a quantidade de contos analisados, visto que a produção literária de Luiz Vilela é extensa. Segundo o estudioso, não fica clara a relação entre o existencialismo e a problemática da ironia e do humanismo que são a proposição central do trabalho de Ferreira.

Com relação à estudiosa Wania Majadas (2000), Frajotti concorda que o trabalho dela foi mais completo. Também afirma que a autora fez um texto fluente, agradável para se ler. No entanto, ele afirma que Majadas (2000), se confundiu ao utilizar o termo compaixão. Segundo Ronaldo (2011, p.29) “a compaixão é somente um sintoma do niilismo com outros sentimentos”. Ele afirma que Luiz Vilela não é compassivo, e sim niilista. Para o niilista, segundo o estudioso, nada mais existe além do eu, e de suas necessidades, já que o mundo é apenas uma representação do intelecto, do eu.

Frajotti (2011) analisa os textos utilizados por Majadas, em específico, o romance **Graça** (1989), de Luiz Vilela, e refuta os argumentos utilizados pela estudiosa.

Não entraremos no mérito da questão ainda, visto que não terminamos a nossa explanação a respeito dos contos analisados. Deixaremos para um momento mais oportuno. No entanto, as análises realizadas apontam para essa mesma perspectiva pessimista, que tem um autor cético, irônico, niilista, conforme aponta Frajotti.

Conforme a afirmação de Passos (2008, p. 12) “sentimentos como frustração, perda, desamparo são apresentados como fatores que ativam uma visão desencantada da existência, fomentando, então, uma perspectiva pessimista da condição humana”.

Luiz Vilela teve uma formação filosófica e, por isso, muitos de seus contos tratam da condição humana, abordam temas como a solidão, a morte, a velhice, a infância, a loucura, a dor. Vilela domina com maestria esses temas do cotidiano e se utiliza da técnica do diálogo para criar uma falsa simplicidade em seus contos. Parece tudo muito óbvio e simples demais, por tratar de aspectos universais em suas obras, ledo engano. Afinal, o tema de suas histórias é o ser humano em todas as suas mazelas e fraquezas.

3.1 FRANÇOISE

"Françoise" faz parte da coletânea **Tarde da noite** (1970). Narra a conversa entre dois solitários: ele, passageiro, à espera do ônibus para prosseguir viagem; ela, à espera do irmão que viajou e não voltou mais. A narrativa se passa numa rodoviária. Esse conto foi adaptado como curta-metragem por Rafael Conde, em 2001. Na antologia **Amor e outros contos** (2009), o conto sofreu algumas modificações que não estão presentes em edições anteriores de 1980 e 1990. No conto escrito não se especifica em qual rodoviária se passa a narrativa. Já o curta-metragem deixa a entender que é na antiga rodoviária de São Paulo.

Luiz Vilela utiliza-se, na produção do conto, de elementos para produzir o efeito desejado. Dentre esses elementos destaca-se a descrição detalhada de seus personagens: "[...] duas vezes ela já havia passado ali na minha frente e eu a observara: era bonitinha, loira, os cabelos em desalinho e a roupa um pouco desleixada". (VILELA, 1980, p. 78).

Outro recurso explorado em suas narrativas é a predominância de diálogos. Isso é visível na seguinte passagem: "Você conhece?", escutei ela falar. Surpreso, olhei para os lados: mas não havia mais ninguém ali, era comigo mesmo que ela estava falando. "O quê?", falei." (VILELA, 1980, p. 78). Massi (2001), crítico literário, a respeito de Vilela, assim se expressa:

> Luiz Vilela é constantemente elogiado pela extrema habilidade em ancorar histórias na técnica do diálogo. O diálogo nelas, está sempre a serviço da comunicação. Muitas vezes, ele camufla o silêncio,

> denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam (MASSI, 2001, p. 17).

Esse silêncio que não é um silêncio, diz mais do que as palavras. É um silêncio que fala do ser humano; mostra o sofrimento com a precariedade da existência; se exalta diante da violência e das injustiças; e que fica mais evidente quando se trata da solidão em que vive o ser humano, também o silêncio não representa inércia da atividade mental, pelo contrário, abre passagem para incomensuráveis revelações: a comunicação pode vir do silêncio, pois nem sempre o ato de falar confirma o diálogo. No entanto, existem comunicações vazias de sentido que não propiciam nenhuma reflexão.

Podemos observar também, na produção do conto, a linguagem simples e a economia de termos, duas características desse escritor mineiro, que lhe dão lugar de destaque na produção de contos contemporâneos. Para Melo Júnior, Vilela diferencia-se dos outros contistas contemporâneos por essas duas características:

> Eles, os autores de agora, buscam a rapidez, o parcelamento da prosa, o discurso quase gago – tantos são os pontos e vírgulas – como uma representação do caos urbano e destes tempos das múltiplas velocidades. Vilela está preocupado com questões mais profundas. (MELO JÚNIOR, 2007, apud CAMARGO, 2009).[8]

Em “Françoise”, observamos, além do trânsito constante, esse movimento de saída e de chegada. Também há o deslocamento no espaço da memória, das lembranças da personagem em que se misturam presente e passado, conforme se pode notar nas seguintes passagens:

> Tenho vontade de ir lá”, disse. “Lá onde? Lindóia?” Ela disse que sim, com a cabeça. “Quando eu era pequena, mamãe cantava muito aquela música que começa assim: Oh que lindas tardes de Lindóia... Conhece?” Eu disse que sim. “Ela gostava muito de cantar essa música. Eu achava uma música muito bonita e vivia pedindo a mamãe para cantar. (VILELA, 1980, p. 79).

[8] Artigo publicado por Áureo Joaquim Camargo na Revista LITERIS nº 2 ISSN 1982-7429. wwwrevistaliteris.com.br Maio 2009. Disponível em: http://revistaliteridominiotemporario.com/doc/Microsoftword - LUIVILELA.pdf.

> Ficamos um momento em silêncio. Acendi um cigarro. “Você vai viajar?”, ela perguntou. “Vou. Às dezenove horas.” Olhei o relógio. “Falta uma hora ainda.” “Pra onde você vai?” “Rio.” “Rio...”, ela repetiu pensativa. “E você?” “Eu?... Estou aqui à toa. Às vezes costumo vir aqui. Gosto da rodoviária. A gente vê tanta coisa diferente. Pessoas diferentes, coisas diferentes... Gosto de vir aqui. Os ônibus também, esse movimento, gente chegando, gente saindo... Mas às vezes também isso me deixa triste (VILELA, 1980, p. 80-81).

Em “Françoise” é mencionada a figura do poeta que morre louco, Hoelderling, que ela afirma que “deve ser bom”, pois “um louco não vê as coisas...” Hoelderling foi poeta alemão, que tinha como mote, em suas poesias, a angústia e o vazio que assolam o homem. Na fase de loucura, sua poesia refletia a busca na linguagem como forma de reconciliar o encontro com o absoluto.

Quanto ao comportamento da personagem Françoise, o autor não explicita claramente que a moça sofre de perturbação psíquica; a loucura aparece de maneira sutil e lírica, mas alguns tiques nervosos da personagem apontam para tal estado. A posição das mãos entre as pernas, posição fetal, sugerindo insegurança, conforme se pode observar:

> Ela veio andando devagar, jogando um pouco os pés como se brincasse com eles, parecendo querer e não querer se aproximar de mim. Perguntou se podia sentar-se ali. (...) Ela se sentou, depois enfiou as mãos entre as pernas, encolhendo a cabeça como se sentisse muito frio. Nessa posição tinha o ar de uma garotinha (VILELA, 1980, p. 79).

Em outra passagem, a moça volta a ficar com as mãos entre as pernas, sugerindo estar com frio:

> Ela ficou, voltando a enfiar as mãos nas pernas, continuando naquela posição de frio. Está com frio? Tenho um cachecol aqui comigo, quer usar ele? [...] Obrigada, ela negou rapidamente com a cabeça, não é preciso, obrigada; sou assim mesmo, vivo sentindo frio; sinto frio o ano inteiro. Mesmo quando o dia está quente eu às vezes ainda sinto frio (VILELA, 1980, p. 81).

Outro sintoma dessa perturbação pode ser percebido quando ela e o irmão, Beto, que, segundo ela, é um poeta, conversam sobre o sexo das frutas. Ela também diz que gosta de poesia e das palavras:

> Tem um outro que ele fala assim: sua boca coca. Sabe o que é coca? É a mulher do coco. Sabia que fruta também tem macho e fêmea? Ele é que falou. Ele disse que é preciso ter imaginação, que não é qualquer pessoa que vê. Ele me mostrou como é. Ele pegou uma banana e falou: Olha bem, Fran – ele me chama de Fran; de Fran quando ele não está bravo comigo; quando está é Franzinha: não é engraçado? Devia ser o contrário, né? Franzinha devia ser quando ele não está bravo; mas ele é poeta, poeta é assim; olha bem, Fran, olha bem para ela: agora me diga se é uma banana ou um banano. Eu olhei bem. É um banano, eu falei; e ele falou que era sim, era um banano. Depois disso eu sempre observo as frutas, e sei direitinho quando é um e quando é outro. (VILELA, 1980, p. 83).

> Palavras são feito gente, tem de todo jeito: bonitas, feias, gordas, magras, simpáticas, antipáticas, sérias, engraçadas, alegres, tristes; todo jeito. Beto diz que a gente pode aprender tudo com as palavras, mas para isso é preciso a gente gostar delas feito a gente gosta das pessoas. Eu também já pensei isso uma vez. Já reparou como é engraçado uma palavra se a gente fica olhando para ela muito tempo e pensando nela? É engraçado, ela parece que começa a mexer, a viver; parece uma coisa viva. Palavras parecem uma porção de bichinhos brincando; brincando de serem palavras; já reparou isso?. (VILELA, 1980, p. 84).

Mas as oscilações de humor da personagem é que deixam essa certeza, conforme se observa:

> Ela começou a chorar, tão de repente que me assustei. Quê que foi? Quê que houve... Ela ficou com o rosto entre as mãos. Estendi a mão sobre o seu ombro, mas antes que pudesse tocá-la, ela voltou a olhar para mim: já não estava mais chorando. Desculpe, disse. Às vezes tenho disso; às vezes choro assim de repente, sem mais nem menos; não é nada; não precisa se preocupar (VILELA, 1980, p. 87).

Para Seligmann-Silva (2005), no capítulo que trata da literatura em relação com o trauma, pessoas que são expostas a extremas situações de estresse, angústia e depressão, por distúrbios no sono, pesadelos, entre outros, podem desenvolver neuroses que, se não forem tratadas, levam à loucura. Foram realizados estudos com sobreviventes de campos de concentração nazista, e percebeu-se que essas pessoas referiam-se a si mesmas na terceira pessoa, não havendo identificação entre o eu com aquele eu que passou por situação traumática.

Com base na pesquisa de Martin Bergman de 1996, Bohleber sintetizou as consequências dos estudos de sobreviventes para a teoria do trauma:

> 1) tanto a questão da personalidade pré-traumática como a questão correlata da regressão a uma fase primitiva da vida psicossexual deixam de desempenhar um papel agora. A questão central aqui é a duração e a intensidade do terror a que os sobreviventes foram submetidos;
> 2) a incapacidade de enlutar leva à melancolia;
> 3) o terceiro ponto é essencial para uma abordagem da representação da cena traumática. (...) os sobreviventes vivem em uma dupla realidade. No cotidiano eles atuam conforme a realidade. De tempos em tempos, a realidade psíquica do Holocausto brota e destrói a vida deles.
> 4) o distúrbio traumático é caracterizado por um longo período de latência, que pode chegar a atingir décadas. Só depois desse período a neurose traumática brota;
> 5) os traumatismos sofridos foram além da capacidade de elaboração dos sobreviventes e vieram a marcar a geração seguinte (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68-69).

Alguns desses sintomas podem ser verificados na personagem Françoise. Ela perdeu a mãe aos nove anos de idade e não conheceu o pai, que morreu antes do seu nascimento. Ela e o irmão mais velho, Beto, foram criados pelo tio após a morte da mãe. No conto, a personagem narra a sua condição de órfã:

> “Você nunca pediu à sua mãe para te levar lá?” “Mamãe? Ela já morreu. Ela morreu há muito tempo. Eu tinha nove anos.” “E seu pai?” “Papai eu nem cheguei a conhecer: morreu antes de eu nascer. O Beto é que conheceu ele. Beto é meu irmão. É mais velho do que eu três anos”. (VILELA, 1980, p. 80).

O único vínculo afetivo dela, o irmão, falecera há um ano num desastre. A partir daí, Françoise inventa a história de que o irmão está viajando. Percebe-se a negação ao luto, ela não aceita a morte do irmão. Também o comportamento de Françoise, oscilando entre risos e choros repentinos, deixa evidente que ela não está bem. De acordo com o seu tio, ela sofre de perturbação:

> Fiz um gesto vago, dando a entender que ela falara sobre várias coisas, enquanto tentava imaginar onde, no meio de tudo aquilo, estava a perturbação psíquica que eu não notara; mas não tive tempo de concluir qualquer coisas: o tio disse tudo numa frase: “Pois é: o Beto já morreu.” (...) “Morreu há quase ano já. Um desastre. Ela ficou abalada, Françoise. Os nervos. Ficou meio perturbada. No começo foi muito pior, eu não sabia o que fazer com ela, como fazer. Mas depois ela foi melhorando sozinha, por si mesma. Ela inventou essa história de que ele está viajando – ela falou sobre isso? Ela mesma que

> inventou e acredita que é verdade. Não é admirável? Eu deixei. Foi assim que ela melhorou. Hoje ela já está boa; quer dizer: está assim, mas acho que não demora a acabar de ficar boa. Vai assim aos poucos (VILELA, 1980, p. 89).

Françoise criou a fantasia de que o irmão estava viajando, mas algumas vezes, parece que ela volta à realidade e percebe que o irmão está morto. Isso é visível na passagem:

> “Sabe”, disse ela, num tom em que eu ainda não a ouvira falar, de extrema gravidade: “tem hora que penso que o Beto nunca mais voltar.” “Voltar? De onde?” “Eu não te falei que ele está viajando?” “Não”. “Está; ele está viajando. Mas já faz muito tempo e tem hora que penso que ele nunca mais vai voltar. Meu tio diz que ele vai sim, que ele vai voltar; mas tem hora que eu não acredito muito nele; meu tio já mentiu para mim muitas vezes, sabe? Não acredito muito nele” (VILELA, 1980, p. 87-88).

Outro elemento presente no conto é o medo excessivo que Françoise possui do tio que, apesar de não bater nela, representa o cerceamento da personagem, a opressão sofrida por ela:

> Vi de repente seus olhos se abrindo muito e todo o rosto se transformar em pavor; olhei para onde ela estava olhando e vi um homem gordo e forte caminhar em nossa direção. Quando voltei a olhar para ela, ela já havia se levantado e corria na direção dele, mas não parou, e continuou a correr até que sumiu entre as outras pessoas. (VILELA, 1980, p. 88).

> Diversões? Não tenho dinheiro. Titio não me dá. Dá, mas é pouco, não dá para divertir. Ele acha que divertir é desperdiçar dinheiro. Mas também ele não é rico. O Beto é que de vez em quando me leva no cinema com ele, ou então no bar: aí eu tomo chope com ele, mas pouco para não chegar em casa tonta. O Beto não importa. Ele deixa eu fumar também. Ele não fala para eu fazer essas coisas, mas se eu peço para fazer ele deixa. Não é como o meu tio, nosso tio. Ele acha que isso não tem importância, não tem importância mulher fazer essas coisas. Eu também acho. Quê que tem beber ou fumar? Mas meu tio não gosta. Ele me mata se ele me vê fazendo essas coisas.” “Quê que ele faz? Ele te bate?...” “Bate? Não... Nem gritar ele grita. Ele só me olha. Mas o jeito que ele me olha é pior do que se ele me batesse. (VILELA, 1980, p. 86).

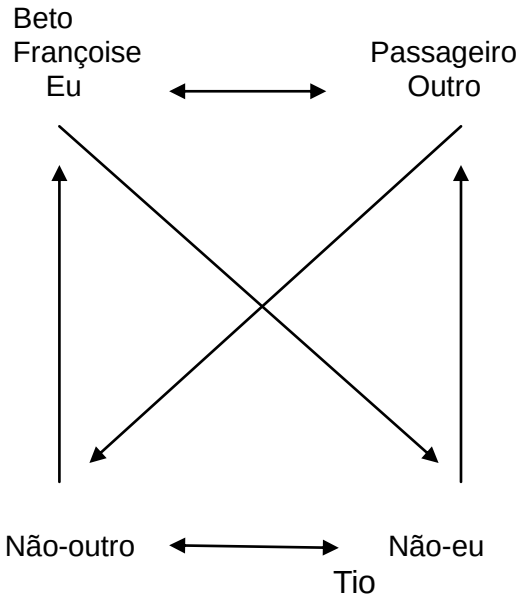
O tio não aceita a escolha dos dois. Representa o ‘eu’ que não tem complacência com a alteridade. Beto e Françoise representam o diferente e, por isso, não são aceitos pelo tio:

> Meu tio acha que isso é bobo. Ele acha que eu e o Beto somos uns bobos. Ele diz que tem pena de nós. Dizia; agora ele não diz mais, parece que ele cansou de falar. A única coisa que ele fala agora com a gente é bom-dia e boa-noite, e mandar a gente fazer as coisas. Ele acha que o Beto devia estudar e ser médico como o pai dele, o nosso pai, que era médico. Mas o Beto não gosta de estudar, ele gosta é de escrever poesia. Acho que ele faz muito bem. Meu tio diz que poesia não serve para nada, que Beto nunca será um homem rico. Sabe quê que o Beto respondeu? Que ele não queria ser rico. Meu tio disse que ele era um bobo. (VILELA, 1980, p. 83).

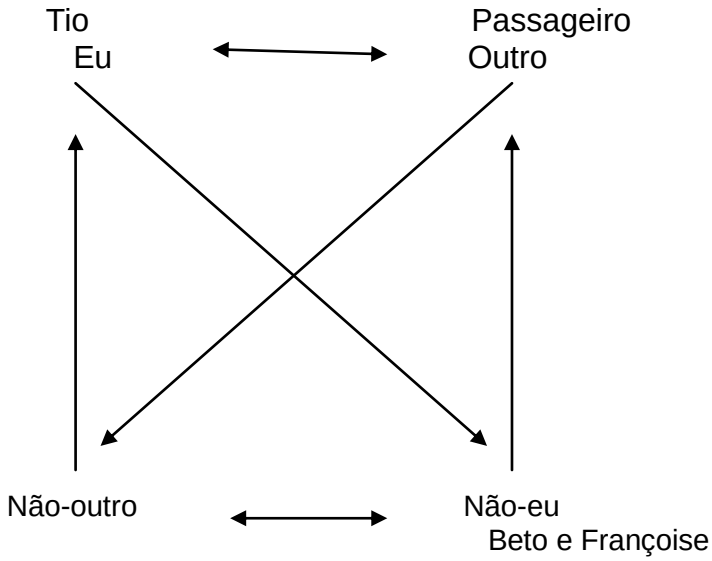
> Se meu tio visse; ele me matava... Seu tio?, eu perguntei. “É. É com ele que nós moramos eu o Beto. Ele é que nos criou nós dois, depois da morte de mamãe; ele é irmão dela. Ele não gosta que eu fume. Ele diz que mulher direita não faz isso... (TN, 1980, p. 82).

Com relação ao esquema do quadrado semiótico de “Françoise”, ele é representado assim:

PN de Françoise



PN do Tio



No conto “Françoise” o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

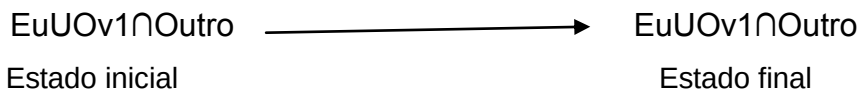
a) da manipulação e do contrato: Beto e Françoise tornam-se sujeitos do ser “órfãos”, devido à tragédia natural, o próprio destino se incumbe de desorientá-los no mundo dos normais;

b) da competência: Françoise é o sujeito do ser louca e do parecer ser lúcida, em certos momentos, sendo desmascarada pela anormalidade de seu comportamento, e com sua narração passa a crer e a fazer com que o outro creia que o irmão esteja vivo e seja um poeta;

c) da performance: Françoise realiza a ação do narrar ao ouvinte, do fazer-se ouvida e prender a atenção do outro com suas histórias;

d) da sanção: Françoise tem a competência do fazer e do saber fazer a construção de um mundo particularizado, pessoal, onde dá vida ao irmão e às palavras e sexo às frutas.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



Françoise está em disjunção com seu objeto-valor, a família. Ela e o irmão tornam-se órfãos e são criados pelo tio. Após a perda do irmão, Françoise cria a fantasia de que o irmão está viajando. Ela se encontra em estado de solidão e loucura. O tio não aceita o modo de vida dos sobrinhos e tem a função de educá-los.

Em alguns momentos, ela aparenta estar em seu “juízo perfeito”. Françoise através do relato que conta encontra acolhida no passageiro, que ouve a sua história. No entanto, por estar em trânsito, esse encontro é fortuito. Ela permanece em estado de disforia.

Françoise se encontra em estado de solidão, ela foge da realidade, por meio da loucura, quebra regras estipuladas pela sociedade. Ela entra em conjunção com o outro através do não-eu, que é fortuito, ocasional e termina por ser disfórico. O tio de Françoise tem medo de que ela o deixe solitário. Ocorrem forças contrárias, pois os sobrinhos não obedecem ao tio. Esse deseja proteger e educar os sobrinhos. O positivo é a loucura, como se o narrador entendesse que a comunicação efetiva entre os homens só possa ocorrer quando estivermos loucos, pois em condição de sanidade, tornamo-nos incomunicáveis uns com os outros.

