

Lídia Carla Holanda Alcântara

**O hibridismo de gêneros nos contos de Maria Lúcia  
Medeiros**

Belém

2011

LÍDIA CARLA HOLANDA ALCÂNTARA

**O hibridismo de gêneros nos contos de Maria Lúcia  
Medeiros**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora:

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilia Silvestre Chaves**

Belém

2011

LÍDIA CARLA HOLANDA ALCÂNTARA

## O hibridismo de gêneros nos contos de Maria Lúcia Medeiros

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilia Silvestre Chaves

**Orientadora – MLetras/UFPA**

---

Prof. Dr. Silvio Holanda

**Examinador - MLetras/UFPA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josebel Akel Fares

**Examinador – Letras/UEPA**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –  
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

---

Alcântara, Lídia Carla Holanda

O Hibridismo de gêneros nos contos de Maria Lúcia Medeiros / Lídia Carla Holanda Alcântara ; orientadora, Lilia Silvestre Chaves. --- 2011.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2011.

1. Literatura brasileira - Belém (PA) – Crítica e interpretação. 2. Medeiros, Maria Lúcia, 1942- – Crítica e interpretação. Gêneros Literários. I. Título.

CDD-22. ed. 869.909

---

Para meus pais, Luiz e Roseni, e para  
minha irmã, Luiza.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por tudo.

À professora Lilia Chaves, minha orientadora, por, realmente, orientar, por acreditar, por permitir que eu trilhe meu próprio caminho, sempre indicando que direção seguir, sempre disposta a aconselhar, com humildade e dedicação.

Ao coordenador do mestrado, professor Silvio Holanda, pela incansável dedicação ao curso e pelo incentivo à pesquisa, e por sempre estar disposto a ajudar.

À professora Socorro Simões e ao professor Silvio Holanda, pela leitura deste trabalho em sua fase de qualificação, e por todas as imprescindíveis contribuições.

À professora Josebel Fares, por aceitar o convite e se dispor a ler este trabalho.

Aos meus pais, meus modelos de pessoa, minha inspiração, a quem devo simplesmente tudo. Eles, que são meu início, meio e fim, sempre presentes, sem nunca pedir nada em troca.

À minha irmã Luiza, minha Lulu, meu amor, por sempre acreditar em mim e me apoiar, mesmo quando eu deixo de acreditar.

Ao meu amado Cezar, que segurou minha mão durante essa travessia, que chora minhas lágrimas e ri o meu riso, trazendo o sol depois de qualquer tempestade.

À Naná, por todo o carinho.

Às queridas Melissa e Suani, por todo o apoio e força.

À amiga Maria de Fátima, que oferece ajuda sempre com um sorriso, que tem sempre uma palavra amiga, sempre um abraço acolhedor.

À amiga Izabela Jangoux, a melhor surpresa que encontrei no mestrado.

À Verena, minha prima-irmã Vevé, por toda a paciência, carinho e apoio.

Às amigas Belisa e Nathália, sempre acreditando na minha capacidade, muitas vezes até mais do que eu mesma.

À Maria Lúcia Medeiros, que tanto me ensinou sem eu nem mesmo tê-la conhecido

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Aquela travessia durou só um instantezinho enorme.

(João Guimarães Rosa)

## RESUMO

A ideia do presente trabalho partiu do estudo dos contos (mais precisamente dois deles: “Miss Doris” e “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”) de Maria Lúcia Medeiros, escritora paraense. Partimos da premissa de que Maria Lúcia é contista de uma época em que os traços que caracterizam os gêneros literários venceram limites e regras: seus contos são textos multifacetados, escritos em uma espécie de prosa lírica ou, ainda, prosa lírico-dramática. Pretende-se, então, neste trabalho, fazer primeiramente um histórico dos gêneros literários, estudando sua evolução enquanto conceito teórico desde os primeiros estudos dos textos literários – desde Platão, Aristóteles, Horácio, Victor Hugo – até os do contexto histórico contemporâneo – como Käte Hamburger, Northrop Frye, Emil Staiger. Abordaremos, ainda, que papel os gêneros possuem em um estudo de contos (não tradicionais) como os de Maria Lúcia Medeiros. Levantamos, então, algumas questões relevantes que nortearam o trabalho: o que se entende por hibridismo de gêneros literários? São os contos de Maria Lúcia Medeiros híbridos? De que modo acontece esse hibridismo? O que é o conto? Como se constroem os contos de Maria Lúcia? Partimos, então, da premissa de que os contos da escritora paraense são híbridos, pois possuem características genéricas diversas, além de dialogarem com outras obras literárias e com outras artes. Faremos, então, a leitura de dois contos de Maria Lúcia – além de pequenas leituras dos contos de três de suas coletâneas (*Zeus ou a menina e os olhos*, *Velas. Por quem?* e *Céu Caótico*) –, “Miss Doris” e “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, mostrando justamente esse hibridismo e esse diálogo. Vale ressaltar que, apesar de permear a teoria da literatura há muitas décadas, o assunto em questão, os gêneros, não pode ser considerado concluído. Por ainda haver muita discussão acerca do tema, faz-se pertinente desenvolver um estudo sobre eles, na obra de uma escritora paraense de valor inestimável: Maria Lúcia Medeiros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gêneros literários; Maria Lúcia Medeiros; Hibridismo.



## ABSTRACT

The idea of the present work came from a study of Maria Lúcia Medeiros' short stories (two of them, precisely: "Miss Doris" and "Mentiras e Verdades no Mesmo Chão"). We believe that Maria Lúcia is a writer of a time when the literary genres' characteristics have overcome limits and rules: her short stories are multi-characterized, written in a type of lyric prose or even dramatic-lyric prose. Therefore, we intend, with this work, to do primarily a historic of the literary genres, studying their evolution as a theoretical concept since the first studies about literary texts – since Plato, Aristotle, Horatio, Victor Hugo – until those from the contemporary historical context – such as Käte Hamburger, Northrop Frye, Emil Staiger. We will approach the genres' role in the study of (non-traditional) short-stories, such as the ones written by Maria Lúcia Medeiros. We raised, therefore, some question that guided this work: what is understood by literary genres hybridism? Are Maria Lúcia Medeiros' short stories hybrid? In what way this hybridism happens? What is a short-story? How are Maria Lúcia's short stories built? We understand that this writer's short stories are hybrid, because they share diverse literary genres' characteristics in addition to dialoguing with others literary texts and with other arts. We will do, in this work, a reading of two Maria Lúcia's short stories – besides small readings of three of her books (*Zeus ou a menina e os olhos*, *Velas. Por quem?* and *Céu Caótico*). It is valid to point out that besides existing for many decades, the subject in matter here (the literary genres) cannot be considered concluded. Because there still is a lot of discussion surrounding this them, it is pertinent to develop a study about it, especially in the texts of a priceless writer: Maria Lúcia Medeiros.