Percebemos que ainda se tem a emissão de juízos a respeito das personagens neste conto, mas já sinaliza para uma aceitação desse outro. O narrador em alguns momentos deixa em evidência esse carinho em relação à personagem que se encontra louca, acolhendo-a e protegendo-a dos perigos.

3.2 “TODAS AQUELAS COISAS”

No conto “Todas aquelas coisas”, do livro **Lindas Pernas** (1979b), temos uma situação em que o Eu e o Outro se tornam Outridade. A história se passa em um bar na cidade de São Paulo. Esse bar era frequentado por operários e marginais, e também por escritores, pintores, atores de teatro. Majadas, sobre esse conto, afirma: “O conto *Todas aquelas coisas*, do livro **Lindas pernas**, traz a compaixão pelos loucos, bêbados, pelos párias da sociedade – por todos aqueles que não realizaram seus sonhos”. (MAJADAS, 2000, p. 35).

Nesse ambiente, um repórter em início de carreira conhece Diego, o espanhol. O imigrante cria um clima de nostalgia ao contar ao amigo, o repórter brasileiro, sobre sua terra, Barcelona, na Espanha. Viera para o Brasil após a morte da mãe, aos 15 anos, permanecendo no Brasil, por não ter condições de retornar ao seu país, conforme se pode notar:

> Foi no botequim que uma noite eu conheci Diego, o espanhol. Diego devia ter uns quarenta anos; era pequeno, mas curtido e muito vermelho. Tinha já muitos cabelos brancos e nunca tirava uma boina azul mas tão velha e gasta que já quase perdera a cor; soube depois que ele a trouxera da Espanha. (VILELA, 1979b, p. 73).

Quando o espanhol falava da Espanha, havia sempre um ar distante, como se fosse transportado para lá, perdido em suas lembranças. Sobre essa questão, Kristeva (1994) afirma:

> Não que o estrangeiro pareça necessariamente ausente, atordoado ou desvairado. Mas a insistência de um revestimento – bom ou mau, agradável ou mortífero – perturba a imagem jamais uniforme de sua face e lhe imprime a marca ambígua de uma cicatriz – o seu próprio bem-estar. Pois, curiosamente, para além da perturbação, esse desdobramento impõe ao Outro, observador, a sensação de uma felicidade especial, um pouco insolente no Estrangeiro. A felicidade parece transportá-lo, apesar de tudo, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço infinito prometido. (KRISTEVA, 1994, p. 11-12).

Diego contou sobre os vinhos, a variedade de azeitonas, as frutas. Citou os melocotones e fez uma descrição da fruta como sendo uma das mais

gostosas do mundo. Comentou ainda sobre as paisagens, com suas variações nas estações do ano, e das mulheres, belas, fogosas, de seios fartos. Todas as vezes que o repórter tinha algum problema, quando pensava na Espanha tudo se acalmava. Era a solução para todos os problemas, como pode ser visto:

> Eu próprio, aquele tempo, devo ter tido várias vezes esse ar distante, pois não só pensava continuamente na projetada viagem, como também toda vez que tinha algum aborrecimento maior é para ela que me voltava – para a imaginação de todas aquelas coisas boas que Diego me contara. A Espanha tornou-se para mim quase uma fórmula mágica: bastava pronunciá-la para que tudo se tornasse suportável. (VILELA, 1979b, p. 78)

A Espanha representa a metáfora da Pasárgada, cidade persa, fundada por Ciro, o antigo, recriada no poema de Manuel Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”, uma cidade da qual Manuel Bandeira tomara conhecimento em leituras aos 16 anos:

> Esse nome de Pasárgada, que significa campo dos persas, ou tesouro dos persa, suscitou em minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias (...). Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito em minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: .vou-me embora pra Pasárgada!. Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. (...) alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da .vida besta.. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto deste poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não quis nos dar.[9] (PORTO, 2006, p. 97-98).

Bandeira criou um mundo fictício para livrar-se de seus momentos de tédio e desolação, devido à tuberculose que adquiriu enquanto adolescente, sendo obrigado a morar em lugares mais tranquilos para melhorar sua saúde. Bosi (2006) assim se manifesta a esse respeito:

---

[9] *Itinerário de Pasárgada*, pp. 97-98.

> E, se passarmos da poética reflexa à gênese da sua obra, veremos que a presença do biográfico é ainda poderosa mesmo nos livros de inspiração absolutamente moderna, como Libertinagem, núcleo daquele seu *não-me-importismo* irônico, e no fundo, melancólico, que lhe deu uma fisionomia tão cara aos leitores jovens desde os anos de 30. O adolescente mal curado da tuberculose persiste no adulto solitário que olha de longe o carnaval da vida e de tudo faz matéria para os ritmos livres do seu obrigado distanciamento. (BOSI, 2006, p. 387-388).

Observa-se, no poema de Manuel Bandeira, a descrição da cidade, lugar de extrema felicidade:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada
Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar

> — Lá sou amigo do rei —
> Terei a mulher que eu quero
> Na cama que escolherei
> Vou-me embora pra Pasárgada.
>
> (BANDEIRA, 1986, p.90).

O repórter admite que sente inveja do espanhol porque ele viveu tudo isso. Mesmo em condições precárias de vida, ele teve essa experiência única, algo que o repórter, embora tendo estudo e emprego fixo, não havia vivido:

> Mas, o pior, o mais difícil de admitir, é que eu tinha inveja – sim, inveja, tinha inveja de Diego, inveja por ele já ter vivido tudo aquilo, por já ter visto e percorrido todas aquelas paisagens maravilhosas, por ter provado de todos aqueles vinhos, azeitonas, frutas, e mulheres; em sua pobreza ele me parecia mais rico e muito mais feliz do que eu com meu dinheiro certo, meu emprego fixo, meus pequenos confortos de classe média. (VILELA, 1979, p. 76)

Sobre esse caráter singular do estrangeiro, Kristeva (1994, p.14) esclarece: “Os outros talvez possuam coisas, mas o estrangeiro sabe que ele é único a ter uma biografia, isto é, uma vida de provas”.

Após relatar ao repórter sobre sua terra natal, acaba fazendo com que o brasileiro vá conhecer o país do amigo. Lá, o brasileiro percebe que algumas coisas são verdadeiras e outras não existem mais. Sente saudades do espanhol e deseja que ele estivesse consigo, para aproveitarem, juntos, tudo o que foi contado por Diego: “E eu várias vezes, naquelas tardes quentes de Barcelona, desejei com saudade que Diego estivesse a meu lado para bebermos e comermos juntos ao ar livre, sob os toldos de lona coloridos” (VILELA, 1979b, p. 79).

O repórter fica satisfeito com a experiência vivida. Retornando ao Brasil, decide procurar o amigo e contar-lhe sobre a viagem e entregar-lhe um presente que havia trazido, uma boina nova.

Volta a São Paulo e, como não sabe o endereço do espanhol, resolve procurá-lo no bar do Gastão. Para sua decepção, descobre que Diego falecera há um ano, havia a suspeita de que fosse homicídio. Devido a esse fato, a polícia havia ido ao bar e Gastão fora chamado a prestar informações sobre Diego.

Na delegacia, o dono do bar é informado que Diego Sánchez de la Vega chamava-se, na verdade, Joaquim Ferreira da Silva. E que o brasileiríssimo Joaquim nunca havia viajado para o exterior.

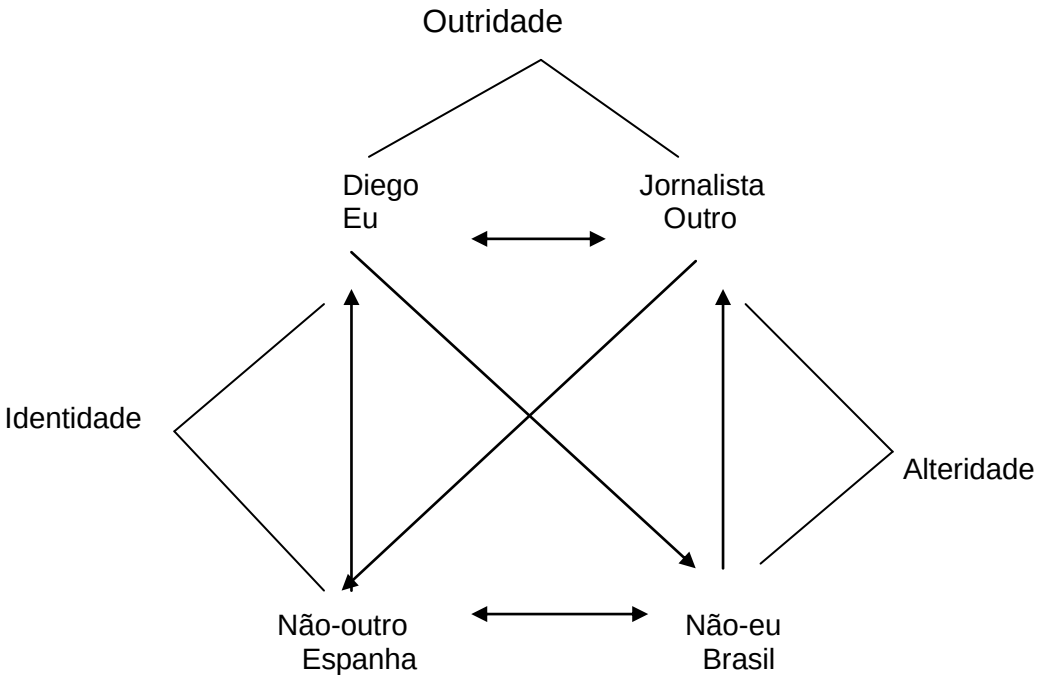
Majadas (2000), a esse respeito, comenta:

> Nesse conto temos o desvelamento do absurdo, do sem-sentido da existência humana, a qual, para ser suportável, precisa, muitas vezes, de ser reinventada através do sonho. Joaquim Ferreira da Silva, brasileiro que nunca saíra de São Paulo, anulou para si mesmo e para os outros o seu Registro Geral e passou a ser Diego Sánchez de la Veja, o espanhol que não conseguia esquecer sua Barcelona. Somente através de uma falsa identidade lhe é permitida uma certa manutenção do ser. Ele não tem sonho, ele vive o sonho, o que é muito maior. Como processo de auto-defesa, ele reabilita o onírico, valorizando-o como estratégia de realização de seus desejos mais íntimos. (MAJADAS, 2000, p. 37-38)

Para Majadas (2000), essa fuga da realidade, assumindo outra identidade, deve-se ao fato de que Joaquim, o Diego espanhol, vive o sonho. Única maneira de suportar uma realidade cruel.

Desse modo, esse conto mostra a aceitação da alteridade: ao invés de repudiar o estrangeiro, há a incorporação do Outro.

O quadrado semiótico de “Todas aquelas tardes”, ele pode ser representado assim:



No conto “Todas aquelas coisas” o percurso narrativo pode ser descrito da seguinte maneira:

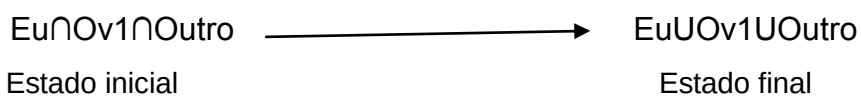
a) da manipulação e do contrato: Joaquim Ferreira da Silva manipula por sedução (ao narrar detalhadamente sua vida na Espanha, como um sujeito espanhol), seu ouvinte o jornalista que, estimulado por suas narrativas, viaja até o local tanto comentado pelo falso espanhol; nesse momento, o jornalista patemizado por Diego, iguala-se a ele, entrando em disjunção com sua nacionalidade;

b) da competência: Joaquim tem a competência do fazer crer ser verdadeiras suas narrativas, tornando-se através dela o sujeito do ser espanhol;

c) da performance: ele é o sujeito do saber fazer, narra em detalhes seu sonho, transformando numa performance real o sonho imaginário, cria uma realidade e faz o outro crer, desejar, ver de perto, sua suposta terra natal;

d) da sanção: é sancionado com a descoberta da verdade, da sua identidade, um sujeito de nacionalidade brasileira, onde seu sobrenome “Silva” representa a grande massa dos comuns, dos iguais aos outros, representando a autenticidade de sua real nacionalidade.

Resumidamente, apresentamos a fórmula canônica que expressa à construção desta narrativa:



Diego, o espanhol, está em conjunção com sua nacionalidade. Apesar de não morar mais em seu país de origem, pela sua narrativa, ele seduz todos

à sua volta. O jornalista, que se torna seu amigo, tem o desejo de saber, se realmente, o que Diego conta é verdade, se é tão maravilhoso como parece.

O jornalista, nesse momento, fica em disjunção com sua nacionalidade. Ele vai à Espanha e percebe que muito do que foi contado era verdade. Sente falta do amigo, queria compartilhar com ele aquele momento vivido.

Ao retornar ao Brasil, procura por Diego e para sua surpresa descobre que Diego falecera. Gastão, o dono do bar, foi chamado a prestar esclarecimentos sobre Diego, já que este era cliente do estabelecimento.

Na delegacia, descobre a verdade sobre Diego. A personagem vive uma mentira, assume a identidade de outra pessoa. Na verdade, seu nome é Joaquim Ferreira da Silva, brasileiro, que nunca viajou para o exterior.

A outridade, conforme afirmação de Paz (2006, p. 107), “é a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos”. Aqui ocorre o oposto dos outros contos analisados. Há o encontro do eu com o outro. O eu (Diego) recebe o outro em si, e o brasileiro, jornalista, também se iguala ao espanhol.

Temos a conjunção entre ambos. Mas essa conjunção é uma farsa, a personagem vive uma mentira e é desmascarado, pois ao falecer se descobre a verdadeira identidade de Diego. A personagem Diego encontra na loucura a solução para as frustrações, pois enquanto louco não é responsabilizado pelos próprios atos e pode viver e fazer tudo o que quiser. Verificamos que em todos os contos analisados as personagens são disfóricas e a outridade não acontece em seu sentido pleno, real, se realiza na imaginação.

Luiz Vilela cria na ficção uma fantasia, um sonho em que o ser humano é capaz de aceitar o outro sem julgá-lo, ou aniquilá-lo por não ser igual a si mesmo. No entanto, quando a personagem Diego falece percebe-se que mesmo na ficção essa possibilidade é inviável.

A respeito da afirmação de Frajotti (2011) de que Luiz Vilela é niilista, pode-se dizer que sim, pois o autor possui uma visão pessimista da realidade, um dos traços do niilismo. Percebe-se nos contos estudados que não há lugar para o diferente, o outro. Eis outro exemplo dessa visão pessimista quando afirma: “(..) Que que é civilização, pai. A civilização? Um monte de

merda.”(VILELA, 1979a, p. 25). Segundo Frajotti (2011, p. 91) “a doutrina niilista de Schopenhauer é calcada na dor e na certeza de que esse é um mundo de sofrimento, do qual não há fuga, nem na morte, pois, enquanto houver vontade haverá desejo e sofrimento”. Luiz Vilela, cético, irônico, não acredita que o ser humano possa conviver com o outro sem julgá-lo ou assimilá-lo, aceitando as diferenças.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, estudamos oito contos de Vilela que tratam da alteridade. As personagens que enfocamos se caracterizam por serem Estrangeiros (imigrantes e migrantes). Temos o ‘outro’, não pertencente ao grupo ‘nós’ e temos a outridade, como condição de sermos outros sem deixarmos de ser o que somos.

No primeiro capítulo apresentamos a questão da alteridade, a condição de se pôr no lugar do outro. Para Bakhtin (1997), é através da palavra do outro que nós nos constituímos.

Tratamos do conceito de Estrangeiro, de Kristeva (1994), para mostrar o estrangeiro como sendo o imigrante, aquele que não pertence a determinado país, mas também vimos o estrangeiro como sendo aquele que não se sente pertencente ao lugar, como exemplo, os migrantes.

Também trabalhamos a questão do outro, conceito apresentado por Todorov (1993), em estudo sobre a descoberta da América. Ele aborda o outro como sendo um conceito abstrato ou como pessoa física concreta. Abordamos também a questão da outridade, conforme conceito proposto por Otávio Paz (1990) quando disse que somos outros sem deixar de ser o que somos.

O ‘outro’, nos termos da definição feita por Kristeva (1994), se aplica às personagens dos contos “Sofia” e “Um caixote de lixo”, da coletânea **No Bar** (1968), que tratam do imigrante. Trabalhamos também o conto “Nem quero nem mais saber”, da coletânea **O fim de tudo** (1973), em que o migrante se sente deslocado na cidade grande.

Abordamos a questão do ‘outro’ como sendo aquele que não pertence à comunidade *‘nós’*. Nessa parte, trabalhamos os contos “Um rapaz chamado Ismael”, da coletânea **O fim de tudo** (1973), “Meu amigo”, da coletânea **Tremor de terra** (1967) e “Não haverá mais índios”, da coletânea **Lindas Pernas** (1979), esses contos mostram a exclusão através do espaço hostil em que essas personagens se encontram.

Nossa análise se desenvolveu a partir de duas hipóteses. A primeira hipótese defendida foi de que nesses contos, a partir do contato do ‘eu’ com o ‘outro’, representado como estrangeiro, o espaço social é cruel e desumano e o homem é um ser sem complacência com a alteridade. No extremo, o que

parece é que o ‘nós’ elimina o ‘outro’, quando não pode submetê-lo aos seus ditames.

Verificamos que essa hipótese se comprova, pois o espaço social é descrito como cruel e desumano e o homem não aceita o diferente, o outro, aniquilando-o através da violência simbólica, ou de forma concreta através das ações das personagens.

Luiz Vilela utiliza de descrições caricaturadas; eis um exemplo: “Sofia queria correr, mal saía do lugar, gorda, pernas gordas, braços gordos, uma tonelada de gordura.” (VILELA, 1984b, p. 55). A questão do riso se faz constante na maioria dos contos. Eis outro exemplo: “eu estava pensando em Sadaó no dia seguinte e não agüentei e comecei a rir; Milton estrilou comigo, mas eu não agüentava e ria mais ainda, nem tinha força pra carregar o caixote, só com muito custo é que consegui parar de rir.” (VILELA, 1984a, p. 26-27). O recurso é utilizado para aniquilar o outro.Segundo Rauer (2006, p. 102), “trata-se, evidentemente do riso que exclui, escarnece.”

Outro recurso utilizado é a ironia, usada para mostrar a fragilidade humana, conforme aponta Majadas (2000, p. 27): “Luiz Vilela mostra ser um autor que está sempre preocupado com a precariedade da existência humana.” No conto “Françoise” (1980), a atitude do tio ao afirmar que a sobrinha já está “curada” e “feliz” é um exemplo clássico, pois a moça sofre de distúrbios psíquicos e não poderia melhorar sozinha, sem acompanhamento médico.

Nossa segunda hipótese é de que o narrador não é conivente com a crueldade, forjando alternativas de entendimento entre a alteridade, que simboliza o diferente, ou o ‘outro’, e o ‘eu’, que representa um ‘nós’ coletivo.

Isso ocorre através da punição aos meninos realizada pelos pais, como ocorre no conto “Um caixote de lixo” (1984), pelo questionamento da criança sobre o tratamento dado ao indígena no conto “Não haverá mais índios” (1979), ou na tentativa de acolhimento dado ao migrante recém-chegado, como por exemplo, no conto “Um rapaz chamado Ismael” (1973). Ocorre, principalmente, na atitude acolhedora e aderente à personagem Françoise, ao mostrá-la de maneira poética em sua loucura.

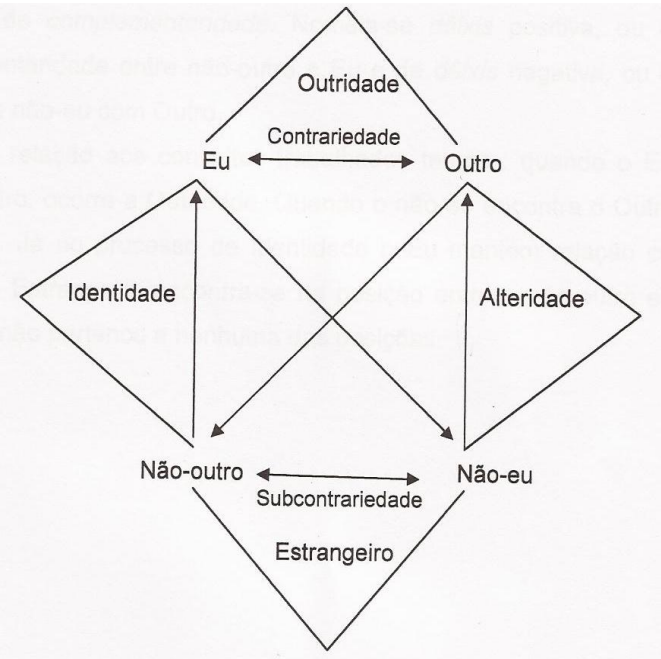
No terceiro capítulo, trabalhamos os contos “Françoise”, da coletânea

Tarde da Noite (1970) e “Todas aquelas coisas”, da coletânea **Lindas Pernas** (1979). No conto “Todas aquelas coisas” ocorre o que podemos qualificar como outridade quando o brasileiro Joaquim torna-se o espanhol Diego, ou seja, quando ele aceita o outro em si. Nesse conto, temos o repórter brasileiro que se coloca no lugar do outro, do amigo espanhol. Fundem-se no conto o eu-narrador e o eu-narrado.

Verificamos, no entanto, que nossa proposição central, de que, em Vilela, o narrador passa da dissociação ‘eu’/alteridade para a incorporação, em si, da alteridade, da aceitação do outro, estrangeiro, não se concretiza efetivamente. Tal afirmação é comprovada pelo estudo do conto “Todas aquelas coisas”, em que a personagem Diego, apesar de aceitar o outro em si, vive uma mentira. Ou seja, esse encontro ocorre na ficção, na imaginação, mas na “vida real”, não seria possível.

Valendo-nos da semiótica greimasiana, da qual extraímos a semântica do nível fundamental e narrativo, definimos os elementos centrais que se contrariam nos contos, com o que destacamos as competências das personagens.

A lógica binária que verificamos nesses contos de Luiz Vilela constitui as seguintes contradições que opõe o Eu ao Outro.



No esquema do quadrado semiótico utilizado, o jogo das relações entre si são excludentes, permitindo-nos calcular os valores de verdade das proposições.

Entre Eu e Outro temos uma relação de *contrariedade* que polariza os termos de uma argumentação exclusiva.

Entre Eu e não-eu e Outro e não-outro temos uma oposição gradual, uma *contradição*.

Entre não-eu e não-outro, temos uma *subcontrariedade*, eventualmente entre palavras que não são do mesmo campo semântico, devido a usos e costumes sociais e culturais e à evolução da língua natural

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

Verificamos que todas as personagens estudadas, apresentam-se disfóricas, sem o objeto-valor, que pode ser a família, a cultura, o país. Parece impossível, nos termos desses contos de Luiz Vilela, a coabitação do eu com aquele que se reconhece como estrangeiro. É mais fácil afirmar “viver a diferença na igualdade”, conforme aponta Todorov (2012), em seu estudo sobre a descoberta da América pelos europeus no século XVI, do que praticá-la de forma concreta. Quatrocentos anos depois do início do genocídio americano, as relações humanas continuam selvagens e o entendimento entre o eu e o outro não encontra nenhuma outridade. Ao menos é o que nos diz Luiz Vilela nos contos aqui estudados.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O Alienista. In: _____. **Contos**. Seleção, introdução e notas de Francisco Achcar. 5. ed. São Paulo: Objetivo, 1998. p. 33-87.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BANDEIRA, Manuel. **Bandeira a Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Editora Alumbramento, 1986.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Espaços literários e suas expansões**. In: CAIRO, Luiz Roberto Velloso et al. (Orgs.). Visões poéticas do espaço. Ensaios. Assis: FCL-Assis-Unesp- Publicações, 2008. P. 125-140.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**.Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CAMARGO, Áureo Joaquim. Luiz Vilela: simplicidade aparente, complexidade latente. In: **Revista Literis**, n. 2, maio 2009. Disponível em: http//www.revistaliterdominiotemporario.com. Acessado em 30/01/2011.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. 28. ed. São Paulo: Record, 2007.

CEIA, Carlos**. E-Dicionário de Termos Literários**, coord. de Carlos Ceia,

ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**)/ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; trad. de Vera da Costa e Silva. [et. al.], 23. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o Outro: alteridade, violência na literatura brasileira contemporânea.** São Paulo: Horizonte, 2008.

FERREIRA, Yvonélio Nery. **Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela**. Uberlândia, MG. 2008, 109 f. Dissertação (Mestrado, Teoria Literária) - UFU. Disponível em: http://www.4shared.com/document/uepRmJXN/FERREIRA_Yvonlio_Nery_Humanism.html. Acesso em 24 de jan. 2012.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portella. São Paulo: Contexto, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. **O mundo como GRAÇA e representação – Epifania, Polifonia e niilismo em Luiz Vilela**. Campo Grande, MS, 2011, 123 f. Dissertação (Mestrado, Teoria Literária e Estudos Comparados), UFMS. Disponível em: http://www.4shared.com/document/hUj77cMJ/FRANJOTTI_Ronaldo_Vinagre_O_mu.html. Acesso em 25 jan. 2012.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**.Trad. Alceu Dias Lima et al. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011. Título original: *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du language.*

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Thomaz Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar; elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 cd-rom.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de Filosofia**. Trad. Fátima Sá Correia et al. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade.** Trad. Pergentino Pivatto et. al. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MAJADAS, Wania de Souza. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. (Dissertação de Mestrado pela UFG.) Prefácio de Fábio Lucas. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

MASSI, Augusto. **O demônio do deslocamento**. In: VILELA, Luiz. Histórias de família. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 7-17.

OLIVEIRA, Nelson. et al**. Histórias de imigrantes.** Organização de Adilson Miguel e Maria Viana; ilustrações de Laurent Cardon. São Paulo: Scipione, 2007. (Coleção O Prazer da Prosa).

PASSOS, Silvana. **Sucede que me canso de ser Homem – Questões em torno de alguns contos de Luiz Vilela**. In: 1ª Semana Luiz Vilela. Org. Fundação Cultural de Ituiutaba, MG: Egil, 2008. 100p., ilust.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Trad. de Eliane Zagury. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PORTO, Zuleica Maria Souza. **Representações do dionisíaco e do trágico na poesia de Manuel Bandeira**. (Dissertação de mestrado, 102fls.,UNB, 2006).Disponível<repositorio.bce.unb.br/.../Zuleica%20Maria%20Souza%20Porto.pdf. > acesso em 20/06/2011

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 v., xiv, 547f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp. Disponível em<htt://www.gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortunacritica.html. >acesso em 16 de maio de 2010.

RICOEUR, Paul. **Outramente**: Leitura do livro *Autrement qu'étre ou au-delà de l'essence* de Emmanuel Lévinas. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de la Mancha.** Trad. de Viscondes de Castillo e Azevedo; notas de José María Castro Calvo, traduzidas por Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**: etimológico, prosódico, geográfico, mitológico, biográfico, etc. 12. ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura e trauma: um novo paradigma**. In: O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VILELA, Luiz. "Um caixote de Lixo". In: _____. **No Bar**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984a.

VILELA, Luiz. "Sofia". In: _____. **No Bar**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984b.

VILELA, Luiz. "Não haverá mais índios". In: _____. **Lindas Pernas**. São Paulo: Cultura, 1979a.

VILELA, Luiz. "Todas aquelas coisas". In: _____. **Lindas Pernas**. São Paulo: Cultura, 1979b.

VILELA, Luiz. "Não quero nem mais saber". In: **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973a.

VILELA, Luiz. "Um rapaz chamado Ismael". In: _____.**O fim de tudo**. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973b.

VILELA, Luiz. "Françoise". In:_____. **Tarde da noite**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1980.

VILELA, Luiz. "Meu amigo". In: _____. **Tremor de terra**. 8. ed. São Paulo:

Publifolha, 2003.

VILELA, Luiz. **O choro no travesseiro**. Ilustrações Juan José Balzi. 3. ed. São Paulo: Atual, 1994.

VILELA, Luiz. “Chuva”. In: _____. **Chuva e outros contos**. Gravuras Andréa Tavares. São Paulo, Editora do Brasil, 2001.

VILELA, Luiz. conexoes**itaucultural**.org.br/encontros-de.../depoimento-**luiz**-**vilela**/

ANEXOS

ANEXO I

Um caixote de lixo

Sadaó guardava o caixote de lixo no beco. Era um caixotão sujo e feio e tinha um dos lados quebrado. Toda noite, depois de fechar o mercadinho, Sadaó tirava ele do passeio e levava pra lá. Ficava no beco até de manhã cedo, e quem quisesse roubar era a coisa mais fácil do mundo, mas decerto ninguém queria, porque era um caixotão sujo e feio e tinha um dos lados quebrado.

Uma tarde estávamos brincando e Milton falou: "Vamos esconder o caixote de lixo do Sadaó?" Eu perguntei pra que e ele falou que ia ser muito divertido e começou a arremedar Sadaó dando falta do caixote, e então eu pensei que ia ser mesmo muito divertido quando Sadaó fosse procurar o caixote de manhã e não encontrasse e começasse a coçar a cabeça como ele fazia quando ficava nervoso e falasse daquele jeito que ninguém entendia, xingando brasileiro misturado com japonês; ou então Dona Mikiko, com aquela cara feito uma batata — a gente quase não via os olhos dela —, falando naquela vozinha fina: "a que aconteceu? a que aconteceu?" e andando de um lado pra outro feito barata zonza. A gente esconderia o caixote no matinho e na noite seguinte a gente trazia ele pro beco outra vez, e aí é que ia ser gozado: quando Sadaó de manhã achasse o caixote de novo; decerto ia até fazer ferida na cabeça de tanto coçar. Falei que ia ser mesmo muito divertido, e nós combinamos tudo e de noite nós fomos lá. Eram mais de dez horas, Sadaó já tinha fechado o mercadinho e ido embora. Não tinha ninguém ali perto, quase todo mundo já tinha ido dormir. Pegamos o caixote, cada um segurou de um lado. Eu estava pensando em Sadaó no dia seguinte e não agüentei e comecei a rir; Milton estri-

VILELA, Luiz. Um caixote de Lixo. In: _____. **No Bar**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984

lou comigo, mas eu não agüentava e ria mais ainda, nem tinha força pra carregar o caixote; só com muito custo é que consegui parar de rir. Escondemos o caixote no matinho e fomos pra casa dormir.

No outro dia, de tarde, estava brincando com Milton no quintal da casa dele, e já tinha até esquecido do caixote, quando nós vimos Dona Mikiko passando lá na rua e entrando no portão. Na mesma hora lembrei de tudo. Milton falou que decerto ela estava procurando o caixote e começou a arremedar o jeito dela falar, mas foi esquisito, eu não tive vontade de rir. Milton, vendo minha cara, parou de arremedar Dona Mikiko e falou: "Que será que ela está fazendo aqui?" Eu fiquei com medo. "Será que alguém viu a gente e contou pra ela?" — ele falou, e eu senti uma coisa ruim na barriga igual quando alguém grita com a gente. "Não sei" — quis falar, mas não falei nada. Eu estava lembrando do dia em que vi Dona Mikiko com calça de homem e um chapelão de palha e eu pensei que era o Sadaó, e quando vi que não era, não agüentei e caí na risada, e ela ficou me olhando com uma cara horrível que me deixou amarelo de medo e que nunca esqueci. De tarde ela foi lá em casa contar pra Papai que eu tinha rido dela, e por causa disso eu fiquei de castigo. Eu estava com medo feito aquele dia, quando ela ficou me olhando com aquela cara; sentia uma coisa ruim por dentro. De repente Dona Mikiko passou de volta na rua. Pouco depois a mãe de Milton apareceu na varanda e gritou pra ele ir lá, e quando ela gritou, pensei que eu ia sofrer alguma coisa, minhas pernas ficaram bambas. Milton olhou pra mim com uma cara de medo e, sem falar nada, foi andando pra casa. Fiquei sozinho no quintal. Meu coração batia depressa e eu estava pensando que Dona Mikiko devia estar lá em casa àquela hora contando tudo pra Papai. Esperei um pouco e Milton não apareceu. "Decerto está apanhando", pensei, porque a mãe dele gostava de bater nele. Era de tardezinha e estava escurecendo. Eu estava sozinho e com medo. Queria ir pra casa — a casa da gente é tão boa depois que

aconteceu alguma coisa ruim —, mas agora eu tinha medo de ir pra lá. Eu estava com fome também, e então pensei em ir na Vovó e fui.

Na Vovó eu jantei e fiquei lá até de noite. Fiquei vendo revistas e conversando, mas não prestava atenção nas revistas nem tinha vontade de conversar; eu estava pensando o tempo todo no que ia acontecer quando fosse chegar em casa. Tinha muita gente na sala: Vovó, Tio Jonas, Tia Tereza, os meninos, e eles riam toda hora. Eu tinha vontade de rir também, de estar alegre feito eles, mas não tinha jeito, só sentia aquela coisa ruim me apertando por dentro. Teve uma hora que até pensei que ia chorar. Eu estava vendo sempre a cara de Dona Mikiko, como se ela estivesse na minha frente, me olhando feito aquele dia. Toda hora eu olhava pro relógio, vendo o tempo passar e achando tão ruim, pois não demorava o pessoal de Vovó tinha de dormir, e pra onde que eu ia? Tinha de ir é pra casa, não tinha outro lugar, não podia ficar na rua. Imaginei como seria bom se nada daquilo tivesse acontecido, se eu estivesse lá em casa àquela hora, com Mamãe e Papai, todos rindo e conversando alegremente. Por que tinha feito aquilo? Por que tinha escondido o caixote? Quem teve a idéia foi Milton, ele falou que ia ser muito divertido. Pois eu pensei em Sadaó procurando o caixote e coçando a cabeça e não achei mais a menor graça nisso.

O tempo passou depressa e tive de despedir de todos. Tio Jonas falou: "Que mão fria!", e eu falei: "Mão fria, coração quente, paixão ardente", brincando pra disfarçar o meu medo. Foi andando devagar pra casa, como se fosse à força. Enquanto andava, ia imaginando Papai no escritório, lendo jornal e me esperando. Tentei imaginar o que ele ia me dizer, mas não consegui; minha cabeça era uma grande confusão e eu estava morrendo de medo. Tinha medo de Papai me pôr de castigo, meia hora de joelhos sozinho no quartinho escuro, como aquele dia em que Dona Mikiko contou que eu tinha rido dela. Eu não sabia que ele ia me pôr de castigo por causa daquilo. Quê que eu

tinha feito de mal? A gente não deve rir dos outros, Papai dizia, mas eu não estava rindo de ninguém, não estava rindo de Dona Mikiko, estava rindo por eu ter pensado que ela era o Sadaó e porque de repente achei tão engraçado o meu engano, não era dela que eu estava rindo. Por que tinha de ser castigado agora? Também não tinha feito nada de mal, quis só me divertir, seria tão engraçado Sadaó aflito coçando a cabeça — mas nem isso agora tinha mais graça.

E de repente pensei, já perto de casa: quem sabe se não aconteceu nada, se tudo é só imaginação minha? Mamãe dizia que eu imaginava demais. Tinha visto Dona Mikiko entrar na casa de Milton e sair — quê que tinha isso? Podia não ter acontecido nada, podia ser outra coisa muito diferente. Também a mãe de Milton ter chamado ele podia ser outra coisa muito diferente. E quem sabe eu passara todo aquele medo à toa? Ir até jantar na Vovó! Pelando de medo de voltar pra casa! E vai ver que não tinha acontecido nada, nadinha. Ah, como eu ia rir então, como eu ia rir com vontade! Ia lembrar de tudo aquilo, daquela tarde horrível e ia dar cada gargalhada, achar tudo tão divertido! "De quê que você está rindo, André?" — Mamãe perguntaria e eu acharia mais engraçado ainda e falaria que era uma piada que eu estava lembrando.

Quando entrei em casa, a sala já estava escura. Papai estava lendo no escritório. Quando passei em frente à porta, ele me chamou e eu senti um frio ruim me correndo na espinha. Fiquei ali na porta, sem entrar, mexendo na folhinha. "Onde você estava?" — ele perguntou. "Sua mãe já estava preocupada e eu também. Ela foi ver se você estava na casa do Eduardo. Não saia mais assim sem avisar, a gente fica incomodada." Ele continuou a ler o jornal e eu vi com uma alegria enorme que não tinha acontecido nada mesmo e como eu tinha sido bobo, como eu tinha sido tão bobo, e fui andando pro quarto — e então Papai me chamou outra vez e foi como se eu tivesse levado uma pancada na cabeça e ficasse zonzo. Voltei ao

escritório sem ver mais nada. Lembro que Papai falou que Dona Mikiko tinha ido lá em casa e contado que eu e Milton tínhamos carregado o caixote de lixo do mercadinho, e então ele falou se eu queria tornar-me um ladrão, e eu respondi: "Ladrão? eu não roubei nada", e ele ficou nervoso e disse: "Você ainda tem coragem de me responder, menino?" Falei que tínhamos carregado o caixote só de brincadeira, e ele gritou: "Brincadeira? isso é coisa que se brinque?" E então eu apertei os dentes e decidi não falar mais nada porque eu sabia que não adiantava falar mais nada e ia ser castigado. Ele continuou a falar, mas eu não escutava mais. Depois eu estava de joelhos no quartinho escuro e ouvi Mamãe chegar e Papai contar pra ela que eu já estava em casa. Ela foi até a porta do quartinho, e de costas eu senti que ela ficou me olhando e queria me dizer alguma coisa, mas não disse nada e ficou apenas me olhando e depois saiu dali.

Passado algum tempo, Papai foi ao quartinho e falou que eu podia sair do castigo. Levantei, ele me pôs a mão no ombro e falou: "Não faça mais isso não, viu, meu filho?" Eu não disse nada. Saí do quartinho e fui tomar água. Lá da sala, Papai falou: "André, amanhã vou na fazenda, você quer ir comigo?" Falei que tinha uma prova. Ele falou que domingo ia de novo e então eu poderia ir com ele; eu fiquei calado. Mamãe me perguntou se eu já tinha jantado; eu falei que tinha. Ela falou que tinha feito uns docinhos, se eu queria; falei que não estava com vontade. Fui pro meu quarto. Papai ainda estava na sala, e quando passei, ele falou: "Então domingo nós vamos na fazenda, não vamos?", e quando ele falou assim, eu sabia que esperava que eu olhasse pra ele e dissesse alguma coisa; mas não olhei pra ele nem disse nada, apenas balancei de leve a cabeça. Entrei no quarto e fechei a porta. Vesti o pijama, apaguei a luz e deitei. Estava sem um pingo de sono. Fiquei deitado de olhos abertos, escutando o barulho de pratos que Mamãe lavava na cozinha. Fiquei assim não sei quanto tempo, e foi de repente que eu percebi que estava chorando.

ANEXO II

Sofia

Já tinham brincado muito e agora estavam reunidos ao pé do poste, pensando numa coisa nova para fazer. Ainda era cedo, a noite apenas começara.

— Vamos mexer com a Sofia? — propôs um.

Sofia era a dona do mercadinho — a vítima predileta deles. Pintavam o sete com ela. Sofia assustava-se com nada e isso os deliciava. Viviam assombrando-a: vozes estranhas chamando lá fora e ninguém (estavam no telhado), caveira de mamão verde com vela acesa dentro, capas, máscaras horrorosas, o caixote de lixo que sumia, o ferro de abaixar a porta que sumia, ratos, sapos, lagartixas aparecendo de repente, minha nossa! quase desmaiava, dessa vez eu chamo o guarda, mas nunca chamava o guarda, e tudo o que fazia era ameaçar os meninos, agitando o braço gordo:

— Eu vai contar bra seu pai, menino! Eu vai contar bra seu pai!

Eles riam, alegres, distantes do braço dela.

— Raledine baculé, pé de turco tem chulé!

— Moleques! Sembregonhas!

— Sofia guer gombra galinha de raça? Cadê os urubus que ocê comprou, hem Sofia? Cadê as galinhas de raça?

Caíam na risada.

Sofia queria correr, mal saía do lugar, gorda, pernas gordas, braços gordos, uma tonelada de gordura.

— Ainda me pagam lê! — gritava, enquanto os meninos se afastavam.

— Praga — xingava, tornando a entrar no mercadinho, onde, no balcão, ia encontrar um sapo morto. — Moleques.

De vez em quando havia trégua: o dia em que chegavam tomates. Vinham três, quatro caixotes. Os meninos

VILELA, LUIZ. Sofia. In: _____. **No Bar**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.

apareciam, quietos, sérios. Ficavam por ali conversando, simulando indiferença. Sofia chegava até a porta, olhava para um lado da rua, para outro, espichava o pescoço como se estivesse procurando alguém (não procurava ninguém, sabiam), dava uma cuspida no chão (sempre dava a cuspida).

— Ei — falava na sua voz grossa de homem, as mãos na cintura, — chegou tomate hoje.

(Eles já sabiam e ela sabia que eles já sabiam.)

Displicentes:

— É?

Pouco depois estavam sentados em caixotes vazios, trapos na mão, ágeis, limpando os tomates, pra quê que eles põem esse pó? é para conservar, separando os bons num caixote, os amassados noutro, jogando os podres no lixo, disputando quem limpava mais depressa. Sofia no meio deles, contando casos — de vez em quando uma exclamação na língua dela: deve ser nome feio, pensavam —, dando gargalhadas, sacudindo-se toda, esquecida das brigas. Às vezes comia um tomate: enfiava-o inteiro na boca, as bochechas estufavam.

Terminado o serviço, fazia o pagamento: um saquinho de balas pra cada um.

Uma vez — era aniversário dela — limparam tomate das sete às dez da noite, até fechar o mercadinho. Na hora de pagar:

— Não é nada não. Hoje é aniversário da senhora...

Sofia ficou olhando, a boca aberta. Foi falar, mas sua voz grossa de homem de repente ficou fina e sumiu, os olhos úmidos. Cada um deu um abraço nela, estavam comovidos com suas lágrimas, ela querendo falar alguma coisa, mas nada, os lábios trêmulos, os olhos úmidos.

— Vocês viram?

— Chorando...

— Ela grita com a gente, mas ele é boazinha.

— É pra gritar mesmo, do jeito que nós fazemos com ela. Eu vou falar: se fosse eu, não ficava assim não.

— Eu também.

— Ela fala que vai chamar o guarda, mas nunca chamou.

— Nós judiamos dela.

— Sabem, eu pensei uma coisa, não sei se vocês topam: a gente não mexer mais com ela. Quê que vocês acham?

— Eu topo.

— Eu também.