KEY-WORDS: Literary genres; Maria Lúcia Medeiros; Hybridism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Parte da página do diário de Maria Lúcia Medeiros 64

Figura 2: Parte da página do diário de Maria Lúcia Medeiros 64

Figura 3: O Sonho 79

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>18</b>
<b>1</b>	<b>OS GÊNEROS LITERÁRIOS AO LONGO DA HISTÓRIA</b>	<b>23</b>
1.1	DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XVIII	26
1.2	A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA	30
1.3	TRÊS VISÕES DISTINTAS: BRUNETIÈRE, CROCE E FRYE	33
1.4	A TRÍADE DE EMIL STAIGER	36
1.5	A ABORDAGEM LINGUISTA	39
1.6	OS GÊNEROS LITERÁRIOS E A OBRA MODERNA	42
<b>2</b>	<b>MARIA LÚCIA MEDEIROS: A ESCRITORA E SUA OBRA</b>	<b>47</b>
2.1	UM OUTRO JEITO DE VIVER	48
2.2	LEITURAS DA FICÇÃO	51
2.3	LUGARES DA FICÇÃO	55
2.4	CONCLUINDO	57
<b>3</b>	<b>AS ANÁLISES DOS CONTOS: DUAS ABORDAGENS</b>	<b>59</b>
3.1	ENTRE A POESIA E A PROSA: UM PASSEIO POR “MISS DORIS”	63
3.1.1	A TRAMA	63
3.1.2	A <i>BELLE ÉPOQUE</i> , BELÉM, O JARDIM, A CASA	68
3.1.3	A LINGUAGEM, OS PERSONAGENS	71
3.1.3.1	O RETRATO	75
3.1.4	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	80
3.2	“MENTIRAS E VERDADES NO MESMO CHÃO”: UMA TRAVESSIA	85
3.2.1	A TRAVESSIA INICIAL	85
3.2.2	O EXÍLIO E OUTRAS LEITURAS	88
3.2.3	“A VISÃO DOS ESVERDEADOS”: DO BOSQUE AO PÂNTANO	93
3.2.4	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	97
	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>101</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>104</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO

*[Introductions,] notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail.<sup>1</sup>*

(Victor Hugo)

Ao ler o título deste trabalho, *O hibridismo dos gêneros nos contos de Maria Lúcia Medeiros*, o leitor eventualmente se perguntará, em primeiro lugar, o que ainda há a dizer sobre gêneros. Trata-se, evidentemente, dos gêneros literários no sentido (em princípio) de um agrupamento de formas literárias que tem função de ordenar e classificar a literatura por tipos de organização e estruturas, não por época ou lugar (WELLEK; WARREN, 1971). Realmente, pode ser considerada inútil a retomada de uma discussão tão antiga, que remonta a Platão e a Aristóteles e tem sido revista por muitos estudiosos da literatura. No entanto, o assunto sempre provocou os teóricos ao longo dos séculos, chegando até os dias atuais, nesta primeira década do século XXI. Mas, por quê? Pela própria complexidade artística [ou da arte] e humana, imutavelmente em evolução, estando a literatura – como manifestação artística e produto do homem – também em constante transformação. E, mesmo que muitas vezes tenha sido “banida”, tanto pelos teóricos quanto pelos próprios escritores – os criadores das obras de arte –, a noção de gênero volta sempre ao palco dos estudos literários. Portanto, longe de ser um tema simples, a discussão sobre os gêneros da literatura parece nunca chegar a um desfecho.

Nas últimas décadas, houve uma reabilitação da retórica, essa última a qual originou os gêneros – nem que seja pelo nome: *genera dicendi*, gêneros do discurso. Hoje “é como categoria de leitura que o gênero é certamente menos contestável, e mesmo incontestável” (COMPAGNON, 2001); é o que H. R. Jauss chama de horizonte de expectativa: uma espécie de compreensão do leitor no seu primeiro contato com o livro. Assim, o gênero confirmou novamente seu lugar de destaque nos estudos literários, não apenas no sentido usual, cotidiano, das classificações simplificadas das livrarias – romance, poesia, teatro, ensaio –, mas também no sentido da própria teoria dos gêneros. Dessa forma, apesar de presente na teoria da literatura há séculos, o assunto encontra-se revitalizado: uma reflexão sobre os

---

<sup>1</sup> “[Introduções,] notas e prefácios são, às vezes, um meio cômodo de aumentar o peso de um livro e de acrescentar, pelo menos na aparência, a importância de um trabalho” (tradução nossa).

gêneros será sempre plenamente legítima – afirma Antoine Compagnon (2001), na aula introdutória de seu curso virtual, *La notion de genre*.

Quanto ao termo “hibridismo”, também presente no título desta dissertação, diz-nos Canclini (2008, p. 19): “há que [se] começar discutindo se híbrido é uma boa ou má palavra. Não basta que seja muito usada para que a consideremos respeitável. Pelo contrário, seu profuso emprego favorece que lhe sejam atribuídos significados discordantes”.

Vejamos o significado do termo em dois dicionários. No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 1999, p. 1041), é definido como: “1. *Biol.* Originário do cruzamento de espécies diferentes. 2. *Fig.* Em que há mistura de espécies diferentes 3. *E. Ling.* Diz-se do vocábulo composto de línguas diversas [...] 4. Animal ou vegetal híbrido”. No Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, encontramos o seguinte:

o termo híbrido vem do lat. *ibrida, hibrida* ou *hybrida,ae* ‘cruzamento de animais de diferentes espécies, p.ext., filhos de pais provenientes de diferentes países ou oriundos de condições sociais diversa’, prov. pelo fr. *hybride* (1596) ‘que provém de espécies diferentes, (1647) pal. formada por el. de línguas diferentes, (1832) composto por el. Diferentes’; a grafia mais usual *hybrida* (encontrada nos manuscritos de Horácio, Valério Máximo e em inscrições) foi influenciada provavelmente por uma falsa aproximação literária com o gr. *húbris,éos* ‘tudo que excede a medida, excesso, impetuosidade’ e *húbrisma,atos* ‘ultraje, violência’ (cf. EtLat e TLF); ver *hibrid(o)-*; f.hist. 1836 *hybrida* (HOUAISS, 2001).

Talvez essa “falsa aproximação literária”, por causa da grafia da palavra nos textos horacianos, seja responsável por tanta discordância no que diz respeito à mistura dos gêneros – mistura que, para os clássicos, era realmente considerada um “ultraje”! Mas a palavra “híbrido” (e seus derivados, como hibridismo, hibridação, hibridização etc.), no sentido daquilo “que provém de espécies diferentes”, já foi utilizada por vários autores para falar da mistura de características diversas.

No que diz respeito à biologia, híbrido é sempre aquele ser vivo resultante do cruzamento de dois outros seres de fenótipos diferentes, fenômeno que pode acontecer tanto com animais como com plantas. Um dos exemplos mais comuns desse tipo de ser vivo é a mula, nascida do cruzamento entre égua e asno ou entre cavalo e jumenta. A equação estaria simples e completa não fosse por um detalhe: os seres híbridos são estéreis, ou seja, não se podem reproduzir.

Como estabelecer uma relação entre os híbridos definidos pela biologia e os gêneros literários? Podem os novos gêneros que surgem na literatura, como resultantes da mistura de outros gêneros, serem classificados como estéreis (o que traria, inegavelmente, um tom

pejorativo a toda teoria dos gêneros literários híbridos)? Acreditamos que não: o que acontece é, justamente, o contrário.

Platão já falava em sua *República* na existência de uma “modalidade mista” dos gêneros, que seria a junção, o cruzamento da simples narrativa com a imitação ou *mimese*, como será visto mais adiante nesta dissertação. Certamente, Platão não usa no seu texto a palavra “híbrido”, mas já se referia a mistura. E, afinal, que é o híbrido senão uma mistura? Não se afirma, por outro lado, em nenhum momento, que da modalidade mista não poderiam surgir outras modalidades. Até mesmo porque a “mista” tinha como representante a epopeia, da qual sobrevive hoje uma variação: o romance. Depreende-se, então, que de um gênero misto – ou híbrido – surgiu uma espécie nova, o que nos faz pensar que a definição da biologia não pode ser aplicada, de forma literal, à literatura. Mas podemos emprestar-lhe a essência.

Aristóteles formulou os primeiros conceitos ligados à arte, em especial à literatura, registrando o conceito de *mimeses* (imitação) como maneira de transformação do real: mudar a forma – “trans-formar” –, imprimindo nessa nova forma “uma nova maneira de ver e de interpretar o real” (BASTAZIN, 2006, p. 3).

Por isso, como disse Canclini (2008, p. 21), “não há por que ficar cativo da dinâmica biológica da qual se toma um conceito”. Tomamos, assim, junto com outros que também o fizeram, a liberdade de adaptar esse conceito.

Gêneros literários (o hibridismo desses gêneros) são, portanto, o ponto de partida teórico para o desenvolvimento deste trabalho, em que se pretende discutir as possíveis relações entre a poesia, o teatro e a prosa, tendo como foco os contos da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros. Para isso, far-se-á o estudo, nesses contos, dessa espécie de transformação da linguagem, que acrescenta, muitas vezes à referência objetiva do conto narrativo tradicional, a caracterização própria da narrativa poética. Partimos, também, do pressuposto de que os textos que aqui vamos estudar são contos: Maria Lúcia Medeiros é considerada contista. Podemos repetir a respeito de seus textos o que Gotlib (2006, p. 54) diz a propósito dos contos de Clarice Lispector: “são contos que surgem da combinação de vários recursos narrativos: os da tradição e os dos tempos modernos”. Porém, talvez possamos ir mais além, perguntando: serão apenas contos? Uma das respostas é dada por Maria Elisa Guimarães (1990, p. 9), ao comentar, no prefácio de *Velas. Por Quem?*, a dificuldade de classificar os escritos publicados nesse livro: “[...] nem Mário de Andrade poderia dizer que ‘A Festa’, ‘Mater Dolorosa’, ‘Noche Oscura’ ou ‘O dia em que Johannes Brahms tocou teu diário’ são contos – nenhuma dessas ‘ficções’ (!) constitui uma narrativa, cria um ‘caso’, faz

revelações”. Deixando a discussão sobre “narrativa” para mais tarde, preferimos afirmar que os contos de Maria Lúcia não parecem apenas narrativas, eles tendem, inúmeras vezes, para a poesia. Muitos parecem, aliás, poemas que não foram escritos em versos. É essa a sensação que o leitor tem ao entrar em contato com os textos da contista: a de que está lidando com narrativas poéticas, no sentido dado, a essas últimas, por Jean-Yves Tadié (1994, p. 7), lendo-se ‘conto’ no lugar de ‘romance’:

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que pede emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, tanto que sua análise deve levar em conta ao mesmo tempo as técnicas de descrição do romance e as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema (tradução nossa).<sup>2</sup>

O presente trabalho divide-se, então, em três capítulos.

No primeiro, intitulado “Os gêneros literários ao longo da história”, faz-se um histórico dos gêneros literários. Foi preciso, aqui, trilhar o (bastante longo) caminho da história. Às vezes, em um trabalho científico, existe a necessidade de atravessar estudos muitas vezes repetidos e de correr o risco de dizer novamente o que já foi dito quase exaustivamente sobre o assunto. Mas, como foi essa a bússola que ofereceu a direção teórica para os primeiros passos da pesquisa, fez-se importante o registro da travessia desse chão tantas vezes pisado por “mentiras e verdades” – para utilizar parte do título de um dos contos de Maria Lúcia –, pois os gêneros literários (como já foi dito) constituíram, desde Platão até a atualidade, uma das questões mais controversas da teoria da literatura e da sua *práxis*. Nesse capítulo faz-se uma espécie de exposição das ideias dos principais teóricos que se interessaram pelo assunto.

No segundo capítulo – “Maria Lúcia Medeiros: a escritora e sua obra” –, apresenta-se um pouco da contista paraense, de sua vida e obra. Depois de traçar um panorama cronológico bibliográfico da autora, procede-se a uma breve descrição, com eventuais comentários dos contos de três das cinco coletâneas publicadas por Maria Lúcia Medeiros (*Zeus ou a menina e os óculos (Z)*, *Velas, por quem?(VPQ)* e *Céu caótico (CC)*), destacando-se sua característica de textos multifacetados, que, vencendo limites e regras, são escritos em uma espécie de prosa lírica e, mesmo, algumas vezes, lírico-dramática. É o capítulo mais longo desta dissertação, justamente por já trazer pequenas análises.

---

<sup>2</sup> No original: *Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.*

No terceiro capítulo – “As análises dos contos: duas abordagens” –, ao mesmo tempo em que se propõe uma análise interpretativa dos contos escolhidos (representativos das duas coletâneas de Maria Lúcia Medeiros, cujos contos não foram comentados no segundo capítulo), pretende-se identificar, mais detalhadamente, de que maneira se dá o hibridismo dos gêneros nos contos: “Mentiras e verdades no mesmo chão”, de *Quarto de Hora (QH)*, de 1994, e “Miss Doris”, de *Horizonte Silencioso (HS)*, de 2000<sup>3</sup>. Mesmo que tenham sido eleitos somente dois contos para uma leitura mais aprofundada, na análise não necessariamente se excluem os demais contos, que podem ser referidos ao longo do estudo como recurso de intratextualidade, para melhor revelar a prosa híbrida da autora.