— Engraçado, eu tinha pensado nisso também, mas fiquei com vergonha de falar.

— Fazer um juramento: ninguém mais mexer com ela. Topam?

Todos topavam. Um até quis ir contar para ela na hora.

— Não, deixa ela ir notando aos poucos: uê, os meninos estão diferentes... Já pensaram o tanto que ela vai achar bom?

— Se vai...

E ali no poste, todos de pé, fizeram o juramento.

— Para sempre.

— É. Para sempre.

Uma semana depois a lâmpada da entrada do mercadinho sumia, uma perereca saltava de um saquinho de papel, um busca-pé estourava debaixo do balcão, e Sofia agitava o braço gordo no passeio, enquanto eles corriam.

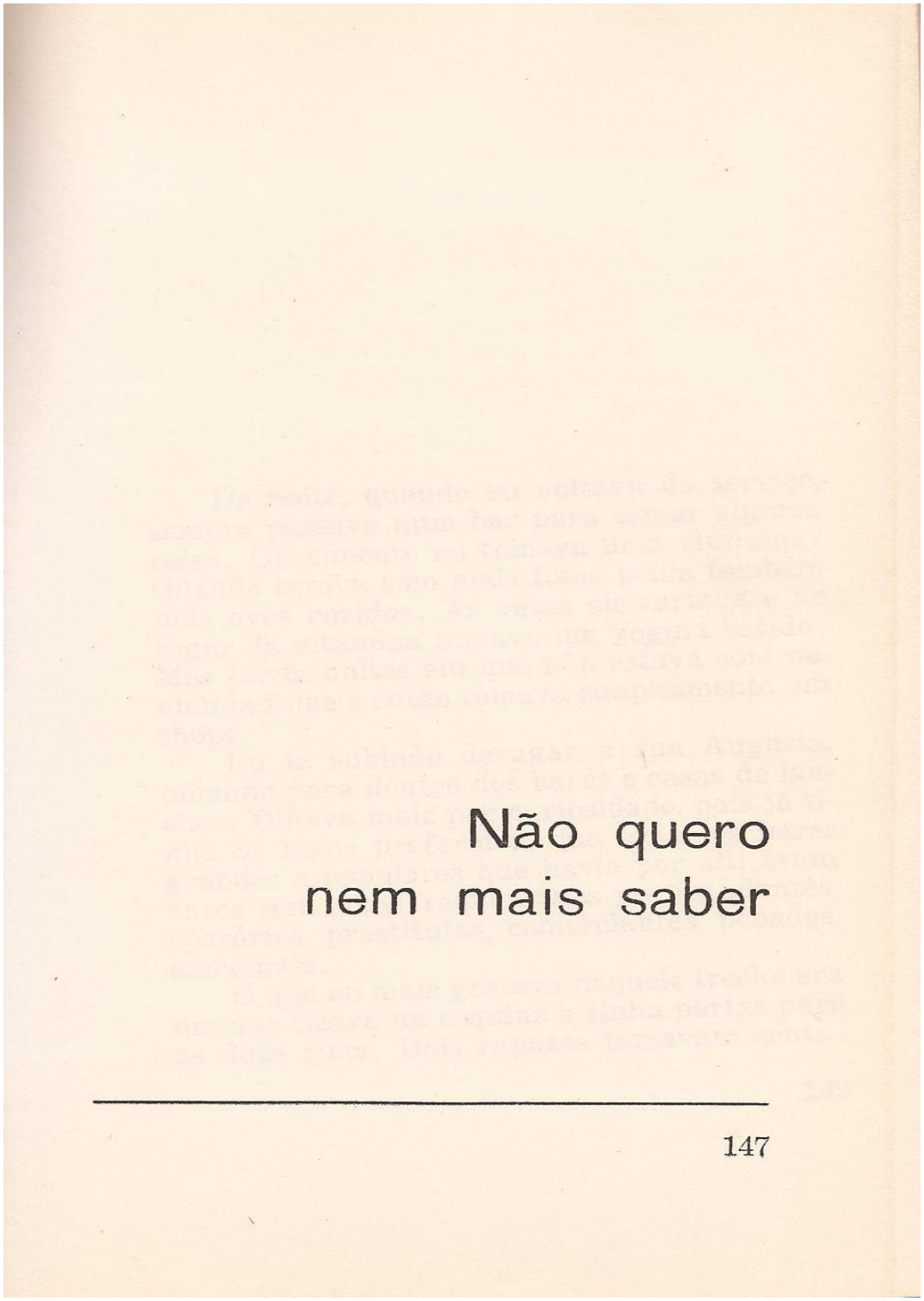
— Moleques! Sembregonhas! Eu vai contar bra seu pai! Eu vai chamar o guarda!

Um dia Sofia adoeceu. Nunca mais tornaram a vê-la. Miguel, seu irmão, é que passou a tomar conta do mercadinho. Com ele não mexiam: não tinha graça.

E um dia Sofia morreu. Comentaram na cidade que ela morrera é de tanto comer. Contavam que o médico mandava ela fazer regime e ela não obedecia; ela dizia:

— Sofia morre, mas morre de barriga cheia.

ANEXO III



Não quero
nem mais saber

147

VILELA, LUIZ. Não quero nem mais saber. In: _____. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973.

De noite, quando eu voltava do serviço, sempre passava num bar para tomar alguma coisa. Geralmente eu tomava uma vitamina. Quando estava com mais fome pedia também dois ovos cozidos. Às vezes eu variava e no lugar da vitamina tomava um yogurt batido. Mas havia noites em que não estava com nenhuma fome e então tomava simplesmente um chope.

Eu ia subindo devagar a rua Augusta, olhando para dentro dos bares e casas de lanches. Olhava mais por curiosidade, pois já tinha os meus preferidos, que eram os bares grandes e populares que havia por ali; eram bares sem luxo, frequentados por estudantes, operários, prostitutas, comerciantes, bêbados, marginais.

O que eu mais gostava naquele trecho era um que ficava na esquina e tinha portas para as duas ruas. Dois rapazes tomavam conta.

Eram todos dois simpáticos. Usavam aventais azuis. Um, de cabelo preto, era mais sisudo; era o que controlava o caixa, mas atendia também no balcão. O outro, loiro e de cabelo crespo, parece que só atendia no balcão; esse era prosa, gostava de um papo, estava sempre conversando com algum freguês.

Nessa noite, à hora que eu cheguei só havia um freguês, que estava num canto do balcão conversando com o de cabelo preto. Era uma quarta-feira, pouco mais de dez horas. O loiro veio me atender. Pedi uma vitamina. Ele picou as frutas, pôs o leite, açúcar, e bateu. Pegou o copo e encheu; sobrara um pouco e então ele esperou que eu bebesse para por o resto. Eu agradeci. Lavou o vidro na torneira e tornou a por no liquidificador. Depois, talvez por falta do que fazer, pegou o abacate e ficou rapando e comendo com uma colher. Jogou a casca no lixo.

— Não tem gosto de nada — falou.

— Você come sem açúcar? — eu perguntei, reparando que ele não tinha posto nada; sacudiu a cabeça e tornou a dizer:

— Não tem gosto de nada esses abacates. A vitamina está boa?...

— Está — eu falei.

— Fruta aqui não tem gosto de nada. Abacate bom era o da fazenda... — ele deu

um sorriso. — Eu punha leite tirado na hora e sal, ficava uma gostosura...

— Fruta do interior é outra coisa — eu falei.

— Conhece daquele abacate roxo? — perguntou.

— Aquele meio cascudo?

— É.

— Sei.

— Pois é: eu punha leite e sal e comia três deles. Depois ia trabalhar na roça e aguentava até a hora do almoço. Aquilo era fruta mesmo, tinha vitamina. Sabe quantos pés de abacate tinha na fazenda do Papai? Quatorze.

— Onde que é a fazenda de seu pai.

— Quilômetros e quilômetros daqui... — ele esfregou os dedos.

— Onde.

— Bahia.

— Bahia?

— É — confirmou com orgulho.

Foi atender um freguês que chegara no balcão da frente. Pegou um copinho de dose e abriu a torneira do café até quase encher. Pôs na frente do freguês, cumprimentou um amigo que ia passando na calçada, e voltou para o meu lado:

— Caju: quê que é caju aqui? É a careta, não é? Em São Paulo eles chamam de caju é

a careta. Lá não, lá é a fruta. A gente mandava a meninada pegar, sacudia o pé e o chão ficava tampado. E ainda dava pros porcos.

— É; eu sei como é...

— O senhor não é daqui também... — ele perguntou, meio na dúvida.

— Não, sou de Minas. Também fui criado no interior. Eu sei como é; as coisas no interior são muito melhores.

— Nem se compara — ele disse. — Banana: banana aqui é tudo amadurecido à força, não tem gosto de nada; que gosto têm essas bananas daqui? É a mesma coisa da gente não estar comendo nada. Na fazenda do Papai tem todo tipo de banana: maçã, prata, ouro, São Tomé. Lá tem pé de todas as frutas: banana, abacate, laranja, côco, jaca; conhece jaca?

— Conheço.

— Laranja tem todo tipo também; laranja da Bahia, mas essa é da Bahia mesmo, não é a que eles falam aqui que é da Bahia; é docinha, parece que a gente pôs açúcar nela, é uma delícia.

— Você tem toda a razão — eu falei; acabara de tomar a vitamina e empurrei o copo.

— Carne por exemplo — ele continuou: — você come essas carnes aí: que gosto que tem? É tudo congelado, não tem gosto de nada.

Lá na fazenda a gente via matando o porco na hora, era aquela carne gostosa. E linguiça? Você sentia o cheiro de longe, a boca da gente enchia d'água... Já reparou como as linguiças daqui fedem?

— Fedem mesmo; por que será, hem?

— Não vou dizer que eles fazem sujeira, tocam o negócio de qualquer jeito; se bem que tem gente que faz isso.

— Não duvido.

— Eu mesmo sei; não é aqui no bar, aqui a gente conhece quem faz as coisas, é gente asseada; e mesmo assim a linguiça ainda fede, acho que é um preparado que eles põem nela. Eu não como linguiça aqui em São Paulo. Só aquele cheirinho me dá volta no estômago. Depois que comi as linguiças da fazenda não tenho coragem de comer essas daqui. Precisava ver como é gostosa. E a gente ainda carregava de pimenta... É outra coisa: pimenta aqui se você quer uma tem de comprar um vidro; lá a gente joga fora, e é pimenta de tudo quanto é espécie.

Dois rapazes entraram e sentaram perto de mim. Eram estudantes. Um deles ficou sentado de lado olhando para a rua, o outro, cabeludo e de barba, examinava as comidas e os preços numa lousa pendurada na parede. O baiano esperava.

— Esse «misto da casa» quê que é?

— perguntou o rapaz.

— É o mesmo tipo de americano, só que em vez de tomate tem é molho de tomate.

— E as outras coisas?

— O resto é igual.

— Tem ovo?

— Tem.

O rapaz olhou para o outro.

— Vamos esse — disse o outro.

— Dois? — perguntou o baiano.

— É — disse o de barba. — E uma vitamina. Você vai querer vitamina também?

— Não — disse o outro.

— Só uma vitamina — disse o de barba.

— Fruta ou aveia? — o baiano perguntou.

— Abacate, tem?

— Só abacate?

— É.

O baiano foi até uma portinhola no fundo e gritou: «Dois mistos da casa!» Depois foi providenciar a vitamina. Era rápido para fazer uma vitamina; num instante já tinha feito. Encheu o copo e pôs na frente do de barba. Depois lavou o vidro na torneira. Virou-o de cabeça para baixo e deu umas sacudidas para a água acabar de escorrer. Pôs no liquidificador e tampou-o. Pegou um pano e enquanto enxugava as mãos veio de novo para o meu lado.

— Sei que a vida no interior é muito mais sadia — eu falei.

— Muito mais — ele disse, com o mesmo entusiasmo.

Um dos rapazes falara qualquer coisa, o baiano voltou-se para eles:

— Quê que foi?

— Esse abacate tá podre — disse o rapaz.

— Podre? Você não viu eu fazendo?...

— Tá com um gosto de podre — disse o rapaz.

— Tava com gosto de podre? — o baiano voltou-se para mim: — foi o mesmo abacate que eu fiz a sua.

Eu falei que não estava.

— Não é podre — disse o baiano com calma, sem se aborrecer; — pode não estar com muito gosto, esses abacates aqui não têm gosto de nada; mas podre não está não.

O rapaz provou mais um pouco.

— Pode tomar sem susto — disse o baiano; — não é podre não. É que essas frutas aqui não têm gosto de nada.

Os mistos apareceram na portinhola e o baiano foi lá pegar. Pôs na frente dos dois. Depois pegou o vidro de mostarda. Puxou para perto o suporte com guardanapos. Os rapazes começaram a comer.

— Lá na fazenda a gente levantava cedinho pra ir na escola — ele continuou me

contando; — mas cedinho já era aquela claridão, não tinha sol ainda mas já estava tudo claro. Era aquela beleza de céu, aquela coisa sem fim azulzinho; uma maravilha. Na volta da escola a gente ia pro rio; a fronteira da fazenda era o rio.

— Lá então deve ser bom pra pescar... — eu falei.

— Bom? Puxa... a gente via os peixes mexendo na água, prateando; pegava até enjoar... Mas o mais gostoso era tomar banho no rio: a gente queimava de ficar preto. Lá só de andar um pouco a gente já amorena. Aqui pra queimar o sujeito tem que ir a Santos e não sei mais o quê, enfrentar estrada, engarrafamento; isso não é vida. Eu ainda estou meio queimado é de lá: dessa vez fui nadar e queimei tanto que minhas costas pareciam fogo; minha mãe pôs um talco, ela é zelosa com a gente. Mas no dia seguinte ainda voltei, pra calejar.

— Quando que você esteve lá? — perguntei.

— No fim do ano passado. Daqui mais dois meses estou voltando pra lá, mas dessa vez é pra ficar.

— Você vai embora?

— Vou; vou embora e não quero nem mais saber. São Paulo é ilusão; esses prédios, essa barulheira, essa gente, tudo isso é ilusão.

O sujeito vem pra aqui achando que vai ter tudo, que isso aqui é o paraíso... Eu fui assim...

— Por que você veio?

— Eu era rapazinho, a cabeça cheia de ilusão, sabe como é; achava que aquilo lá era roça, que não prestava, que eu tinha que vir é pra São Paulo. Achava que vindo pra aqui eu ia ficar rico... Pra você ver: lá meu pai me dava dois contos toda semana; com dois contos eu ia pra cidade e fazia uma farra, chovia de menina. A gente ia aquela turma de irmãos.

— Quantos vocês são?

— Somos doze.

— Puxa. E os outros moram lá também?

— Moram; só eu que fiz essa besteira de sair. Meu irmão que está pior lá hoje tem um açougue; tem oito vacas: seis paridas e duas enxertadas. Um outro tem uma Rural. Eles vivem bem, e sem trabalhar muito. Aqui a gente se mata de trabalhar e quase que ainda passa fome. Você quer ver...

Tirou um lápis do avental, pegou um pedacinho de papel e fez para eu ver as contas do que ele ganhava e do que gastava, ele com a mulher e dois filhos.

— Está vendo? Não dá... A gente também não vai ficar passando mal demais, deixar de comer carne por exemplo. A gente faz

isso, e depois? vai gastar com remédio?

— É — eu concordei.

Ele embolou o papelzinho e jogou num canto.

— A gente fala essas coisas e depois os outros vêm dizer que a gente é comunista e não sei mais o quê.

Os rapazes tinham terminado. O baiano fez as contas. Eles pagaram. O baiano pegou o dinheiro, foi ao caixa e chamou o outro que continuava conversando no canto. Pegou o troco, trouxe, os rapazes saíram. O baiano levou os pratinhos e deixou em frente à portinhola. Um outro freguês esperava no balcão da frente, ele foi lá atender. Demorou mais dessa vez. Eu fiquei olhando para a rua; passavam carros quase sem parar, alguns correndo, fazendo um barulhão.

O baiano voltou.

— Não vejo a hora de ir — disse; — só penso nisso, noite e dia. Já estou até arrumando minhas coisas.

— Quê que você vai fazer lá? — eu perguntei.

— Vou trabalhar pro meu pai. Ele que insistiu pra eu ir. «Fica aqui», ele falou, «aqui tu tem feijão, farinha, carne, tu tem tudo.» Chamei ele pra passar uns dias aqui em São Paulo, ele não quis: «Eu quero é sossego», ele falou. Meu velho tem quarenta e três anos,

mas quem vê ele ao meu lado fala que ele é meu irmão. Ele é mais novo do que eu.

— Quantos anos você tem? — eu perguntei.

— Faz um cálculo.

— Uns trinta e dois...

Ele riu.

— Você não vai acreditar...

— Quantos?

— Vinte e três.

— Vinte e três — eu admirei. — Puxa, você parece muito mais velho... É mais novo do que eu quatro anos...

— Todo mundo acha, ninguém acredita que eu tenho vinte e três anos. Olha aqui — tirou a carteira de identidade e me mostrou.

— É — eu falei; — eu nunca adivinharia...

— Essa cidade envelhece a gente depressa. Quando eu tinha oito anos eu pesava dezesseis quilos, mas era aquela gordura socada, sadia. Aqui eu nunca chegaria a oitenta quilos. Também vou dormir todo dia lá pelas cinco horas da manhã. Vivo gripado; lá eu levava quatro a cinco anos para ter uma gripe; aqui eu vivo diariamente gripado, quando acabo de curar uma gripe vem outra. Isso não é viver. Até doença lá é diferente: você tem uma dor de barriga, toma um chá de folha e na mesma hora já está bom; aqui é re-

médio e médico, remédio e médico... E a correria? só essa correria já acaba com a gente; todo mundo nervoso e agitado; na Bahia não, o povo lá é tranquilo, chofer de taxi tem cuidado com você, carrega sua mala; aqui você fala uma coisa e eles já vão te mandando pra puta-que-pariu. Isso não é cidade. Foi a maior burrada que eu fiz na minha vida.

— Se você não tivesse vindo você talvez não soubesse o valor do que você deixou.

— Mas eu perdi muita coisa aqui — ele falou. — Eu perdi minha juventude.

— Você está novo ainda.

— Perdi minha juventude — ele tornou a dizer. — Envelheci antes do tempo. Essa cidade estragou minha saúde. Vou embora sem levar nenhuma saudade daqui.

Um casal de pretos entrou no bar e sentou numa das mesas que ficavam no outro lado, encostadas à parede. O baiano saiu do balcão, deu a volta e foi lá atender. Já eram mais de dez e meia. Eu estava com sono; tirei o dinheiro e quando o baiano passou entreguei a ele.

— Faço votos de que você volte mesmo para a Bahia — eu disse.

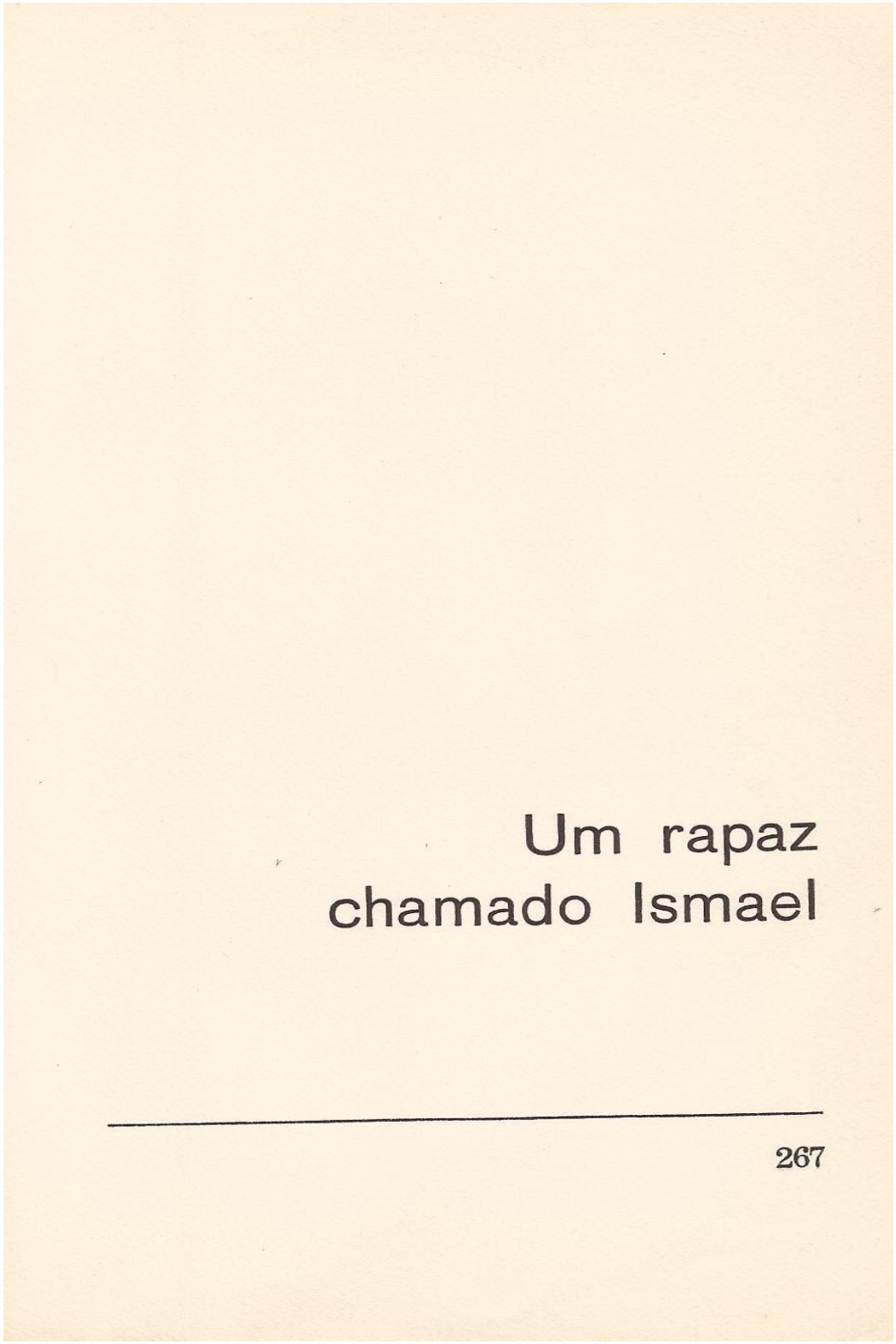
— Só não volto se eu morrer antes — ele riu; — não quero mais nunca saber disso aqui.