---

<sup>3</sup> Todas as citações dos contos de Maria Lúcia Medeiros serão indicadas pelas iniciais do título da obra de que fazem parte.



## 1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS AO LONGO DA HISTÓRIA

*Faut-il encore tenter d'identifier le genre du texte qu'on lit? Est-ce quelque chose que vous tentez? Autrement dit, est-ce que la reconnaissance explicite du genre (par opposition à la compétence inconsciente de lecture, à la précompréhension indispensable du genre intrinsèque) enrichit et complexifie la lecture? Ou au contraire la complique-t-elle inutilement?*<sup>4</sup>

(Antoine Compagnon)

Com a finalidade de se iniciar uma reflexão acerca dos gêneros da literatura, faz-se pertinente, primeiro, saber o que significa a palavra “gênero”. Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*:

Gênero [Do lat. *genus, eris*, ‘classe’, ‘espécie’, poss. pelo pl. lat. *genera*, ou pelo lat. \**generum*, com mud. de declinação]. Substantivo masculino. 1. Lóg. Classe cuja extensão se divide em outras classes, as quais, em relação à primeira, são chamadas *espécies*. 2. Lóg. Um dos predicáveis (q. v.): característica(s) que uma coisa tem em comum com outra, e que lhe(s) determina(m) a essência, quando acrescida da diferença (8). [Cf., nesta acepç., *classe* (22).] 3. P. ext. Qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, ideias, que tenham caracteres comuns; espécie, classe, casta, variedade, ordem, qualidade, tipo [...]. 4. Maneira, modo, estilo [...]. 5. Nas obras de um artista, de uma escola, cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica: *os gêneros literários, musicais, pictóricos*. 6. Classe ou natureza do assunto abordado por um artista: *gênero dramático; gênero romântico* [...] (FERREIRA, 1999, p. 980).

Etimologicamente, “gênero” nasceu do latim clássico *genus, eris*, o que significa ‘classe’, ‘espécie’, ou ainda ‘família’, ‘raça’ etc.: agrupamento de seres (indivíduos, objetos, fatos, ideias) com características comuns. Destacando trechos do verbete acima, podemos perceber que se pode empregar a palavra “gênero” tanto para a classificação de um agrupamento de elementos que possuem características em comum quanto para o que diz respeito às obras de um artista, “cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica: *os gêneros literários, musicais, pictóricos*”, ou, ainda, para definir a “classe ou natureza do assunto abordado por um artista: *gênero dramático, gênero romântico*”. Ou seja, a noção de gênero aplica-se a realidades

---

<sup>4</sup> “Ainda é preciso tentar identificar o gênero do texto que se lê? É algo que vocês tentam? Dito de outra maneira, será que o reconhecimento explícito do gênero (em oposição à competência inconsciente de leitura, à pré-compreensão indispensável do gênero intrínseco) enriquece e torna complexifica a leitura? Ou ao contrário a complica inutilmente?” (Tradução nossa).

muito diferentes, que não pertencem à mesma escala, e, por ser abrangente demais, torna-se vaga e confusa.

Portanto, em um trabalho que tem como objeto de estudo o hibridismo dos gêneros em uma determinada obra literária, é importante constar um histórico dos gêneros literários, desde as suas origens até nossa época, ou seja, até as últimas décadas do século XX e a primeira do século XXI. Quanto às questões colocadas por Antoine Compagnon (2001) no texto que escolhemos para epígrafe deste capítulo, podemos afirmar que falar de gêneros, nos estudos presentes do texto literário, ainda é pertinente. Por mais criticada que seja a noção de gênero literário, ela ainda tem uma utilidade de aplicação nos textos “modernos” (posteriores a 1960), e reconhecer os gêneros – mesmo que seja observando sua mestiçagem, seus limites e deslimites<sup>5</sup> e, ainda, as fronteiras da linguagem literária e não literária, e as da literatura e das outras artes – torna mais complexa a leitura, no sentido de enriquecê-la, em um nível mais profundo que o da simples compreensão, na direção da análise e da interpretação crítica dos textos.

O gênero é uma convenção, uma convenção discursiva. Na verdade, a literatura, como todo discurso, supõe convenções<sup>6</sup>. No que diz respeito à competência inconsciente de leitura, o gênero literário faz parte do que se chama hoje de *attente*, de expectativa. Precisamos saber o que esperamos quando vamos ler um livro. Para Compagnon (2001), entrar em literatura, como leitor ou como espectador, mas também como autor, é integrar um sistema de esperas. Uma das primeiras expectativas (pelo menos a mais frequentemente solicitada pela obra literária) é a de que se vai ler uma ficção. A espera mais comum é genérica: os leitores se perguntam: – será que vou ler uma tragédia, um soneto, um conto fantástico, um romance histórico, uma biografia, uma tese, uma dissertação etc.? (os “gêneros” que acabamos de enumerar pertencem a categorias diferentes e, muitas vezes, são conhecidos mais como “espécies”, como mostra Compagnon, em *O demônio da Teoria* [1999], ao dizer que as convenções genéricas podem ser de naturezas muito diversas: formal, temática, estilística etc.).

O gênero pode ser considerado, então, uma espécie de pressuposto de leitura. Atualmente, basta entrarmos em uma livraria para fazer a experiência da categorização literária. É comum encontrarmos as obras divididas de acordo com o seu “gênero” (ou com o

---

<sup>5</sup> Parte do título da pesquisa a que está vinculado este estudo: *Ler e escrever na era da Internet: dos gêneros aos e-gêneros, limites e deslimites*.

<sup>6</sup> A primeira delas, segundo Compagnon (2001) é que se trata de “Literatura”. É preciso que se saiba o que se convencionou chamar de literatura (o que aliás engendraria outra interminável discussão, da qual não vamos tratar nesse estudo).

que as pessoas acreditam serem os gêneros da literatura): existem prateleiras destinadas à ficção científica, outras destinadas ao romance, algumas à poesia, uma seção exclusiva para o suspense e, normalmente, grandes prateleiras dedicadas aos *best-sellers* e aos livros de auto-ajuda. Esse seria, digamos, o contato cotidiano que o leitor comum (e os livreiros) tem com os conhecidos gêneros literários clássicos, acrescidos de muitos gêneros (subgêneros?) “novos”. Sobre a experiência dos gêneros literários na vida cotidiana dos leitores, para citar Dominique Combe (1992, p. 9), “é o objeto livro que condiciona a percepção de gêneros pelo leitor, que é em princípio o comprador em uma livraria ou aluga livros em uma biblioteca” (tradução nossa) <sup>7</sup>.

Também temos essa experiência nas locadoras, no que diz respeito ao cinema. Encontramos filmes classificados como pertencentes ao que cotidianamente seria conhecido como o “gênero comédia” – todos os filmes aí enquadrados possuem uma característica em comum: são engraçados, fazem rir. No entanto, o termo “comédia” é muito abrangente e pode ser subdividido em outras classes, subgêneros, ou “espécies”: a comédia romântica, a comédia conhecida como “humor negro”, a comédia adolescente, dentre tantas outras. E mais, muitos filmes que estão nessa categoria, porque acabam bem e têm momentos que fazem rir, estão, na verdade, no limite entre o trágico e o cômico e trazem cenas às vezes extremamente tristes.

A grande maioria dos leitores (e espectadores) usa os conceitos de “drama”, “comédia”, “romance”, intuitivamente, sem saber exatamente do que se trata. Nos estudos literários também não há – e provavelmente não haverá – um conceito rígido e inquestionável que abarque a questão dos gêneros na literatura. Há, sim, tentativas realizadas ao longo da história que certamente contribuíram, e continuam a contribuir, com as vastas e sempre novas possibilidades da criação artística.

Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades fundamentais da existência humana, e a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e idade adulta (STAIGER, 1997, p. 165).

---

<sup>7</sup> No original: *c'est l'objet livre qui conditionne la perception des genres pour le lecteur, qui est d'abord un acheteur dans une librairie ou un emprunteur dans une bibliothèque.*

## 1.1 DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XVIII

Retornar aos gregos, para quem a arte era uma habilidade específica que visava a determinados fins, é buscar aqueles que primeiro se dedicaram à reflexão, discussão e registro sobre as questões da arte em geral e da literatura em particular.

(Vera Bastazin)

Os gregos foram os que primeiro se dedicaram à reflexão, discussão e registro sobre as questões da arte em geral e da literatura em particular. O primeiro registro que se tem sobre o assunto está no Livro III d'A *República* de Platão (394 a. C). Esse registro é um marco da teoria dos gêneros literários. Platão afirma que a literatura é constituída de narrativas de eventos passados, presentes ou futuros. Utilizando como exemplo a epopeia de Homero, o filósofo discorre sobre poesia e prosa e suas especificidades. Mais precisamente, propõe que

[...] a poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia, conforme disseste, ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopeia e em muitas outras formas de poesia, se é que me fiz compreender (PLATÃO, 2000, p. 148).

No discurso de Platão, já pode ser observada uma divisão hoje conhecida como a divisão tripartida dos gêneros literários, visto que ele classifica as narrativas em três: a simples narrativa, a imitação ou *mimesis* e a modalidade mista. A primeira configura-se quando há a fala do próprio poeta, que não tenta convencer os leitores/ouvintes de que é outra pessoa senão ele próprio que se expressa; a segunda modalidade narrativa acontece quando o poeta se “esconde”, isto é, fala como se fosse outra pessoa, e não sustenta seu discurso; a terceira modalidade é, como o próprio nome sugere, a mistura dos dois tipos anteriores e abarca, portanto, características de ambos.

Apesar de não utilizar a palavra “gênero” em seu discurso, Platão divide as narrativas em grupos que possuem elementos com características em comum. O filósofo subdivide esses gêneros em espécies, e especifica que na modalidade de imitação estão a tragédia e a comédia, na modalidade da simples narrativa estão os ditirambos e na modalidade mista, as epopeias.

Assim como Platão, seu discípulo Aristóteles também discorre sobre o assunto. Diferente de seu mestre, contudo, o Estagirita, em sua *Poética* (334 a. C.), fez referência a “espécies de poesia”. Essa divisão da poesia em espécies já poderia configurar como uma tentativa inicial da divisão literária dos gêneros. Dizia ele:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (ARISTÓTELES, 1998, p. 103).

Para Aristóteles, a imitação é uma característica congênita, intrínseca ao homem, diferenciando-o, assim, dos outros animais. Sendo a poesia produto do homem, o princípio dela seria a imitação – mas não a cópia literal. Por esse aspecto, fala o filósofo em “espécies de poesia imitativa” e as enquadra segundo o meio, o objeto e o modo de imitação.

Quanto aos meios de imitação, o discípulo de Platão afirmava que deveriam ser levados em conta o ritmo, o canto e o metro. De acordo com esses três aspectos seria possível diferenciar a poesia ditirâmbica, que utiliza os três plenamente, da tragédia e da comédia, que os utilizam apenas parcialmente.

Segundo o objeto de imitação, por outro lado, como o próprio nome sugere, as espécies seriam classificadas de acordo com *o que é imitado*. De fato, Aristóteles afirmava que os homens eram imitados, e esses homens praticavam ações. A diferença residiria no caráter das ações do indivíduo a ser imitado, isto é, de acordo com sua índole elevada ou baixa. Dentro dessa limitação, a tragédia se diferenciaria da comédia, visto que a primeira imitaria os homens de caráter elevado, e a segunda imitaria homens de baixo caráter.

Por fim, de acordo com os modos de imitação, é possível verificar uma delimitação entre as espécies chamadas por Aristóteles de *narrativa, mista e dramática*:

pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (ARISTÓTELES, 1998, p. 106).

No que diz respeito à espécie narrativa, a qual tem sua maior expressão nas epopeias, é possível classificá-la em duas subespécies. A primeira caracteriza-se quando o poeta, ao narrar, converte-se em (ou imita) outro personagem que não ele próprio. Para Aristóteles, esse seria o modo louvável, visto que é imitação, e poesia, para ele, deveria ser imitação. A segunda subespécie se concretiza quando o narrador é o próprio poeta. Esta última seria digna de censura, visto que não é imitação, logo, não poderia ser, primordialmente, poesia. A espécie dramática, que tem como representantes a tragédia e a comédia, não apresenta um narrador, mas personagens que representam a narrativa e agem sobre ela. A junção dessas duas espécies – narrativa e dramática – teria a mista como resultante.

Vale ressaltar que, em sua discussão sobre as “espécies de poesia imitativa”, Aristóteles faz uma tentativa de sistematização literária. Apesar de fazer menção aos poemas, como o ditirambo, a aulítica e a citarística, Aristóteles delonga-se mais no que chamou de narrativa – epopeia – e dramática – tragédia e comédia. Isso provavelmente ocorreu por influência de seu mestre, ao afirmar que em sua república ideal não seriam permitidos poetas. Para Platão, os poetas seriam apenas imitadores, e estariam afastados três degraus da verdade (o primeiro seria Deus, autor de todos os objetos e coisas; o segundo seria o artífice, que confecciona e executa a ideia real; o terceiro, que imita esses objetos, seria o poeta). Portanto, a poesia, por sua grande sedução, faria com que os homens se afastassem da verdade e, conseqüentemente, da razão. Por conta disso, Platão (2000, p. 137) falou que “quanto mais forem poeticamente [as palavras], menos indicadas serão para rapazes e homens que tenham que viver livres e recear mais a escravidão do que a morte”.