Abanei a mão para ele e saí. Na noite se-

guinte passei em frente ao bar e o cumprimentei: ele respondeu alegre. Foi a última vez que o vi, porque logo depois me mudei de São Paulo.

Agora já se passaram mais de dois meses e estou curioso de saber se ele foi mesmo embora. Desejo que ele tenha ido. É o que ele queria; qualquer um via que ele só seria feliz de novo se voltasse para a Bahia.

ANEXO IV



VILELA, LUIZ. Um rapaz chamado Ismael. In: _____. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973.

Era começo de junho e o frio tinha vindo pra valer. Aquela noite então a temperatura tinha baixado mais ainda. Olhando a rua lá fora, a garoa caindo e as pessoas passando agasalhadas, a vontade que eu tinha era de continuar ali no bar noite adentro, tomando vinho e conversando. Mas não era sábado, era uma plena quarta-feira, e para nós do jornal o trabalho tinha apenas começado; fôramos ali só para jantar.

Tínhamos comido uma macarronada e acabáramos a garrafa de vinho. Bruno, meu companheiro, era o redator-chefe do jornal. Ele não sentia tanto frio: vestia só uma blusa de lã; eu estava com duas e ainda o paletó por cima. Mas ele já estava há muito tempo em São Paulo e de certo modo se acostumara com o frio; eu, só de olhar lá pra fora, já começava a tremer. Esfregava as mãos como um desesperado, e cada vez que fazia isso Bruno ria.

— Não tem jeito não — falei; — o negócio é pedir mais uma garrafa de vinho.

Ele olhou as horas; eu também olhei: era cedo ainda, sete e pouco.

— O.k. — ele disse: — sugestão aprovada.

Pedimos o vinho. Tomei de cara um bom gole; não demorou senti a reação: um calor gostoso se espalhando pelo corpo.

— É uma maravilha esse vinho — eu falei.

— Acabou o frio? — Bruno me perguntou, sempre com aquela cara de riso.

— Acabou não, mas melhorou bastante... — eu respondi, rindo também.

Estivéramos quase todo o jantar conversando sobre o jornal e Bruno me falara de vários tipos que haviam passado pela redação. Como tínhamos aquela nova garrafa de vinho e ainda algum tempo, perguntei se ele não se lembrava de mais algum caso — aliás, Bruno adorava contar aqueles casos. Pensou um pouco e me perguntou se Donaldo — Donaldo era o nosso secretário de redação — não havia me falado num rapaz chamado Ismael. Eu disse que não.

— Foi o Donaldo que trouxe ele pra aqui — Bruno contou. — Donaldo me arruma os tipos mais estranhos; é a especialidade dele,

arrumar gente estranha pro jornal; me arruma os tipos mais malucos. Toda vez que ele me diz que arranjou um sujeito com «excelentes possibilidades» para o jornal eu já fico de orelha em pé: «mais um louco», penso. Ismael não foi o primeiro nem o último deles; mas não há dúvida de que foi um dos mais curiosos.

Tomei mais um gole do vinho. Acendi um cigarro.

— Ismael veio de uma cidadezinha de Minas; esqueci o nome agora... Bom, mas isso não tem importância; o que importa é que ele veio parar aqui em São Paulo, tentar a sorte grande como tantos outros jovens vindos de diversas partes do Brasil. Bem, um dia quando entro na redação, Donaldo me grita lá da mesa dele: «Bruno! tenho um negócio muito importante pra falar com você!» Eu falei pra ele aparecer depois na minha sala. Ele foi lá. Perguntei quê que era. Você já sabe: era o rapaz; Donaldo me disse que tinha arranjado um rapaz com «excelentes possibilidades» para o jornal... Como essa época eu ainda não conhecia direito o Donaldo, nem os tais caras com «excelentes possibilidades», fiquei muito interessado; e depois, o jornal estava numa época difícil, faltava gente, precisávamos urgentemente de novos repórteres e copis.

Bruno abanou a cabeça rindo:

— Estou pensando, Donaldo é um sujeito único... Honestamente: nunca encontrei um cara como ele; é uma figura... O pior é que eu não consigo saber se ele é um gênio ou um louco completo.

— Deve ser um pouco de cada — eu falei.

— É, deve ser isso... Pra você ver: a primeira coisa que eu perguntei a ele esse dia foi o que todo redator-chefe normalmente pergunta: em que jornal que o rapaz tinha trabalhado antes. Pois sabe qual foi a resposta? Que o rapaz nunca tinha trabalhado em jornal.

Eu ri.

— Está achando que é brincadeira? Foi exatamente essa a resposta que ele me deu. Mas não, ele foi logo dizendo, isso não é problema, eu não precisava me preocupar. «Você é um louco, Donaldo!» «Acalme-se, Bruno: deixe tudo por minha conta.» É, deixe tudo por minha conta; mas depois quem levava na cabeça era o redator-chefe, era eu... «Bruno», Donaldo me olhou todo sério: «eu já te arranjei algum cara que não desse certo?» De fato, os caras que ele tinha me arranjado até essa época tinham todos dado certo, isso eu não podia negar; só que depois foi muito diferente... Bom, ele acabou me convencendo: me disse que o rapaz não tinha trabalhado em jornal, mas sabia escrever bem, tinha bom do-

mínio da língua, era inteligente, aplicado, levava as coisas muito a sério. E outra coisa, disse Donaldo: ele tinha vindo de longe e não tinha nenhum emprego nem uma pessoa para ajudá-lo. Foi esse dia que eu comecei a perceber que o Donaldo era uma espécie de São Vicente de Paulo dos jovens desempregados de São Paulo... Sem emprego; e quê que tinha o jornal a ver com isso? Se for assim... «Quando você traz o rapaz?», eu perguntei. «Amanhã mesmo, se você quiser.» «Tá», eu falei: «amanhã você traz.»

Bruno pôs mais vinho nos copos. Tomou um gole devagar, degustando.

— Bom — ele continuou, — no dia seguinte aparece o Donaldo com o rapaz. Sabe? quando eles entraram na sala o que me deu vontade de perguntar foi: «Donaldo, você trouxe o seu neto; mas e o rapaz?...»

— Por que?

— Porque era um menino que estava ali!

— Menino? Quantos anos que ele tinha?

— Tinha dezesseis, mas parecia ter menos ainda, parecia ter uns doze ou treze no máximo. Me deu vontade de rir; vontade de por o menino no colo e dizer: «Bilu, bilu, gacinha, qué sê jonalista, é?...»

Eu ri.

— Mas isso foi só um momento — disse,

— foi só no instante em que eles entraram; na mesma hora minha impressão mudou.

— Quê que houve?

— Não sei bem como dizer: a seriedade do menino, a expressão dos olhos dele; ele era «mortalmente sério». Ele não sorriu uma vez, nem na hora de me cumprimentar. Que seriedade. Isso me impressionou; até hoje me impressiona. Mas não foi só isso; é que havia uma espécie de força oculta nele, de... não sei. Sabe? o que eu senti é que aquele menino tinha qualquer coisa de excepcional; eu tinha certeza. Eu fiquei tão impressionado que por um instante cheguei até a me esquecer do aspecto físico dele.

— Como que ele era — perguntei.

— Era bonitinho; como te falei: parecia um menino de doze ou treze anos. Era magro e miudinho. Mas tinha um rosto bonito, de traços bem feitos; era loiro, o cabelo liso e quase sempre mal penteado; ele não ligava muito para as aparências. Mas esse dia ele estava arrumadinho; me lembro bem do cabelo: ainda meio molhado, brilhantina, partido certinho; parecia um menino que a mãe acabou de pentear para ir à escola. Lembrei de mim àquela hora: meus dezesseis anos, brilhantina no cabelo, muito sério, chegando também aqui em busca de emprego,

o sonho da cidade grande, o primeiro dia no jornal... Lembrei de muita coisa... Havia muita semelhança entre o menino e eu; e diferenças também, como eu depois veria: ele tinha mais talento do que eu tivera na idade dele; e era bem mais obstinado. Bem mais...

Bruno pegou um cigarro e acendeu-o. Ficou um breve instante calado, olhando para a rua.

— Enfim: eu aceitei o menino. E foi bom. No começo foi ótimo. Foi muito mais do que qualquer coisa que a gente pudesse ter imaginado. Ele não apenas progrediu: ele progrediu com uma rapidez incrível; o que outros levavam meses para aprender, às vezes até anos, ele aprendeu em dias, ou mesmo em horas; era impressionante. Mas também precisava ver como ele era; nunca vi um foca assim: tudo parecia ser uma questão de vida ou morte para ele; qualquer coisa, ele se entregava de corpo e alma, com aquela mesma seriedade que eu vi no primeiro dia. O Donaldo, não preciso dizer como ele estava, e como o prestígio dele crescera comigo; não tive dúvida aqueles dias de que ele era realmente um gênio em matéria de percepção. Pensávamos a mesma coisa: que com mais algum tempo Ismael seria o repórter número um do jornal e certamente um dos melhores do Brasil; e isso naquela idade, já pensou?

— E ele — eu perguntei; — quê que ele dizia.

Bruno riu.

— Ele não dizia nada.

— Nada? Como?

— Nada; nem uma palavra.

— Estranho...

— Era estranho mesmo. Mas era assim. Nem uma palavra. Até puseram apelido nele de Mudinho, na redação. Foi o cara mais silencioso que já vi na minha vida. Nunca soube nada a respeito dele, nunca bateu um papo comigo; a não ser no dia, o célebre dia...

— Quê que houve esse dia.

— Eu vou te contar... Vou te contar... — e Bruno tomou lentamente um gole de vinho. — Foi uma tarde; eu estava lá na minha sala. Então bateram na porta; mandei entrar: era ele, Ismael. «Como é, Ismael?», eu falei. Mandei ele assentar, mas ele disse que era só um minutinho. «Quê que você deseja», eu perguntei. «Quero falar com o Doutor Maia.» «O Doutor Maia é meio difícil», eu falei; «só quando é um assunto muito importante; é importante o que você tem pra conversar com ele?» «É.» «Você não pode conversar comigo mesmo? Eu transmito a ele.» Ele ficou calado, depois falou: «Eu vou sair do jornal.» «Sair do jornal?», eu estranhei; «mas por que? quê que houve? aconteceu al-

guma coisa?» «Não», ele falou. «Mas por que então? Você está descontente com algo?» «Estou», ele falou; «eu pensava que fosse diferente.» «Diferente? o jornal?» «É.» «Como?» Eu não estava entendendo, mas ele então explicou: é que ele não queria trabalhar numa coisa que era mentira. «O jornal é mentira?», eu perguntei. «É», ele falou. «Porque que é mentira», eu perguntei. Porque o jornal não dizia tudo, ele falou, e porque dizia uma porção de coisas que não eram exatamente a verdade. «Ismael», eu falei, «você sabia que todo jornal tem uma determinada linha de pensamento e ação, e que certas coisas não se pode dizer?» «Um jornal devia dizer tudo e dizer só a verdade», ele falou; «as pessoas lêem e acreditam, a gente não devia mentir para elas.» Essa palavra, mentir, me irritou: «Escuta, meu filho», eu falei: «você não sabia que todo jornal é assim, seja aqui ou nos Estados Unidos ou na Conchichina? que não existe jornal que não seja desse jeito? você não sabia disso?» Ele não falou nada. «Pois é assim», eu falei, «seja em que parte do mundo for; e não adianta você achar ruim, não adianta eu achar ruim, não adianta ninguém achar ruim; é assim, sempre foi assim e tudo leva a crer que continuará sendo.» Falei tudo isso pra ele e mais uma porção de coisas; ele ficou calado ouvindo. «Então», falei: «você

prefere pensar de novo no assunto e deixar pra me dar uma resposta depois?...» «Não», ele falou. «Você quer mesmo sair?» «Quero.» «Ismael», eu falei: «você está sabendo que nós estamos gostando muito do seu trabalho e que nós te vemos como o repórter aqui de mais futuro? Você está sabendo que nós decidimos te contratar e que você vai começar ganhando de cara dois mil?» É o que nós íamos pagar a ele: dois mil. «Você não acha que é um bom ordenado?», eu perguntei. «Acho.» «E mesmo assim você prefere sair.» «Prefiro.» Essa hora eu perdi as estribeiras; levantei na cadeira e falei: «Meu filho, você sabe o que você está fazendo? Você tem consciência do que você está fazendo? Você sabe quê que é um emprego como esse? Sabe quê que é a vida em São Paulo? Você sabe que há milhares de jovens na sua idade que dariam tudo para estar agora num emprego como esse, ganhando esse dinheiro? Você sabe de tudo isso? Já refletiu sobre essas coisas?» Ele não falou nada. Eu vi que era inútil; nada do que eu dissesse ali adiantaria; o menino era um cabeça dura. «Está bem», eu falei, «amanhã você passa aqui; eu vou mandar preparar um cheque para você.»

Ele passou: no dia seguinte ele voltou à minha sala. Eu dei o cheque pra ele. «Você já tem alguma coisa pra tra-

balhar?», eu quis saber. Ele falou que não. «E como que você vai se aguentar se esse dinheiro acabar?» «Não sei», ele falou. Eu tive vontade de dar um puxão de orelha nele. «Se você precisar de alguma coisa nesse tempo você me procura», eu falei; «e se você resolver voltar para o jornal, as portas continuam abertas.» Ele me agradeceu e foi embora.

— Ele não voltou...

— Não... — disse Bruno, — ele não voltou... O menino tinha opinião...

— E o Donaldo?

— Donaldo aqueles dias estava viajando; mas mesmo que ele estivesse aqui, isso não adiantaria nada; ninguém ia fazer o menino mudar de idéia; nem Deus... Quando o Donaldo chegou eu contei pra ele; eu falei: «Olha, Donaldo, da próxima vez que você arrumar alguém com «excelentes possibilidades» para o jornal, em vez de trazer pra aqui você pega ele e enfia naquele lugar, tá?...»

Eu ri. Bruno olhou o relógio:

— Vamos indo? Está na hora de começar o batido...

— É... — eu concordei.

Pedimos o garçom para trazer a conta.

Enquanto esperávamos perguntei a Bruno se ele não tornara a ver Ismael mais nenhuma vez.

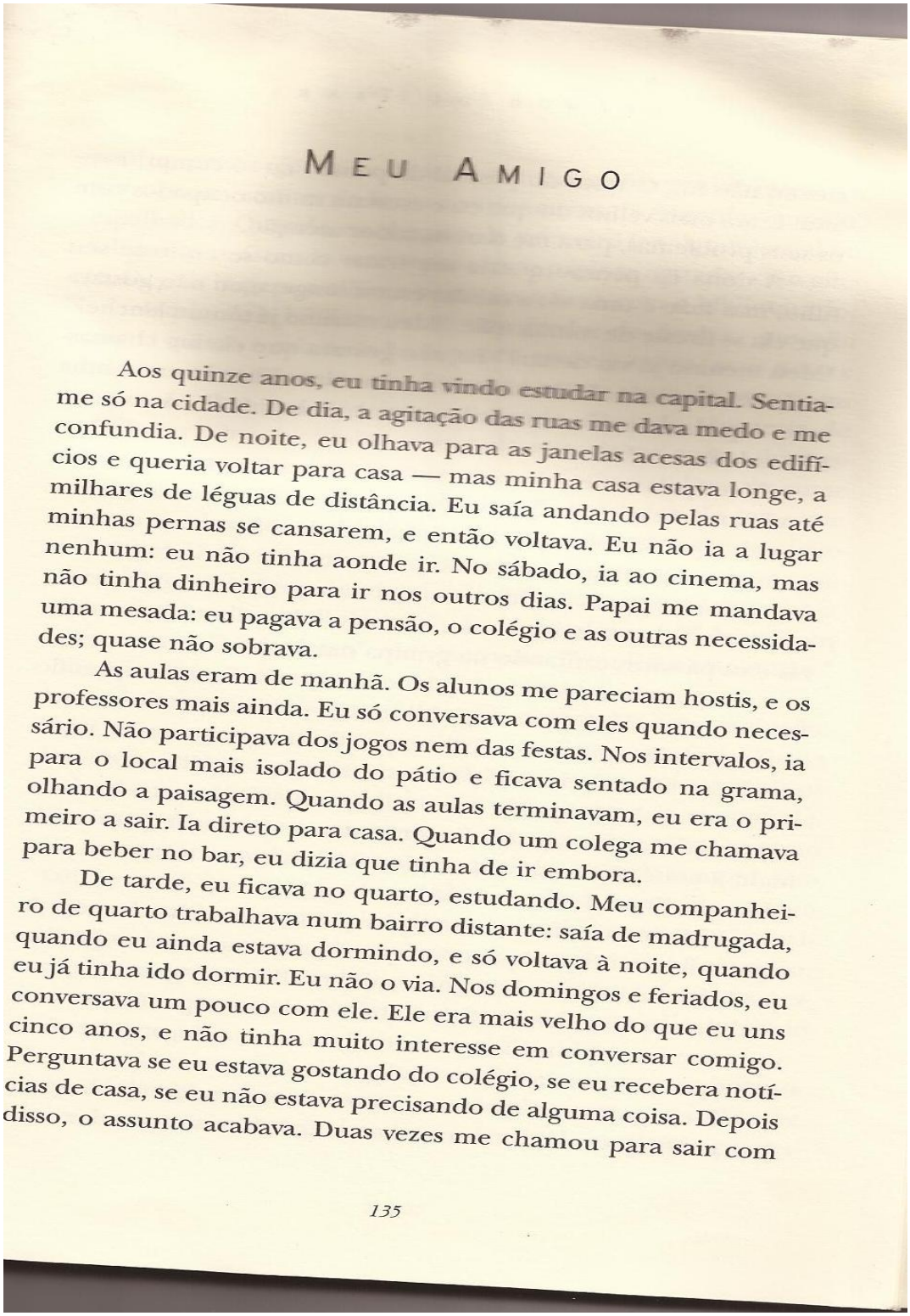
— Não — ele disse, — eu não; mas o Donaldo viu. Não foi muito tempo depois disso: uma madrugada, ao voltar para casa, Donaldo deu com ele na rua. Me disse que o menino estava de dar pena: tinha emagrecido mais ainda e estava com uma «cara de quem não come há dias». Donaldo ficou penalizado. Perguntou quê que ele andava fazendo depois que saíra do jornal; ele embrulhou, disse que trabalhava num bairro e não sei mais o quê, inventou umas coisas. «Você não quer voltar pro jornal?», Donaldo perguntou; «se você quiser eu te arrumo lugar agora, nesse instante.» Preciso dizer qual foi a resposta dele?...

O garçon chegou com a conta; nós partimos a despesa. Deixamos a gorjeta, levantamos e saimos.

Fora o frio estava forte e a garoa continuava, mas o vinho me aquecera e eu agora me sentia bem.

— Já vi de tudo nessa redação, meu caro, já vi de tudo — ia me dizendo Bruno, enquanto caminhávamos para o jornal.

ANEXO V



MEU AMIGO

Aos quinze anos, eu tinha vindo estudar na capital. Sentia-me só na cidade. De dia, a agitação das ruas me dava medo e me confundia. De noite, eu olhava para as janelas acesas dos edifícios e queria voltar para casa — mas minha casa estava longe, a milhares de léguas de distância. Eu saía andando pelas ruas até minhas pernas se cansarem, e então voltava. Eu não ia a lugar nenhum: eu não tinha aonde ir. No sábado, ia ao cinema, mas não tinha dinheiro para ir nos outros dias. Papai me mandava uma mesada: eu pagava a pensão, o colégio e as outras necessidades; quase não sobrava.

As aulas eram de manhã. Os alunos me pareciam hostis, e os professores mais ainda. Eu só conversava com eles quando necessário. Não participava dos jogos nem das festas. Nos intervalos, ia para o local mais isolado do pátio e ficava sentado na grama, olhando a paisagem. Quando as aulas terminavam, eu era o primeiro a sair. Ia direto para casa. Quando um colega me chamava para beber no bar, eu dizia que tinha de ir embora.

De tarde, eu ficava no quarto, estudando. Meu companheiro de quarto trabalhava num bairro distante: saía de madrugada, quando eu ainda estava dormindo, e só voltava à noite, quando eu já tinha ido dormir. Eu não o via. Nos domingos e feriados, eu conversava um pouco com ele. Ele era mais velho do que eu uns cinco anos, e não tinha muito interesse em conversar comigo. Perguntava se eu estava gostando do colégio, se eu recebera notícias de casa, se eu não estava precisando de alguma coisa. Depois disso, o assunto acabava. Duas vezes me chamou para sair com

135

VILELA, LUIZ. Meu amigo. In: _____. **Tremor de terra**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2003.

ele: eu não fui. O resto do pessoal da pensão eu só cumprimentava. Eram mais velhos do que eu e estavam muito ocupados com os seus problemas, para me darem maior atenção.