O próximo a falar sobre literatura, ainda na Antiguidade, foi Horácio (65 a. C.), que associa a utilidade e o prazer à função moral e didática do texto literário. Em sua *Epistola ad Pisones* ou *Ars poética* (como ficou conhecida), o crítico romano parece escrever uma série de reflexões sobre a criação poética. As ideias de Horácio, de certa forma, baseiam-se nas de Aristóteles e as complementam, apesar de o primeiro não se prender a preceitos rígidos, não possuindo a sistematicidade do segundo. Não há nas reflexões de Horácio uma classificação de todos os gêneros, tampouco há classificações deles em grandes categorias. No entanto, isso não anula a validade dessas reflexões, visto que a *Epistola ad Pisones* traz discussões indispensáveis ao assunto dos gêneros literários, utilizados especialmente durante a Idade Média e no período desde o Renascimento até ao neoclassicismo setecentista.

Horácio indica a primazia do teatro, mas não estuda os gêneros poéticos um após o outro, e a lírica não é propriamente delimitada. O centro de discussão parece ser o teatro e, ao seu redor, a epopeia. De acordo com o filósofo, o poeta deveria apontar os temas apropriados às modalidades métricas e estilísticas, fato que, caso fosse violado, desqualificaria o escritor. Esse pensamento revela uma concepção dos gêneros como perfeitamente separáveis uns dos outros, não híbridos, indicando a pureza de cada um deles.

Depois de Horácio, o gramático latino Diomedes (IV século d. C.) – pois nas gramáticas romanas da época, a métrica era uma arte da *ars grammatica* – acrescentou um terceiro livro na sua *Ars grammatica*, sob o título “De poematibus”, em que ele fez algo similar a Platão, distinguindo o que poderia ser uma visão tripartida dos gêneros: *dramaticon* ou *mimeticon*, no qual não há intervenção do poeta, apenas os atos das personagens; *exegematicon* ou *apaggelticon*, em que se tem apenas a voz do poeta; e finalmente o *kainon*

ou *mikton*, que seria uma mistura dos dois gêneros anteriores, ou seja, haveria a enunciação do poeta e também das personagens. Não há ainda, assim como em Platão, um lugar para a lírica.

Na Idade Média, não se encontram grandes modificações sobre a problemática dos gêneros literários.

As modificações restringem-se, por vezes, à temática e, por outras, à estrutura formal do verso, cuja técnica das rimas era desconhecida na poesia antiga, ou ainda ao desenvolvimento da métrica, que se apóia nas sílabas e no acento de intensidade. Firma-se, neste período, a modalidade lírica, base da poesia trovadoresca difundida na Europa, em torno do século XIII. [É preciso lembrar que] é na Idade Média que, Dante Alighieri distingue os gêneros, considerando-os nobres, médios e humildes. O primeiro tipo, tal como em Aristóteles, associa-se à tragédia e à epopeia; o segundo, à comédia (que se diferencia da tragédia pelo final feliz); e o terceiro, à elegia – canto em forma de poema lírico cujo tom é quase sempre terno e triste (BASTAZIN, 2006, p. 5).

Com o Renascimento, a teoria dos gêneros retoma as normas da Antiguidade, que passam a ser obedecidas rigidamente. No século XVII, já na época do Classicismo europeu, retomaram-se os preceitos aristotélicos e horacianos combinados e estudados durante o Renascimento como verdades absolutas. Desde então – pelo menos até o Romantismo – os gêneros da literatura eram vistos como não variáveis, não mutáveis, e definidos por regras fixas igualmente imutáveis. Dentre essas regras, vigorava principalmente a de “unidade de tom”, que defendia a pureza dos gêneros, isto é, a distinção e a não mistura deles.

Ao definir os gêneros como imutáveis, o Classicismo parece deixar de lado o fator histórico da literatura, tendo em vista que definiu como fixa uma teoria que nasceu na Grécia Antiga. O que parece mais polêmico é a não aceitação de que a literatura poderia mudar com o tempo, e que poderiam surgir novas espécies literárias estranhas aos gregos e latinos. Essa definição abraçada pelos clássicos insiste na divisão de gêneros em hierarquias: existiriam os de caráter mais elevado e os de caráter menos elevado, de acordo com o tema por eles abordado. A tragédia, por exemplo, como já dissemos anteriormente, por tratar de ações heróicas e homens heróicos, seria um gênero maior, já a comédia, por tratar de ações e pessoas consideradas menos elevadas, seria um gênero menor.

Nessa época, o hibridismo de formas era totalmente condenado. Porém, mesmo nesses anos em que imperou a doutrina clássica, a pureza dos gêneros foi questionada pela poética barroca. Os poetas barrocos acreditavam no desenvolvimento e mudança dos gêneros,

bem como na validade dos mistos. Eles consideravam, assim, os gêneros como algo histórico, os quais poderiam mudar e se desenvolver conforme o tempo.

## 1.2 A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas.  
(Victor Hugo)

No século XVIII, o movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang* ressaltou a individualidade artística, além de quebrar com os preceitos clássicos da literatura, rejeitando a teoria clássica dos gêneros. Após o movimento alemão, muitos estudiosos românticos se manifestaram, em geral partilhando as mesmas ideias desse movimento, mas nem sempre concordando por completo. Os irmãos Friedrich (1772-1829) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845), por exemplo, expressavam opiniões que abarcavam a aceitação e validade dos gêneros mistos, os quais, segundo eles, decorrem de incorporações dos gêneros puros. Fizeram, assim, reflexões marcantes na teoria literária, trazendo à tona questionamentos filosóficos que não envolviam somente a divisão dos gêneros, mas também sua conceituação. Foram de encontro à antiga noção de atemporalidade dos gêneros literários por acreditarem que eles deveriam ser classificados não como entidades imutáveis, mas em relação a um momento histórico, a uma época ou lugar. Acreditavam que, no universo da literatura, nada é imóvel, tudo se renova.

Ademais, os irmãos trabalharam com os conceitos de “subjetivo” e “objetivo” e também com sua variação mista, que seria o “subjetivo-objetivo”. Primeiramente, Friedrich classifica a lírica como “subjetiva”, o drama como “objetivo” e o épico como “subjetivo-objetivo”. Posteriormente, há registros de que a épica levaria a característica de “objetivo” e o drama de “subjetivo-objetivo”. August Wilhem fez algo parecido ao conceber que o drama seria a mistura de objetividade com subjetividade, a lírica a representação da subjetividade e a épica da objetividade.

Além deles, outros estudiosos dessa época também externaram suas concepções, como Hegel (1770-1831), que possui, como Aristóteles, uma teoria classificatória sobre os gêneros literários. Essa classificação mostra as diferentes artes, uma em relação à outra, assim como cada arte definida de maneira temática, formal e histórica. Sobre o assunto, comenta Dominique Combe (1992, p. 59):

A distribuição e classificação dos gêneros [em Hegel] são, na verdade, discutidas, organizadas e explicitadas sobre os critérios metafísicos, de



maneira que a partir de qualquer premissa os gêneros são deduzidos da própria natureza da poesia, não de maneira empírica como em Aristóteles, mas teórica (tradução nossa).<sup>8</sup>

Hegel também utiliza a divisão tripartida dos gêneros (lírica, épica e dramática) e o faz de maneira similar aos irmãos Schlegel, utilizando o conceito de subjetividade e objetividade. A lírica seria a representação da subjetividade do autor, a épica da objetividade do mundo e o drama seria capaz de unir o objetivo e o subjetivo.

No romantismo francês, Victor Hugo (1802-1885), porta-voz do movimento e herdeiro do ideal do gênio concebido pelo romantismo alemão, traduz o sonho da síntese dos gêneros. Talvez o texto mais marcante contra a concepção clássica genérica tenha sido o prefácio de *Cromwell*, de 1827, escrito por Victor Hugo. Isso pelo forte tom de ruptura que o escritor imprime em seu texto. Ele inicia seu prefácio justificando e mostrando, em uma metalinguagem, a importância dos prefácios, afirmando que são bons meios de argumentar algo, de defender um ponto de vista ou a importância de um trabalho. Esse aspecto do texto pode demonstrar a tentativa de Victor Hugo de indicar que seu trabalho deveria ser considerado um escrito sério, que pretendia afirmar um ponto de vista indicativo de uma ruptura com as teorias clássicas, e não seria apenas uma simples prévia de seu livro.

Nas primeiras páginas de seu trabalho, o escritor romântico escreve sobre o que acredita ser a evolução da poesia e do mundo. O primeiro homem, do tempo primitivo, seria cantor das belezas da vida, um homem pastoral que admira o mundo e convive com poucas pessoas, sem lei, sem rei, sem guerras. Suas primeiras poesias são de admiração, de louvação, as odes. Conforme o mundo evolui, evolui também a poesia. O mundo passa de comunidade patriarcal para sociedade teocrática. Vão surgindo dogmas, Estados, as nações vão sendo organizadas, o instinto social se sobrepõe ao nômade e, inevitavelmente, surgem as guerras. A poesia canta esses novos acontecimentos, canta os povos, as nações. Surge, com o tempo antigo, a epopeia. Depois disso, é chegada a era moderna, e com ela o cristianismo. Com uma nova sociedade, uma nova religião, nasce o espírito da curiosidade, da investigação, da melancolia. Naturalmente, aparece também uma nova poesia.

O cristianismo leva a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais alto e mais abrangente. Ela sentirá que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio aí existe ao lado do belo, o

---

<sup>8</sup> No original: *La distribution et la classification des genres y sont en effet délibérées, concertées et explicitées sur des critères métaphysiques, de sorte qu'à partir de quelques prémisses, les genres sont deduits de la nature même de la poésie, non pas de manière empirique, comme chez Aristote, mais théorique.*

disforme perto do gracioso, o grotesco ao avesso do sublime, o mau com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2001, p. 21, tradução nossa).<sup>9</sup>

Victor Hugo nos mostra que, se o belo e o feio coexistem, lado a lado, na vida, por que não poderiam coexistir na poesia? Por que o grotesco é sempre posto à margem, como se não existisse? Se poesia é imitação, por que o feio não merece ser poetizado? O autor de *Cromwell* tenta responder a essas perguntas, afirmando que feio e belo convivem harmoniosamente na natureza, em todas as criações. Tudo é uma grande mistura. Com os antigos, a exemplo da *Ilíada*, o grotesco já existia, mas era tímido e disfarçado. Já no pensamento moderno, o grotesco admitido tem espaço, aliás, tem um papel grande. Ele surge na comédia e, de acordo com Hugo (2001, p. 21), é “uma nova forma que se desenvolve na arte. Seu tipo é o grotesco. Sua forma é a comédia” (tradução nossa).<sup>10</sup>

Victor Hugo continua a defender seu ponto de vista ao escrever que o cristianismo, ao denominar o homem como ser duplo (matéria e alma, corpo e espírito, Céu e Terra), criou o gênero literário ‘drama’, o qual seria a junção de tragédia e comédia, e poderia representar o homem de forma grandiosa e também miserável, como ele o é de fato: grandeza e miséria.

Para Hugo (2001), o drama, que surge com Shakespeare e passa a ser conduzido pelos românticos, funde dois gêneros clássicos, a comédia e a tragédia, contrariando as teorias clássicas e validando, assim, a mistura dos gêneros literários:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, portanto, o drama; a característica do drama é o real; o real resulta da combinação totalmente natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação (HUGO, 2001, p. 39, tradução nossa).<sup>11</sup>

O romântico francês realmente inovou, em termos conceituais, o que se entendia por gêneros, assim como muitos escritores o fizeram. Dizemos agora escritores e não teóricos, pois quem, de fato, inova os conceitos literários existentes são os escritores, os artistas. Os teóricos baseiam-se nos textos de escritores para formular suas teorias. Se algum estudioso

---

<sup>9</sup> No original: *Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la creation n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.*

<sup>10</sup> No original: *une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.*

<sup>11</sup> No original: *La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel resulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création.*

escreve sobre a mistura de gêneros, é porque algum artista já a pôs em prática. Victor Hugo falou em mistura genérica e realmente a executou, como escritor. Mas muitos outros artistas também reinventaram o que se conhecia por gêneros literários, mesmo que não tenham teorizado sobre o assunto. Charles Baudelaire (1821-1867) o fez em seus *Pequenos poemas em prosa*, mais ou menos na primeira metade do século XIX. Mas antes disso já o havia feito Aloysius Bertrand (1807-1841), talvez um dos mais originais representantes do romantismo francês. Autor de *Gaspard de la nuit*, publicado em 1842, um ano após sua morte, Bertrand é considerado o precursor do poema em prosa.

### 1.3 TRÊS VISÕES DISTINTAS: BRUNETIÈRE, CROCE E FRYE

Trata-se [...] de definir [...] noções ligadas e ao mesmo tempo opostas.