A dona da pensão queria me tratar como se eu fosse seu filho, mas mãe é uma só: a minha estava longe, e eu não gostava que ela se fizesse de minha mãe. "Meu menino já tomou lanche?" "Meu menino já vai deitar?" Eu não gostava que ela me chamasse de "meu menino". Eu não era seu menino. Ela não era minha mãe. Aquela casa não era minha casa. Aquela cidade não era minha cidade.

Meus pais e meus irmãos estavam longe. Eu estava sozinho. Sentia medo e tristeza. Queria ir para longe dali e não voltar nunca mais. Queria voltar para a minha cidade e à noite ir ao cinema com meus amigos, correndo pela calçada e saltando e batendo a mão nas placas das lojas, e nos domingos ir à fazenda pescar e ficar deitado na beira do rio, ouvindo o barulho das corredeiras e os pássaros cantando na grimpa das árvores.

Eu gostava muito de ler. Mas não podia ficar comprando livros. Comecei a freqüentar a biblioteca pública que ficava mais perto de onde eu morava. Era um prédio antigo, numa rua movimentada. Os móveis também eram antigos. A biblioteca toda tinha um ar de antigo, de coisa velha e mofada. Isso, ao invés de me afugentar, me atraiu. Eu encontrara um lugar para onde fugir, à noite, do medo e da tristeza. A biblioteca tornou-se para mim uma ilha no mar da cidade.

A biblioteca não era muito freqüentada à noite. Depois de alguns dias, verifiquei que eram quase sempre as mesmas pessoas que lá iam. A maioria homens, e adultos. Poucos rapazes e quase nenhum menino. Isso também, ao invés de me espantar, me cativou e me fez sentir mais à vontade ali do que nos lugares freqüentados por pessoas da minha idade.

Eu ia para uma mesa no canto e ficava lendo até a hora de fechar. Ninguém vinha conversar comigo. Havia duas salas: uma

menor, para os jornais e revistas, com uma só e grande mesa; e a outra, com estantes de livros e várias mesas de tamanho comum, espalhadas. Quando eu chegava, ia primeiro ler algum jornal ou folhear as revistas; às vezes encontrava páginas cortadas com gilete. Depois ia para o salão e pegava um livro com o bibliotecário.

Havia dois bibliotecários: um gordo, de óculos, que não parava quieto e saía toda hora para a rua; e o outro, mais novo e magro, que raramente saía, ficando a maior parte do tempo em sua mesa. Este era atencioso e delicado. Quando acontecia de não haver o livro por mim procurado, sugeria-me outros do mesmo autor, ou, percebendo as minhas preferências, livro de autor diferente. Mas não fazia isso como um vendedor de loja, que quer a todo custo vender. Era gentil mas não insistente ou cheio de coisas. Dizia: "Há um outro livro desse mesmo autor, bom também." E perguntava se eu conhecia. Não dizia que eu devia ler o livro. Eu dava uma olhada, folheando as páginas. "É bom?", eu perguntava. "Muito bom", ele respondia. "Vou levar esse então." Ele não dizia mais nada. Eu ia para a mesa.

Às vezes eu fazia isso só para corresponder à sua atenção. Mas depois, começando a ler o livro, eu ficava satisfeito. Ficava também surpreso por ele ter em tão pouco tempo entendido as minhas preferências, sendo que eu conversava pouco com ele. Então eu, de onde estava, erguia os olhos para fazer-lhe um gesto de agradecimento: encontrava-o naquela posição de sempre, sentado e como que debruçado na mesa, o olhar esquecido em um ponto do salão, ou, por coincidência, parado em mim. A coincidência não era grande, já que, havendo poucos leitores no salão, e às vezes apenas eu, era normal que ele, na falta de outra pessoa, olhasse para mim. Eu fazia o gesto, e ele respondia, sorrindo fracamente.

Se ele não estava olhando para mim, eu ficava um instante esperando que isso acontecesse, e então observava-o mais. Ele me parecia uma pessoa desanimada, a julgar pela expressão perma-

nente de seu rosto e pelo seu modo de ficar à mesa. Desanimado e triste. A tristeza estava nos olhos e na voz, fraca e lenta. Uma tristeza que parecia vir de muito longe e estar há muito tempo com ele, que já se tornara parte dele. Eu não conseguia imaginá-lo alegre. Nunca o tinha visto alegre. E se ele sorria, seu sorriso também era triste. Um sorriso apagado e frio. Não dava vontade de sorrir com ele. Mas era raro ele sorrir.

Uma noite conversamos mais. Eu estava com sede e fui beber água na talha que havia na outra sala. Ele me disse para esperar: foi ao fundo e trouxe uma bilha de barro. Disse-me que a água da talha não era boa. Aquela ali ele arranjava só para ele: quando eu quisesse, era só dizer. A bilha me deu saudade da fazenda, e eu lhe disse. Ele me contou que também era do interior. Morara muito tempo numa fazenda e também tinha saudade de lá. Também não gostava da capital. Eu lhe disse que odiava a capital. Ele me disse que também, também ele era assim: odiava. E eu percebi que ele também se sentia só.

Eu quis perguntar-lhe onde morava, com quem morava, sua família, onde nascera. Mas não perguntei. Disse-lhe que me sentia muito solitário no meio daquela multidão de desconhecidos — eu estava lendo um livro em que um personagem dizia isso. Ele teve um de seus sorrisos: "Você é um menino ainda, você não sabe o que é solidão..." Pôs a mão na minha cabeça e deu uma leve sacudida: "Um menino..." Esse gesto súbito de ternura me deixou um pouco embaraçado, e eu olhei para o livro aberto na mesa. Ele percebeu e tirou a mão.

Voltou a me falar na fazenda. Lá, ele tinha uma criação de pombos. Um pombal só com pombos brancos. Todos brancos. "Brancos como a inocência", ele disse. "Eu levantava com o nascer do sol e ia vê-los. Eles voavam em bandos no céu, muito azul àquela hora. Eu então deitava na grama, ainda úmida de orvalho, e ficava olhando eles voarem. Não eram muitos: trinta. Mas depois de certo tempo em que eu ficava ali, olhando eles passando

e tornando a passar, a impressão que eu tinha é a de que eram muitos, dezenas, centenas de pombos enchendo o céu. E eu tinha a impressão de que eu estava no melhor lugar do mundo; que ali era o Paraíso."

Parou um pouco. "Às vezes", continuou, "quando eu estou sentado ali, na mesa, e não há ninguém aqui, eu fecho os olhos e vejo de novo os pombos em minha imaginação, como se eu estivesse lá outra vez, na fazenda, deitado na grama, eles voando." "E que que você fez com eles?", eu perguntei. "Eles ainda estão lá, onde você deixou?" Ele olhou para a janela. "Não." "Que que você fez com eles?" "Eles morreram." "Morreram? Todos?" "Todos." "Que que foi que houve? Doença?" Ele continuava olhando para a janela. Então disse: "Eu os matei." "Matou? Mas por quê? Por que você matou eles? Eles estavam com alguma doença, alguma doença perigosa?" Ele não respondeu. "Preciso voltar para a mesa", disse e se afastou. Eu continuei pensando naquilo: por que ele os matara? Se não era por doença, por que poderia ser?

Na noite seguinte tornei a perguntar-lhe. Eu passara o dia pensando naquilo, imaginando-o a matar a tiros os trinta pombos, um por um, e depois eles mortos, sujos de sangue, espalhados pelo chão. Por quê, por que ele os matara? "Não fique pensando nisso", ele disse. "Isso aconteceu há muito tempo. Eu era rapazinho; como você. Você me faz lembrar os pombos; é por isso que eu te contei a história deles. Você é a única pessoa na cidade a quem eu falei sobre eles. Você também gostaria deles, eu sei. Você é como eu era na sua idade."

Eu continuava querendo saber, não parava de pensar naquilo: por que ele os matara? "Você não gostava mais deles? Foi por isso que você matou eles?" "Como eu poderia não gostar mais deles?", ele disse. "Eles eram belos, puros, mansos..." "Por que você não volta para lá e arranja outros pombos, faz outro pombal?" Ele ficou olhando para a janela. Quando olhava para a janela, ele não

falava. "Você ainda gosta de pombos?" Ele sacudiu a cabeça vagamente. Não estava mais me escutando. Estava longe dali.

Ele não tornou a falar nos pombos. Nem eu tornei a perguntar, com medo de ele achar ruim. Nossas conversas passaram a girar mais sobre os livros. De vez em quando ele voltava a falar na fazenda e no interior, mas não tocava nos pombos. Conversávamos em sua mesa, na hora em que eu ia buscar o livro. Ou então ele se levantava e vinha até onde eu estava. Ele não vinha diretamente: ia à janela e ficava olhando para a rua; depois vinha andando devagar, de volta, e parava em frente à minha mesa. Ficava ali, em pé. Eu parava de ler e falava alguma coisa com ele. Se eu não falasse nada, ele continuaria andando de volta à sua mesa, como acontecia também quando eu apenas levantava os olhos do livro e sorria para ele.

Sentia-me envaidecido por ser o único a quem ele falara sobre os pombos. Depois notei que eu era também o único com quem ele conversava na biblioteca. Atendia aos outros com a mesma gentileza, mas não procurava conversar com ninguém; e, menos ainda, ia às outras mesas. Nem com o outro bibliotecário eu o via conversar: quando estavam juntos, eram como dois estranhos. Tudo isso me fazia ver o quanto ele me considerava, o que eu era para ele. Eu era a pessoa a quem ele podia falar dos pombos. Eu era um amigo para ele. E ele também era meu amigo: meu único amigo na cidade em que ele também se sentia solitário e que ele também odiava. Éramos iguais e estávamos juntos na ilha.

Um dia, no colégio, um colega me disse, rindo: "Eles estão falando de você aí..." "De mim?", eu perguntei. Ele continuou rindo. "De você com o Nandinho..." "Nandinho? Quem é o Nandinho?" "O Nandinho; o Nanando..." "Quem é o Nanando?" "Você não sabe mesmo ou está brincando?" "Não sei não." "No duro mesmo? Você não sabe?... O Fernando, o bibliotecário lá da biblioteca pública. Você não sabia que ele tem apelido de Nandinho? Que ele é veado?..."

Veado. Eu não podia parar de pensar: veado. Nandinho. Nanando. Você não sabia que ele é veado? Minha cabeça girava: veado. Meu peito ofegava, minhas mãos riscavam o lençol, a escuridão ondulava e enchia-se de vozes e risos, e meus lábios repetiam: veado; veado; veado.

Não fui mais à biblioteca. Não passava lá, em frente nem perto; quando tinha de passar, eu dava a volta no quarteirão. Rezava para não encontrar o bibliotecário na rua. Duas vezes o vi de longe, e escondi-me antes que ele me visse. Quando outro colega mexeu comigo, fiquei com tanta raiva que avancei em cima dele aos murros e pontapés, e foi preciso uma turma para me segurar. Ele não mexeu mais, nem os outros colegas. Passaram a ter medo de mim. Meu isolamento começou a romper-se. Ao vencer o colega, era como se eu tivesse vencido a cidade inteira.

O ano foi passando. Eu não voltara à biblioteca, nem tornara a ver, na rua, o bibliotecário. Ele continuaria lá?, eu pensava. O que ele teria pensado de mim? Ficaria lembrando-se de mim ou já me teria esquecido? E voltava a pensar: por que ele matara os pombos? Seria alguma coisa relacionada à sua anormalidade? Ou teria inventado aquilo tudo só para ficar conversando comigo? Não me ocultara o tempo todo o que ele era? Ele podia também ter inventado aquela história toda, e os pombos nunca terem existido. Não era esquisito um sujeito só ter pombos brancos? E a história do interior e da fazenda: tudo inventado? O que ele estaria planejando? O que teria acontecido se eu continuasse indo à biblioteca? Por fim deixei de pensar nisso tudo. Minha atenção voltou-se para outras coisas.

Dois anos depois o encontrei, por acaso, num bar. Era de tarde. Ele estava sentado a uma mesa do canto. Não o reconheci logo, e, quando o reconheci, eu quis fugir, mas ele já me havia cumprimentado: eu respondi, mas não fui lá. Eu tinha ido tomar uma vitamina, e fiquei em pé, ao balcão. Quis tomar depressa e

ir embora, mas pensei: diabo, vou ficar a vida toda fugindo desse sujeito? Por quê? O que ele me fez? Ele não me fez nada. Se ele quisesse conversar comigo, que viesse. Eu não iria lá; não queria conversar com ele.

Continuei tomando a vitamina, sem pressa. Para sair, ele tinha de passar por mim. Vi quando ele se levantou. Veio e parou ligeiramente atrás de mim, conferindo o troco. Foi como na biblioteca: se eu não tivesse olhado para ele, ele teria continuado e ido embora. Eu olhei. "Está bom?", eu disse. Ele respondeu. Sua voz parecia mais fraca ainda. E então vi por que não o reconhecera logo: eu o tomara por um velho. A cabeça, que no tempo da biblioteca já tinha alguns cabelos brancos, agora estava grisalha. Mas era o rosto o que nele mais envelhecera: envelhecera espantosamente. Naquele tempo ele parecia ter uns trinta anos; agora parecia ter cinqüenta. Os dois anos tinham sido vinte para ele: o que havia acontecido nesse período, para acabá-lo assim?

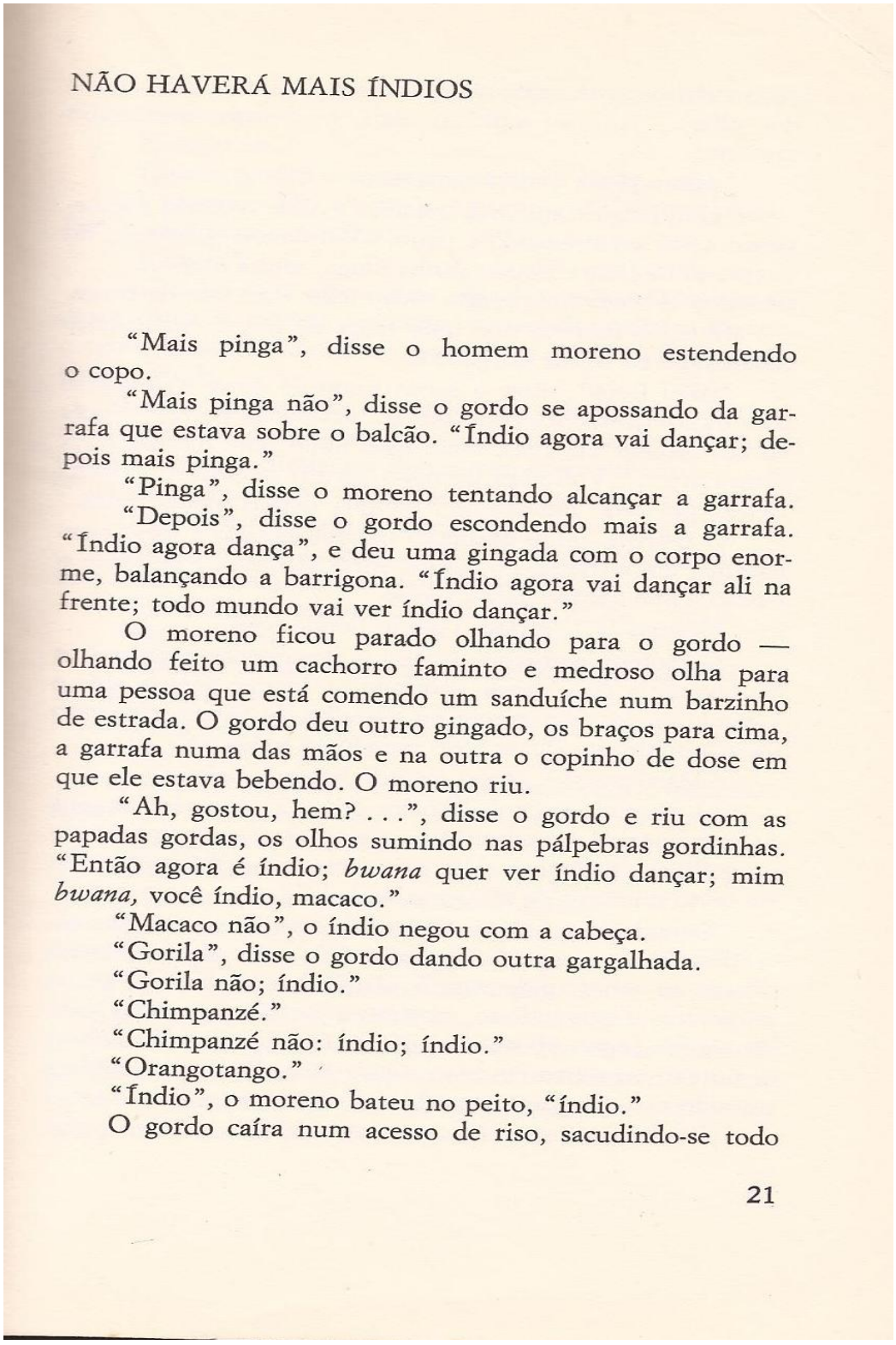
Ele percebeu meu espanto e baixou o rosto como se estivesse envergonhado. Ele estava ali, parado, e eu não sabia o que lhe dizer; procurava uma frase, mas não achava nenhuma. "Você não apareceu mais...", ele disse, olhando-me e procurando fazer-se natural; mas eu percebi como aquela frase saía do mais fundo dele e como ele estava perturbado com aquele inesperado reencontro. "É...", eu disse; "outras coisas, sabe como é..." "Senti falta de você lá...", ele disse. "Você era um garoto muito inteligente... Agora cresceu... Você ficou moço depressa..."

Sentia-me embaraçado, e perguntei-lhe se ainda continuava na biblioteca. Ele havia saído; fazia um mês. Teve um daqueles sorrisos: "Estou contente por ter te encontrado... Lembra daquela noite dos pombos? Aquela noite em que eu te falei nos pombos..." Eu disse que lembrava. Pensei que, enfim, ele fosse me dizer por que os matara. "Pois é... Lembra que você me disse por que eu não criava pombos outra vez, não fazia outro pombal?" Eu disse que lembrava.

Ele passou os dedos pelo queixo, olhando para o chão: parecia estar morrendo de vergonha, e isso me deixava mais embaraçado ainda. "Pois é, eu estive pensando, agora que eu deixei a biblioteca; estive pensando nisso, nessa idéia de fazer outro pombal." "Aqui?", eu perguntei, para perguntar alguma coisa. "Não, lá mesmo, onde eu morei; na minha terra. Vou voltar para lá, mexer com hortaliça de novo. É melhor do que ser bibliotecário. E então talvez eu aproveite e faça outro pombal. Quem sabe? Só que não será como o antigo, pombos brancos. É muito difícil. E para que, se eu já tive um, não é mesmo? Era um pombal bonito... Mas esse também vai ser. Pombos de todas as cores: azul, marrom, preto, roxo... Só não vai ter branco; dos outros vai ter todos. Gosto muito de pombos. Toda a vida gostei. Desde menino. Vai depender ainda de outras coisas; mas bem que eu gostaria de ter um pombal outra vez..."

Ele tornou a sorrir. Eu não achava o que lhe dizer. Por fim ele me estendeu a mão: "Foi um prazer revê-lo..." "O prazer foi meu", eu disse.

ANEXO VI



NÃO HAVERÁ MAIS ÍNDIOS

"Mais pinga", disse o homem moreno estendendo o copo.

"Mais pinga não", disse o gordo se apossando da garrafa que estava sobre o balcão. "Índio agora vai dançar; depois mais pinga."

"Pinga", disse o moreno tentando alcançar a garrafa.

"Depois", disse o gordo escondendo mais a garrafa. "Índio agora dança", e deu uma gingada com o corpo enorme, balançando a barrigona. "Índio agora vai dançar ali na frente; todo mundo vai ver índio dançar."

O moreno ficou parado olhando para o gordo — olhando feito um cachorro faminto e medroso olha para uma pessoa que está comendo um sanduíche num barzinho de estrada. O gordo deu outro gingado, os braços para cima, a garrafa numa das mãos e na outra o copinho de dose em que ele estava bebendo. O moreno riu.

"Ah, gostou, hem? . . .", disse o gordo e riu com as papadas gordas, os olhos sumindo nas pálpebras gordinhas. "Então agora é índio; *bwana* quer ver índio dançar; mim *bwana,* você índio, macaco."

"Macaco não", o índio negou com a cabeça.

"Gorila", disse o gordo dando outra gargalhada.

"Gorila não; índio."

"Chimpanzé."

"Chimpanzé não: índio; índio."

"Orangotango."

"Índio", o moreno bateu no peito, "índio."

O gordo caíra num acesso de riso, sacudindo-se todo

21

VILELA, LUIZ. Não haverá mais índios. In:_____. **Lindas Pernas**. São Paulo: Cultura, 1979.

feito gelatina, sufocado, vermelho, as lágrimas escorrendo dos olhos. "Ai, não agüento mais, eu morro, esse índio me mata . . ."

"Agora pinga", disse o moreno.

"Que pinga o quê, seu safadão", disse o gordo engrossando a voz e empinando o peito. "Vai dançar primeiro, vai dançar ali na frente, depois ganha pinga; muita pinga, ó . . .", e esticou o braço para o alto mostrando a garrafa de pinga.

Então o moreno deu uma troca de pés e um balanço desajeitado na frente do gordo.

"Meu Deus", disse o gordo rindo de novo, e voltou-se para os companheiros que estavam nas mesas perto: "Vocês viram? Samba indígena. Não, esse índio hoje me mata . . . Nunca vi . . ." Voltou-se de novo para o moreno: "É lá na frente, pra todo mundo ver; dançar; depois ganha pinga."

O moreno então obedeceu. Andou pesado e meio cambaleante até a frente, no espaço entre as mesas e defronte o balcão. Olhou então para o gordo.

"Vamos lá!", gritou o gordo pondo fogo.

O moreno começou, os gestos desconexos e grosseiros do que seria uma dança, atirando os braços para o alto e batendo os pés fortemente no assoalho de tábuas. O gordo sacudia-se de rir. Quase todo mundo ao redor ria.

"Mais! mais!", gritou o gordo batendo palmas.

O moreno, estimulado pelos gritos e pelo calor de seus próprios gestos, se agitou mais ainda — e então, perdendo o equilíbrio, rodopiou e foi cair sentado no chão. O gordo ria tanto que teve de se apoiar no balcão.

Sentado, com um ar abobado, como se não tivesse entendido ainda o que havia acontecido com ele, o moreno olhava ao redor, para aquela platéia em risadas. O gordo então veio e curvando-se, mostrou a garrafa para ele. Quando ele foi pegar, afastou a garrafa, dando umas risadinhas; o moreno saiu arrastando-se com a mão direita levantada e o gordo andando de costas: "vem, vem, vem . . ."

Um homem que estava na extremidade do balcão, cha-

mou o dono do bar, que também assistia a cena, numa contida cara de riso.

"Quanto foi."

"Quatro pastéis e dois refrigerantes? Vinte e seis."

O homem tirou a carteira, pegou o dinheiro e pagou. Deu a mão para o menino.

"Vamos."

Antes de sair, olhou mais uma vez para a cena que se desenrolava no centro: o moreno conseguira pegar a garrafa e agora tomava-a, direto no gargalo, o gordo ao lado assistindo e rindo.

Fora estava escuro; era uma noite sem lua. Os dois entraram no fusca; o carro fez a curva, entrou no desvio e pegou a rodovia. Rodaram algum tempo em silêncio.

"Está com sono?", o homem perguntou.

O menino balançou a cabeça que não.

Rodaram mais algum tempo. Era domingo, o movimento na estrada era grande e era preciso cuidado.

"Pai", disse o menino.

"Quê."

"Por que aquele homem gordo estava chamando o outro de índio?"

"Porque ele é índio."

"Ele é índio?"

O homem sacudiu a cabeça, olhando para a estrada à frente.

"Índio de verdade, Pai?"

"De verdade."

"Mas então por que ele estava de roupa?"

"Ele é um índio civilizado."

"Quê que é um índio civilizado."

"É um índio que deixou de ser índio."

"Ele deixou de ser índio?"

O pai não respondeu; prestava atenção no caminhão de gasolina que ia à frente, esperando o momento para ultrapassá-lo; quando deu, ultrapassou-o, pegando agora uma reta livre.

"Pai, ele não tem mais tanga não?"

"Tanga?", o pai voltou-se para o menino.

"O índio, Pai."

"Ah."

"Ele não tem mais tanga não?"

"Creio que não."

"E flecha?"

"Creio que não."

"Por que você fala 'creio'?"

"Porque eu não tenho certeza, e quando a gente não tem certeza a gente fala 'creio'. Entende?"

"Creio que sim."

O pai riu e passou a mão na cabeça do menino.

"Catapora."

"Esdrúxulo", respondeu o menino.

"Pororoca."

"Espiroqueta."

"Filisbino."

"Filisbino não, Pai; você prometeu que não falava mais."

"Então Florisbundo."

"Florisbundo? . . ." O menino riu. "Quem que é o Florisbundo?"

"É o irmão do Filisbino."

"Ah, Pai", o menino resmungou.

O pai estava de novo atento à estrada: era uma curva longa e meio perigosa. Os dois ficaram em silêncio, observando os carros à frente.

"Pai, por que o índio deixou de ser índio? Ele não queria mais ser índio?"

"Não sei, meu filho. Penso que não. Os índios gostam de ser índios, eles gostam de fazer as coisas que eles fazem; gostam de andar de tanga ou pelados, gostam de caçar e pescar, e tudo o mais. É feito você quando vai na fazenda; você não gosta de nadar no córrego, de subir nas árvores, de brincar com barro?"

"Gosto."

"Pois é. Os índios também gostam de fazer essas coisas."

"Então por que aquele índio deixou de ser índio?"

"Porque os outros quiseram."

"Que outros?"

"Os outros; os brancos, os civilizados . . ."

"Você também, Pai?"

"Você acha que seu pai ia querer uma coisa dessas?"

O menino ficou pensativo, sem responder.

"E por que eles quiseram; que o índio deixasse de ser índio. . ."

"É a civilização."

"Quê que é a civilização, Pai."

"A civilização? Um monte de merda."

O menino riu.

"Pai, posso falar uma coisa? posso?"

"Pode."

"Eu gosto quando você fala bobagem."

O pai riu, olhando ternamente para o filho.

"Peido de elefante", disse.

"Mijo de égua", respondeu o menino.

Os dois riram.

"Pai, por que a Mamãe não fala bobagem e não gosta que eu fale?"

"Porque sua mãe é civilizada."

"E você?"

"Eu não. Eu sou índio."

"E eu? Quê que eu sou?"

"Você também é índio. Você é um indiozinho."

"E o gordo?"

"Que gordo?"

"O gordo lá do bar, Pai."

"Ah."

"Ele é civilizado, não é?"

"O gordo? Oh . . .", o pai riu: "aquele é o próprio civilizado, o maior civilizado do mundo."

"E quem mais que é índio?"

"Quem mais? Há poucos índios. Há cada vez menos índios. E daqui uns tempos não haverá mais nenhum índio."

"Mais nenhum, Pai?"

O pai não respondeu. O menino ficou olhando tenso para o seu rosto.

"Hem, Pai: mais nenhum índio?"

O pai balançou a cabeça devagar; olhava fixo para a frente — mas não era a estrada, o menino sabia; e sabia também que quando o pai estava assim não gostava que continuassem falando com ele.

Então calou-se também. E ficou imaginando um mundo em que não houvesse mais índio, um mundo em que ninguém visse mais um índio e ninguém falasse mais em índio porque não havia mais índio. Não conseguia compreender bem como seria isso, mas sentia que se isso acontecesse mesmo seria uma coisa muito ruim e muito triste — uma coisa tão ruim e tão triste como perder a mãe da gente.

ANEXO VII

Françoise

Duas vezes ela já havia passado ali na minha frente e eu a observara: era bonitinha, loira, os cabelos em desalinho e a roupa um pouco desleixada. Mas não parecia estar em viagem; era mais provável que estivesse esperando alguém que fosse chegar. Ou então, como não era ali o lugar mais apropriado para isso, pois o ponto de desembarque dos ônibus ficava na outra extremidade, talvez ela estivesse simplesmente esperando outra pessoa com quem marcara encontro na rodoviária, um ponto como qualquer outro. O fato de ser o lugar onde eu estava um dos mais visíveis e menos movimentados da rodoviária — um banco no caminho para o guarda-volumes —, me confirmou nessa hipótese. Assim, quando veio se aproximando um rapaz simpático, sem malas e sem ar de viajante também, sorri ligeiramente por dentro, contente com minha perspicácia de observador. Mas a moça, que estava parada a poucos passos de mim, olhando um ônibus que acabara de chegar, não se moveu — e o rapaz passou direto. Genial minha perspicácia.

"Você conhece?", escutei ela falar.

VILELA, LUIZ. Françoise. In:_____. **Tarde da noite**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1980.

Surpreso, olhei para os lados: mas não havia mais ninguém ali, era comigo mesmo que ela estava falando.

"O quê?", falei.

Ela estava meio de lado, a mão esquerda segurando a corrente que margeava o passeio, suspensa afrouxadamente em pequenas pilastras de concreto armado da altura dos joelhos, colocadas com intervalos de uns dois metros, para evitar a saída de transeuntes para fora do passeio, lugar perigoso por onde chegavam os ônibus; apontou para o que chegara: "Lindóia."

"Se eu conheço?"

Ela sorriu.

"Não", eu disse.

Ela veio andando devagar, jogando um pouco os pés como se brincasse com eles, parecendo querer e não querer se aproximar de mim. Perguntou se podia sentar-se ali. Eu disse que sim, "claro."

Ela se sentou, depois enfiou as mãos entre as pernas, encolhendo a cabeça como se sentisse muito frio. Nessa posição tinha o ar de uma garotinha.

"Tenho vontade de ir lá", disse.

"Lá onde? Lindóia?"

Ela disse que sim, com a cabeça. "Quando eu era pequena, Mamãe cantava muito aquela música que começa assim: *Oh que lindas tardes de Lindóia*... Conhece?"

Eu disse que sim.

"Ela gostava muito de cantar essa música. Eu achava uma música muito bonita e vivia pedindo a Mamãe para cantar. O engraçado é que eu não sabia que Lindóia era uma cidade, que existia mesmo em algum lugar feito as outras cidades — não é engraçado isso? Eu pensava que era apenas aquelas palavras. Depois entrei para a escola e aprendi que era uma cidade onde havia águas medicinais e aonde muita gente ia. Então eu tive vontade de ir lá também. Mas não por causa disso, das águas e das

pessoas, mas por causa da música. Até hoje ainda tenho essa vontade. Às vezes venho aqui na rodoviária e fico olhando os ônibus que chegam de lá, ou saem para lá. Esse que chegou é o das seis; das dezoito horas. Será que ela ainda é a mesma coisa?"

"A mesma coisa?"

"Lindóia; será que ela ainda é igual à música?"

Fiz um gesto vago com a cabeça; não estava entendendo bem o que ela queria dizer.

"Tinha vontade de ir lá para ver. . .", ela disse pensativamente.

"Você nunca pediu à sua mãe para te levar lá?"

"Mamãe? Ela já morreu. Ela morreu há muito tempo. Eu tinha nove anos."

"E seu pai?"

"Papai eu nem cheguei a conhecer: morreu antes de eu nascer. O Beto é que conheceu ele. Beto é o meu irmão. É mais velho do que eu três anos. Em outubro ele vai fazer vinte e um anos. Quinze de outubro."

"E você, como você chama?"

"Françoise."

"Françoise", eu repeti. "Sempre tive vontade de conhecer uma menina chamada Françoise. . ."

Ela sorriu, olhando para as mãos, que continuavam enfiadas entre as pernas.

"Você é francesa, ou seus pais?"

"Não. Era o nome de minha avó; Françoise era o nome de minha avó. Mas ela também não era francesa; quem era francesa era minha bisavó, ela é que era francesa."

Ficamos um momento em silêncio. Acendi um cigarro.

"Você vai viajar?", ela perguntou.

"Vou. Às dezenove horas." Olhei o relógio. "Falta uma hora ainda."

"Pra onde você vai?"

"Rio."

"Rio...", ela repetiu pensativa.

"E você?"

"Eu?... Estou aqui à toa. Às vezes costumo vir aqui. Gosto da rodoviária. A gente vê tanta coisa diferente. Pessoas diferentes, coisas diferentes... Gosto de vir aqui. Os ônibus também, esse movimento, gente chegando, gente saindo... Mas às vezes também isso me deixa triste. Você estava triste?"

"Eu?"

"Desde que cheguei aqui reparei em você. Você parecia triste. Estava quietinho aí, sentado nesse banco, longe das pessoas. Você gosta de ficar sozinho?"

"É que estou muito cansado. Viajei uma noite inteira e quase não durmo em viagem; não dormi quase nada. Além disso fiquei hoje o dia inteiro andando. Estava cansado. Queria ver se cochilava um pouco aqui."

"Quer dizer que eu te atrapalhei?", ela perguntou com um ar assustado.

"Não, de modo algum", esclareci depressa. "Eu já cochilei um pouco, agora mesmo, antes de você chegar; já deu para descansar um pouco. E também vou viajar mais daqui um pouco, posso dormir no ônibus."

"E se você não dormir de novo? Você disse que não dorme em viagem..."

"Cansado do jeito que estou, acho que vou dormir logo." Passei a mão pelo rosto, minha barba estava crescida.

"Se você quiser eu vou embora", ela falou, ameaçando levantar-se. Mas eu repeti que não, e pedi que ela ficasse: estava achando bom conversar com ela. Ela ficou, voltando a enfiar as mãos nas pernas, continuando naquela posição de frio.

"Está com frio? Tenho um cachecol aqui comigo, quer usar ele?" Levei a mão ao bolso do paletó.

"Obrigada", ela negou rapidamente com a cabeça, "não é preciso, obrigada; sou assim mesmo, vivo sentindo frio; sinto frio o ano inteiro. Mesmo quando o dia está quente eu às vezes ainda sinto frio. Não é engraçado?"

Eu sorri.

"Vou te pedir é outra coisa", ela disse sorrindo e fazendo uma cara meio misteriosa.

"O quê."

Ela acenou com os olhos para a minha mão: "Vou te pedir uma fumadinha..."

"Eu tenho cigarro aqui, te arrumo um", enfiei a mão no bolso interno do paletó.

"Não", ela disse me detendo. "É só uma fumadinha, eu não fumo; é só uma fumadinha."

Estendi o cigarro, com o filtro voltado para ela, mas em vez de pegá-lo ela segurou minha mão e se inclinou para chupar o cigarro; sua mão estava fria. Depois tragou e soltou lentamente a fumaça, acompanhando-a com os olhos.

"Se meu tio visse; ele me matava..."

"Seu tio?", eu perguntei.

"É. É com ele que nós moramos, eu e o Beto. Ele é que criou nós dois, depois da morte de Mamãe; ele é irmão dela. Ele não gosta que eu fume. Ele diz que mulher direita não faz isso..." Ela deu uma risada divertida.

Era a primeira vez que eu a via rir; rindo, era mais bonita ainda e parecia ter mesmo dezessete anos. Séria, parecia mais velha; tinha uma pequenina ruga na testa. Era estranho como tinha ao mesmo tempo um ar tão infantil e tão maduro; creio que era isso que fazia ela me parecer tão bonita, pois seus traços eram comuns. Os olhos é que se destacavam mais, grandes e brilhantes.

"O que é?...", ela perguntou, vendo que eu a observava.

"Estou reparando seus olhos... Eles são bonitos..."

Ela baixou a cabeça, um pouco tímida. Voltou a enfiar as mãos entre as pernas. Falou baixo algo que não entendi, como se tivesse falado apenas para ela mesma; perguntei quê que era. Ela olhou para mim: "São versos.

Beto é que fez pra mim. Te falei que ele é poeta? Ele já fez muitos versos pra mim. Os que eu estava falando agora são assim: *Seus olhos úmidos como as duas metades de uma laranja partida.* Não é bonito? Você acha que meus olhos são assim?"

Eu disse que sim.

"Tem um outro que ele fala assim: *sua boca coca.* Sabe o que é coca? É a mulher do coco. Sabia que fruta também tem macho e fêmea? Ele é que falou. Eu nunca tinha pensado isso. Ele disse que é preciso ter imaginação, que não é qualquer pessoa que vê. Ele me mostrou como é. Ele pegou uma banana e falou: Olha bem, Fran — ele me chama de Fran; de Fran quando ele não está bravo comigo; quando está é Franzinha: não é engraçado? devia ser o contrário, né? Franzinha devia ser quando ele não está bravo; mas ele é poeta, poeta é assim; olha bem, Fran, olha bem para ela: agora me diga se é uma banana ou um banano. Eu olhei bem. É um banano, eu falei; e ele falou que era sim, era um banano. Depois disso eu sempre observo as frutas, e sei direitinho quando é um e quando é outro. Você acha que isso é bobo?"

Eu sorri. "Não; acho que é divertido."

"Se você tivesse uma fruta aqui eu ia te perguntar para ver se você também tem imaginação. Meu tio acha que isso é bobo. Ele acha que eu e o Beto somos uns bobos. Ele diz que tem pena de nós. Dizia; agora ele não diz mais, parece que ele cansou de falar. A única coisa que ele fala agora com a gente é bom-dia e boa-noite, e mandar a gente fazer as coisas. Ele acha que o Beto devia estudar e ser médico como o pai dele, o nosso pai, que era médico. Mas o Beto não gosta de estudar, ele gosta é de escrever poesia. Acho que ele faz muito bem. Meu tio diz que poesia não serve para nada, que Beto nunca será um homem rico. Sabe quê que o Beto respondeu? Que ele não queria ser rico. Meu tio disse que ele era um bobo."

"Quê que seu tio faz?"

"Meu tio? Quê que ele faz? Ele tem um barzinho. É aqui perto, numa rua ali. Eu ajudo ele lá; de tarde. De manhã vou na escola — faço o curso básico. Ele quer que eu me forme em contabilidade e depois entre para o escritório de uma fábrica. Ele diz que isso é a melhor carreira para uma moça hoje, numa grande cidade. A carreira mais futurosa. Eu acho essa palavra horrível: 'futurosa'. Não acha não? Tem palavras que são bonitas e outras que são feias. Essa eu acho feia, horrível: 'futurosa'. Nostalgia é uma palavra bonita. Lindóia também. Se eu não me chamasse Françoise, queria me chamar Lindóia. Você não acha que é uma palavra bonita?"

"É sim; muito bonita."

"Palavras são feito gente, tem de todo jeito: bonitas, feias, gordas, magras, simpáticas, antipáticas, sérias, engraçadas, alegres, tristes; todo jeito. Beto diz que a gente pode aprender tudo com as palavras, mas para isso é preciso a gente gostar delas feito a gente gosta das pessoas. Eu também já pensei isso uma vez. Já reparou como é engraçado uma palavra se a gente fica olhando para ela muito tempo e pensando nela? É engraçado, ela parece que começa a mexer, a viver; parece uma coisa viva. Palavras parecem uma porção de bichinhos brincando; brincando de serem palavras; já reparou isso? Fale uma palavra que você acha bonita..."

Eu pensei. "Françoise."

Ela baixou os olhos.

"Você acha meu nome bonito?...", perguntou olhando para o chão.

Eu ia responder que sim, mas acho que não falei nada.

Ficamos em silêncio.

De repente ela olhou para mim e riu: "E se fosse no Brasil? Aí seria Francisca."

"Chica."

"É, Chica."

"Chiquinha. Eles iam te chamar de Chiquinha. Você acharia bom?"

Ela sorriu.

"Maria Chiquinha. *O quê que você foi fazer no mato, Maria Chiquinha*", cantei olhando para ela; ela ria, o rosto vermelho. Continuei cantando e ela rindo, cada vez mais. Depois olhou para mim pedindo que eu parasse.

"Você é igual o Beto, ele também me mata de rir, você parece com ele. . .", disse, os olhos ainda molhados de rir.

Olhei as horas.

"Já está na hora?", ela perguntou.

"Não; ainda tem muito tempo."

"Engraçado", ela falou, "não estou sentindo mais frio, você me fez rir tanto que eu esquentei."

"Como é o Beto, seu irmão? Fale-me mais sobre ele, parece ser um rapaz interessante; você gosta muito dele, não gosta?"

"Gosto. Muito." Virou-se de repente para mim, o olhar iluminado: "Vai ver que você também é poeta, é?"

"Não", eu respondi. "Não sou não. Mas gosto muito de poesia. Leio muito."

"Qual que você mais gosta? qual poeta?"

"Há muitos."

"O que Beto mais gosta é um alemão. Até hoje não aprendi a falar o nome dele. É um nome difícil de falar."

"Hoelderlin?"

"Esse! Como que você sabe?"

"Eu também já li e gosto dele. É um grande poeta. Morreu louco."

"Quase todo poeta morre assim. . . Deve ser bom. . .", ela falou pensativa.

"Por que você acha que deve ser bom?"

"Um louco não vê as coisas. . ."

"E isso é bom?"

"Qual outro que você gosta?", ela perguntou de repente, sem responder à minha pergunta. Quando fazia perguntas seus olhos se iluminavam como se algo acendesse dentro deles.

"Há muitos. Gosto de Drummond, Manuel Bandeira..."

"E Vinícius de Moraes?"

"Também."

"O Beto não gosta muito dele. Eu gosto."

"Você lê muito?"

"Leio."

"E diversões, você gosta?"

"Diversões? Não tenho dinheiro. Titio não me dá. Dá, mas é pouco, não dá para divertir. Ele acha que divertir é desperdiçar dinheiro. Mas também ele não é rico. O Beto é que de vez em quando me leva no cinema com ele, ou então no bar: aí eu tomo chope com ele, mas pouco para não chegar em casa tonta. O Beto não importa. Ele deixa eu fumar também. Ele não fala para eu fazer essas coisas, mas se eu peço para fazer ele deixa. Não é como o meu tio, nosso tio. Ele acha que isso não tem importância, não tem importância mulher fazer essas coisas. Eu também acho. Quê que tem beber ou fumar? Mas meu tio não gosta. Ele me mata se ele me vê fazendo essas coisas."

"Quê que ele faz? Ele te bate?..."

"Bate? Não... Nem gritar ele grita. Ele só me olha. Mas o jeito que ele me olha é pior do que se ele me batesse."

"E suas amigas?"

"Amigas?" Ela olhou para um outro ônibus que vinha chegando. "Eu não tenho amigas. Sou sozinha." Voltou-se para mim sorrindo: "Não é engraçado isso? A gente ser sozinha?"

Eu não sorri. Perguntei: "Por que você é assim, sozinha?"

Ela desviou o olhar de mim. Arrependi de ter perguntado; não devia ter perguntado isso. Mas ela respondeu, sem olhar para mim: "Não sei por quê. É porque eu sou assim mesmo. Não tem gente de todo jeito? Pois é. Eu sou assim: sozinha." Olhou para mim: "Você não me acha meio esquisita?"

"Esquisita?"

"Você já desejou ser um ônibus, por exemplo? Ou um arranha-céu? Pois eu já. Não é esquisito? Já desejei até ser essa corrente aí. Você viu a hora que eu estava ali, antes de sentar aqui? Eu estava pensando nisso: que devia ser bom ser essa corrente. Olha para ela: não parece ser bom? Ela fica aí, todo dia está aí, não fala, ninguém conversa com ela, está sempre aí do mesmo jeito, toda vez que venho aqui ela está aí, é sempre a mesma coisa, e mesmo se algum dia eles tirarem ela daí ela continuará sendo essa corrente — não é bom? Mas não é esquisito eu querer ser essa corrente? Não é uma coisa sem pé nem cabeça?"

Ela começou a chorar, tão de repente que me assustei. "Quê que foi? quê que houve..." Ela ficou com o rosto entre as mãos. Estendi a mão sobre o seu ombro, mas antes que pudesse tocá-la, ela voltou a olhar para mim: já não estava mais chorando.

"Desculpe", disse. "Às vezes tenho disso; às vezes choro assim de repente, sem mais nem menos; não é nada; não precisa se preocupar. Quantas horas?"

Olhei: faltavam vinte e cinco minutos.

"Está na hora?"

"Quase."

Ela voltara a enfiar as mãos entre as pernas e a encolher a cabeça. Tremia um pouco. Olhei para ela e quis falar qualquer coisa, mas não soube o quê.

"Sabe", disse ela, num tom em que eu ainda não a ouvira falar, de extrema gravidade: "tem hora que penso que o Beto nunca mais vai voltar."

"Voltar? De onde?"

"Eu não te falei que ele está viajando?"

"Não."

"Está; ele está viajando. Mas já faz muito tempo e tem hora que penso que ele nunca mais vai voltar. Meu tio diz que ele vai sim, que ele vai voltar; mas tem hora que eu não acredito muito nele; meu tio já mentiu para mim muitas vezes, sabe? Não acredito muito nele."

Vi de repente seus olhos se abrindo muito e todo o rosto se transformar em pavor; olhei para onde ela estava olhando e vi um homem gordo e forte caminhar em nossa direção. Quando voltei a olhar para ela, ela já havia se levantado e corria na direção dele, mas não parou, e continuou a correr até que sumiu entre as outras pessoas.

Dessa vez minha perspicácia — se é que isso merece ser chamado de perspicácia — não errou: aquele só podia ser o tio dela.

Continuou a andar em minha direção, no mesmo passo lento e cadenciado, sem que a corrida da menina o tivesse feito parar ou voltar-se para trás.

Parou à minha frente e, sem sorrir, sem dar o nome dele ou perguntar o meu, falou, no tom meio rouco e cansado de um cardíaco: "Você é amigo de Françoise?"

"Não", respondi, com o mesmo ar neutro dele. "Estou de viagem. Eu não a conhecia. Eu estava sentado aqui e começamos a conversar."

"Sou o tio dela", ele falou, o que eu já sabia. "Não gosto que ela fique conversando com estranhos."

Devo ter tido uma reação hostil, pois ele logo passou a se explicar, fazendo-se mais amável: "O senhor compreende: ela é uma moça, uma moça ainda nova e inexperiente; não é aconselhável que ela fique andando por quaisquer lugares, ou conversando com quem quer que lhe dê na cabeça. Sabe como é: há muita gente ruim por aí, não se pode descuidar. E além do mais ela não é uma moça perfeita."

"Perfeita?", eu estranhei. "Não me pareceu."

"Uma pessoa estranha não nota. Ela tem uma perturbação psíquica. Suas faculdades mentais não estão perfeitas. Ela não falou ao senhor de um irmão dela?"

"Beto?"

"É. Beto. Quê que ela falou?"

Fiz um gesto vago, dando a entender que ela falara sobre várias coisas, enquanto tentava imaginar onde, no meio de tudo aquilo, estava a perturbação psíquica que eu não notara; mas não tive tempo de concluir qualquer coisa: o tio disse tudo numa frase: "Pois é: o Beto já morreu."

Eu olhei para ele.

"Morreu há quase ano já. Um desastre. Ela ficou abalada, Françoise. Os nervos. Ficou meio perturbada. No começo foi muito pior, eu não sabia o que fazer com ela, como fazer. Mas depois ela mesma foi melhorando sozinha, por si mesma. Ela inventou essa história de que ele está viajando — ela falou sobre isso? Ela mesma que inventou e acredita que é verdade. Não é admirável? Eu deixei. Foi assim que ela melhorou. Hoje ela já está boa; quer dizer: está assim, mas acho que não demora a acabar de ficar boa. Vai assim aos poucos."

Perguntei por que ele não procurava um médico especialista, mas não me lembro direito da pergunta nem de como ele respondeu; lembro-me apenas que ele falou na sua falta de dinheiro, e na exploração que eram os médicos desse tipo, e que não havia necessidade disso, pois ela agia como uma pessoa normal e não dava trabalho a ninguém, e era até uma garota feliz — essa expressão eu me lembro bem: "uma garota feliz".

Depois disso me despedi dele, mas também não me lembro como foi, o que ele me disse ou o que eu disse para ele, se ele me sorriu ou continuou com aquele ar pouco amigo; lembro-me que eu estava de novo sozinho e, ao levantar-me para ir embora, fiquei algum tempo segurando a corrente que margeava o passeio.

ANEXO VIII

TODAS AQUELAS COISAS

Era um botequim que no jornal eu teria descrito como fétido. Mas era nele e não em outro que eu ia naqueles tempos difíceis, quando quase adolescente ainda começara a trabalhar como repórter num insignificante jornal de São Paulo. Era nesse botequim, freqüentado por operários e marginais, que eu muitas vezes ia em busca de um trago e de uma conversa para esquecer minhas amarguras.

Eu não era o único jornalista a ir nele; outros também apareciam, além de escritores, pintores, atores de teatro. O que nos levava ali, além da simpatia que tais ambientes sempre nos despertaram, era uma espécie de muda solidariedade: no fundo nos sentíamos tão desgraçados e infelizes quanto aquela gente. E havia também a autenticidade, aquela autenticidade que no mais íntimo de nós desejávamos e que raramente conseguíamos em nossas vidas: ali, pelo menos durante algumas horas, nós a tínhamos — pois, naquele ambiente primitivo e rude, nenhum artificialismo era possível. Ali podíamos ser, e éramos, nós mesmos.

Foi no botequim que uma noite eu conheci Diego, o espanhol. Diego devia ter uns quarenta anos; era pequeno, mas curtido, e muito vermelho. Tinha já muitos cabelos brancos e nunca tirava uma boina que usava, uma boina azul mas tão velha e gasta que já quase perdera a cor; soube depois que ele a trouxera da Espanha. Onde ele morava e o que fazia para ganhar a vida, eu não sabia; Diego nenhuma vez falara claramente sobre isso. Devia morar em alguma vila e fazer algum trabalho manual, a julgar por suas mãos, fortes e calejadas. Na sua aparência ele não se distinguia em nada

VILELA, LUIZ. Todas aquelas coisas. In:_____. **Lindas Pernas**. São Paulo: Cultura, 1979.

de tantos outros anônimos que passavam pelo boteco ou que a gente via na rua. Mas ao conversar com ele logo se notava — além do fato de ser espanhol — que tinha algum estudo. E em poucos minutos se ficava sabendo de sua paixão pela Espanha. Era essa paixão, ativada pela saudade, que o marcava, que o transfigurava e fazia dele uma figura singular que me impressionou e em pouco tempo me cativou. Tornamo-nos bons amigos e foi assim que aos poucos, em várias noites, fui sabendo de sua vida.

Diego nascera em Barcelona. Seu pai, um obscuro toureiro, morrera na arena, deixando a mulher e três filhos; Diego tinha dois anos. Quando tinha quinze, sua mãe morreu e a família se desmembrou. Foi então que ele veio para o Brasil. Gostava muito do Brasil e dos brasileiros, mas levava uma vida dura e tinha saudades da Espanha. Queria voltar para lá, mas não tinha esperança por causa do dinheiro — às vezes não tinha dinheiro nem para um simples trago, me contou. Não é que fora rico na Espanha, mas a vida lá era bem mais fácil e ele tinha quase tudo o que queria. Passava então a me descrever as coisas boas:

— *Los vinos, hombre...*

Ele já falava bem o português, mas nesses momentos, quando a paixão e a saudade o dominavam, quase só falava em espanhol — às vezes um espanhol misturado com português. E descrevia-me as diversas espécies de vinho, o sabor, o cheiro, o efeito de cada um.

— *Las olivas...*

E falava nas mil e uma variedades de azeitonas, como eram preparadas, o que diferenciava umas das outras. Aquilo me dava água na boca. E ele descrevia tão bem, com tanta minúcia e tanto fervor, que eu não apenas via as coisas, como também chegava a sentir o gosto delas.

E as frutas? *Hombre...* Os mercados com frutas de toda espécie, as frutas mais suculentas que se podia imaginar. Não, eu não tinha dúvida: em nenhuma parte do mundo as frutas eram tão gostosas como na Espanha.

— *Los melocotones, por ejemplo...*

— *Melocotones?* — perguntei.

Eu nunca tinha ouvido falar nessa fruta, mas antes mesmo que Diego me dissesse como era, eu já tinha a certeza de que devia ser uma das frutas mais gostosas do mundo. Aliás, — e isso era típico de Diego —, ele não foi me contando logo: primeiro abanou a cabeça me lastimando profundamente, me fazendo quase sentir que todas as frutas que eu conhecera até então em minha vida não eram nada; depois chupou a língua se lembrando de como era gostosa, fez um silêncio comovido, e só então, quando eu já estava com água na boca, passou a me descrever a fruta: a cor que tinha, o tamanho, e principalmente o gosto. Quando ele terminou eu me sentia de tal modo que estava disposto a pagar o preço que me pedissem por um *melocotón.*

Falava das paisagens também, me descrevendo as variações que sofriam nas quatro estações do ano — da neve no inverno às paisagens calcinadas no verão.

E, claro, as corridas de toros.

— *Y las mujeres?* . . .

Ah, las mujeres . . .

— *Que mujeres!* . . .

E antes de começar a me falar nelas me perguntou se eu gostava de mulheres assim: fez um gesto indicando seios fartos. Diante de minha expressão afirmativa, modificou o gesto: dessa vez indicando o tamanho das tetas.

— *Hombre!* . . .

E abocanhou o ar com a boca inteiramente aberta, mostrando que só assim se podia cobrir uma.

— *Y como son ardientes!* . . .

Aproximara-se mais como se fosse contar um segredo:

— *Los gritos, hombre* . . . *Te gusta eso?* . . .

— *Eso?* . . .

— *Los gritos; quando uno hace la cosa* . . . *La cosa, comprende?* . . . — e tinha a cara mais libidinosa que se pode imaginar. — *La gente se queda loco* . . . *Y las peleas? Como culebras, comprende?* . . .

— *Culebras?* . . .

— Cobras... *Así*... — e completava com o corpo a explicação, quase babando, os olhos baços; terminava com um suspiro: se estivesse na Espanha àquela hora...

Às vezes me parecia que Diego exagerava; tudo era bom demais, bonito demais — como um sonho de adolescente. Mas eu compreendia: era o amor, era a saudade, era a ausência de quase trinta anos que fazia aquilo. Além disso, eu já conhecia a fama que os espanhóis têm de exagerados. Mais de uma vez, durante aquelas conversas com Diego, me lembrei de piadas sobre eles, como por exemplo a do espanhol que caiu no mar e foi salvo quando já estava se afogando: *"Si no me sacan lo haberia tragado todo!"* E ainda havia a idade de Diego, que certamente contribuía um pouco para o exagero.

Eu não estava errado ao pensar assim, mas tinha de admitir que em parte o pensava porque depois daquelas conversas com Diego eu já me apaixonara de tal modo pela Espanha que só pensava em viajar para lá — e eu não via a menor possibilidade de tal coisa acontecer. Fazia, pois, como a raposa com as uvas. Mas, o pior, o mais difícil de admitir, é que eu tinha inveja — sim, inveja, tinha inveja de Diego, inveja por ele já ter vivido tudo aquilo, por já ter visto e percorrido todas aquelas paisagens maravilhosas, por ter provado de todos aqueles vinhos, azeitonas, frutas, e mulheres; em sua pobreza ele me parecia mais rico e muito mais feliz do que eu com meu dinheiro certo, meu emprego fixo, meus pequenos confortos de classe média.

Eu saía então pela madrugada, caminhando sozinho na rua, meio embriagado, odiando minha vida cinzenta de obscuro repórter numa cidade grande, e com um só pensamento na cabeça: largar tudo, pegar a trouxa, entrar num navio, e embarcar para a Espanha. Mas chegava em casa, dormia, e o sono levava tudo — o ódio, a coragem, a decisão, a loucura. E eu continuava naquela mesma vida e tudo continuava na mesma. Ou quase tudo, porque alguma coisa sempre ficava: sentia que aquela idéia ia cada vez mais se solidificando. Viajar num repente, eu sabia que não faria isso; mas

poderia ir criando as condições para que um dia a viagem fosse possível. Foi o que então resolvi: com bastante determinação passei a reservar todo mês e a depositar no banco uma parte do meu magro ordenado.

Por razões um tanto confusas, achei melhor não falar nada a Diego sobre os meus planos. Só falaria mesmo às vésperas da realização, que estava distante ainda. Enquanto isso, sem deixar que ele percebesse minha intenção, iria conseguindo dele todas as informações que podia sobre a Espanha. Mas no aspecto prático — que era agora o que mais me interessava — Diego pouco pode me valer. Além de não ter muita instrução, fazia trinta anos que ele viera para o Brasil e nesse tempo a Espanha certamente já devia ter mudado bastante. Um dia falei isso com ele: perguntei se todas aquelas coisas de que me falava ainda existiriam, se seriam como no tempo dele, se não teriam mudado ou até acabado.

Diego só faltou me bater:

— *Hombre, estas cosas acaban? España es eterna y todas estas cosas estarán lá para siempre.*

— Será mesmo, Diego? — ainda insisti.

Ele rosnou um outro "hombre" e então me dei por satisfeito.

— Está bem, Diego — e bati de leve no braço dele, apaziguando-o.

Ele se descontraiu, e animado voltou a me falar novamente de todas aquelas coisas boas, uma por uma.

Um dia também perguntei-lhe sobre a Guerra Civil: ele era adolescente quando a guerra estourara. Limitou-se a abrir a camisa, me mostrar uma cicatriz e fazer uma cara sombria:

— *No me gusta hablar de la guerra* — e foi tudo.

Às vezes, depois de falar muito, ele se calava e ficava um bom tempo em silêncio. Eu o observava e imaginava em quê que ele estaria pensando; tinha um ar tão distante — só podia estar pensando na Espanha.

Eu próprio, aquele tempo, devo ter tido várias vezes esse ar distante, pois não só pensava continuamente na projetada viagem, como também toda vez que tinha algum abor-

recimento maior é para ela que me voltava — para a imaginação de todas aquelas coisas boas que Diego me contara. A Espanha tornou-se para mim quase uma fórmula mágica: bastava pronunciá-la para que tudo se tornasse suportável.

O tempo passou, e então um belo dia me vi finalmente em condições de transformar o sonho em realidade. Só lastimei não estar mais em São Paulo e assim não me ser possível comunicar a Diego que eu estava de malas prontas para a Espanha. Foi ele a pessoa em quem mais pensei aquele dia. Eu podia dizer que fora Diego o responsável por eu estar ali àquela hora, naquele aeroporto, pronto para embarcar para a Espanha, em minha primeira viagem internacional. Fiquei imaginando qual seria a reação dele se eu lhe contasse tudo aquilo. Imaginei também qual seria o meu estado de espírito quando um mês depois estivesse naquele mesmo lugar, de volta: se eu estaria agradecido a Diego ou se eu estaria xingando-o. Claro que eu não esperava encontrar aquele paraíso que ele descrevia quase numa espécie de sonho acordado; mas esperava firmemente encontrar pelo menos alguns pedaços do paraíso. Se não encontrasse... Diego ia me pagar caro...

E foi mais ou menos isso o que aconteceu. Encontrei várias coisas sobre as quais Diego me falara. Outras, como eu já suspeitara, haviam mudado ou acabado. Agora, o que me intrigava era algumas importantes que ele nem de longe mencionara; eu não entendia por quê. E havia, naturalmente, as que ele exagerara. Mas seu poder de convencimento era mesmo forte: ao descobrir que a minha primeira espanhola não tinha tetas tão grandes senti-me decepcionado, concluindo que ela não era uma espanhola típica — e no entanto melhores momentos do que os que eu viria a passar com ela eu não podia desejar.

O fato é que a sombra de Diego me acompanhou em todo o passeio e eu como que mantinha quase permanentemente um diálogo mudo com ele, concordando ou discordando sobre as coisas que ele dissera aqueles tempos no botequim. Os *melocotones,* por exemplo: concordei cem por

cento, eram exatamente como ele dissera; eram ótimos e eu comi até não poder mais. E também os vinhos e as azeitonas; tudo como ele dissera. E eu várias vezes, naquelas tardes quentes de Barcelona, desejei com saudade que Diego estivesse a meu lado para bebermos e comermos juntos ao ar livre, sob os toldos de lona coloridos.

Foi uma excelente viagem e senti-me plenamente recompensado. Ao voltar, eu tinha um pensamento fixo: ir a São Paulo para encontrar Diego. E já nos imaginava novamente juntos no botequim e as conversas que teríamos noite adentro falando da Espanha. A primeira coisa que eu faria seria agradecer-lhe — pois sem ele nada daquilo teria acontecido. A segunda seria entregar-lhe uma boina que eu ia levando na mala para ele — a boina melhor e mais bonita que eu encontrara.

Dias depois, viajando para São Paulo, meu medo era de que o botequim, por qualquer motivo, tivesse acabado, e então seria muito difícil encontrar Diego, quase mesmo impossível, pois, como já disse, eu não tinha a menor noção de onde ele morava, nem de onde ele trabalhava. É engraçado que eu só pensasse isso e que hora nenhuma pensasse que Diego podia já ter morrido. E no entanto foi essa, foi essa a notícia que encontrei ao entrar no botequim — que continuava no mesmo lugar, praticamente inalterado — e perguntar por ele. Foi Gastão, o dono do botequim, que me disse; Diego morrera; tinha morrido há um ano atrás. Aquilo foi para mim um choque, e ainda pensei: por que Diego? por que não um daqueles tantos outros anônimos que freqüentavam o boteco? por que logo ele? Sentia-me logrado.

Ainda emocionado, perguntei de quê que ele morrera. Gastão contou que a morte fora meio misteriosa; havia uma suspeita de homicídio. Inclusive a polícia viera até o botequim e ele, Gastão, fora chamado a prestar informações sobre Diego. E fora então que soubera de certas coisas que a não ser assim, disse, talvez jamais saberia. Por exemplo: que Diego na realidade não se chamava Diego Sánchez de la Vega, e sim Joaquim Ferreira da Silva; que ele não era

espanhol, mas brasileiro, nascido no Brasil, filho de pais brasileiros, tendo residido toda a sua vida em São Paulo, de onde nunca saíra, nem para outro lugar do país, nem muito menos para o estrangeiro. E Gastão sacudiu a cabeça diante de meu ar de absoluta perplexidade.

— Você tem certeza? — perguntei.

— Está tudo lá nos documentos da polícia; eu li, pessoalmente. E ainda conversei com um rapaz que é sobrinho dele.

— Mas...

— A Espanha, né? — disse Gastão, percebendo o que eu ia falar. — Pois é, é o que todo mundo aqui pergunta. Como que ele podia conhecer tão bem se nunca fora lá. — Ergueu os ombros: — Eu não sei; a gente acha que ele deve ter estudado, ou então é alguma coisa de espiritismo... Perguntei ao sobrinho dele; a única coisa que o rapaz falou é que o tio sempre teve "essa mania de Espanha".

Eu continuava perplexo.

— Pois é — disse Gastão; — o mundo tem gente de todo tipo; basta viver que a gente vê de tudo... Mas e você, por onde andava que nunca mais veio aqui?

ÍNDICE

Introdução 11

1. Sobre a Alteridade 15

1.1. O Estrangeiro 17
1.2. O Outro 21
1.3. A Outridade 26
1.4. Definindo Alteridade 28
1.5. A Semiótica Greimasiana e o Quadrado Semiótico 29

2. Alteridades em Disjunção: O Estrangeiro e o Outro na obra de Luiz Vilela 34

2.1 Faces do Estrangeiro 35
2.1.1 Um caixote de lixo 35
2.1.2 Sofia 44
2.1.3 Não quero nem mais saber 50
2.2 Faces do Outro 56

2.1.1. Um rapaz chamado Ismael 56
2.1.2. Meu amigo 62
2.1.3. Não haverá mais índios 67

3. Alteridades em Conjunção: Faces da Outridade 75
3.1 Françoise 82
3.2 Todas aquelas coisas 91

Conclusão 100

Referências 105

Anexos 110
Anexo I – Um caixote de lixo 111
Anexo II – Sofia 116
Anexo III – Não quero nem mais saber 119
Anexo IV – Um rapaz chamado Ismael 133
Anexo V – Meu amigo 146
Anexo VI – Não haverá mais índios 155
Anexo VII – Françoise 161
Anexo VIII – Todas aquelas coisas 173
Índice 181