(Käte Hamburger)

Na segunda metade do século XIX, embebido pelas teorias evolucionistas de Darwin, o crítico francês Ferdinand Brunetière (1849-1906) tentou desenvolver uma teoria dos gêneros literários como algo pertencente à biologia. Tratava-os como entidades autônomas e arbitrárias. Considerando os gêneros como organismos, o teórico aplicou a eles a ideia de evolução: nasceriam, desenvolver-se-iam, envelheceriam, morreriam ou transformar-se-iam. Alguns deles “morreriam” para dar lugar a outros mais fortes, pois, tal qual a biologia, apenas os mais fortes sobreviveriam. Ou ainda, assim como as espécies de seres vivos podem sofrer uma série de mutações e evoluir com o tempo, a mesma transformação poderia ocorrer com as espécies e gêneros da literatura.

Com o intuito de combater principalmente a teoria naturalista e evolucionista de Brunetière, o filósofo italiano, Benedetto Croce (1866-1952) é taxativo ao afirmar que poesia e arte são formas de expressão, intuição, e não podem ser classificadas de acordo com o conhecimento lógico. Acreditava, assim, que cada expressão não pode ser repetida, ou seja, é única e não deve ser dividida em categorias. Ora, seria inviável, de acordo com esse pensamento, uma teoria que dividisse e subdividisse a literatura em gêneros. Croce (1977, p.175), em seu estudo, afirma que “muito maiores e bem mais deploráveis foram as consequências que teve sobre a crítica e a historiografia literária e artística uma teoria de origem bastante diferente mas análoga, a dos gêneros literários e artísticos”.

A divisão de obras em “líricas, tragédias, heróicas, amorosas” etc., seria útil apenas por sua praticidade ao serem distribuídos em volumes e edições os escritos de um autor. No entanto, do ponto de vista das leis estéticas, a classificação dos gêneros literários seria indevida. Diz, também, que a divisão tripartida “lírica, épica e drama” poderia ser concebida por um valor filosófico, mas ainda assim não acreditava que tal classificação devesse existir, pois as características desses gêneros estão interligadas. De tal modo, finaliza sua argumentação dizendo o seguinte:

Enquanto conceitos psicológicos e empíricos, [os gêneros] não pertencem à Estética e, em seu conjunto, nada mais designam do que a totalidade dos sentimentos (empiricamente distintos e agrupados) que são a eterna matéria da intuição artística (CROCE, 1977, p. 177).

Já o crítico Northrop Frye (1912-1991), em sua *Anatomia da Crítica*, publicada em 1957, destina um ensaio desse livro, o quarto, ao estudo dos gêneros literários, chamado “Crítica retórica: teoria dos gêneros”. Partindo do pressuposto de que esses últimos podem ser diferenciados de acordo com um radical de apresentação, eles são estabelecidos levando em conta a relação que o poeta/escritor estabelece com o seu público, determinando um tipo de estrutura verbal. As palavras podem ter várias maneiras de ser apresentadas, ou seja, podem ser representadas diante de uma plateia, podem ser recitadas para ouvintes, podem ser cantadas e podem ser escritas para leitores.

A origem, porém, dos termos drama, epopeia e lírica sugere que é bastante simples a ideia básica de gênero. O fundamento das distinções de gênero em literatura parece ser o princípio da apresentação. As palavras podem ser representadas diante de um espectador; podem ser cantadas ou entoadas; ou podem ser escritas para um leitor (FRYE, 1973, p. 242).

Percebe-se que no trecho acima destacado, Frye faz referência, respectivamente, aos gêneros conhecidos como drama, épico e lírico, e à representação deles, respectivamente, diante de um público, por meio de recitação e por meio de leitura. Frye afirma, ainda, que as características de um gênero podem ser encontradas em outros, em uma tentativa de mostrar a não existência de gêneros puros. No entanto, ainda de acordo com Frye, isso não modificaria a principal intenção de uma obra: apesar de as peças de Shakespeare, por exemplo, serem impressas e lidas, foram feitas para serem encenadas. Se um romance tem ares dramáticos, pode não ter, nem de longe, a intenção de ser encenado. É por isso que Northrop Frye (1973, p. 243) afirma que pode ser “mais simples, em vez de usar o vocábulo princípio, dizer que as

distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades”.

Sendo assim, o épos – como é chamado por Frye o épico – abrange as obras que preservam o modo da recitação e de um público que ouve, além de ter o predomínio de alguma característica métrica. Já o drama é caracterizado por ser imitação externa de sons e imagens e também pelo ocultamento do escritor, que se esconde da audiência, a qual é confrontada pelas personagens (atores). O lírico, por outro lado, é classificado como imitação interna de sons e imagens, além de trazer um poeta que fala consigo ou com outra pessoa, separando-se de seu auditório. Há, ainda, um quarto gênero, referido pelo autor de *Anatomia da Crítica*: o gênero impresso, a página impressa, que é escrito para ser lido, em que o escritor se dirige ao leitor por intermédio do livro. Frye (1973, p. 246) classifica esse último gênero como ficção, em que a prosa prevalece por ter “o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro”.

Frye segue em sua teoria expondo algumas características particulares a cada um dos gêneros expostos por ele. O *épos*, por exemplo, tem como características marcantes a acentuação, a onomatopeia e a métrica. A prosa é definida como o “ritmo da continuidade”, fato claramente visto no corte estritamente mecânico e convencional das linhas quando chega ao final da página e que tem, de sua própria maneira, um ritmo particular. Já o drama é visto como o ritmo do decoro:

Num romance percebemos um problema de complicação maior: o diálogo tem de falar com a voz das personagens internas, não com a do autor, e às vezes o diálogo e a narração separam-se a ponto de dividir o livro em duas linguagens diversas. A adequação do estilo a uma personagem interna é conhecida como decoro ou acomodação do estilo ao conteúdo (FRYE, 1973, p. 264).

É por essa adequação de personagens ser bem caracterizada no drama, que Frye a considera como principal característica desse gênero. Por fim, o lírico está extremamente ligado à música e à entonação, que são as bases do ritmo lírico. Além disso, esse gênero também pode ser associado ao pictórico, visto que muitos poemas líricos possuem imagens visuais, quase pinturas. Afinal, sobre isso já falava Horácio com sua afirmação no verso 361 de sua *Ars poética*: “ut pictura poesis” (como a pintura, a poesia). Tal afirmação já implicava uma comparação, um símile entre a pintura e a poesia.

Frye destina mais páginas de seu ensaio às subdivisões das formas específicas do drama, lírica, épos e ficção em prosa. No que diz respeito ao drama, são inseridos na

classificação a tragédia, a comédia, a ópera, a máscara, os autos, dentre outros. Quanto à lírica e ao épos, Frye (1973, p. 288) comenta que dará “uma relação dos principais temas convencionais da lírica e do épos”. Tendo isso em vista, cita vários subtipos da lírica, por exemplo, a lírica religiosa, bem como alguns desdobramentos do épos, como a parábola ou fábula. Por fim, dentre as formas da prosa, encontramos o romance e a história romanesca.

Frye acaba atribuindo aos seus estudos um caráter esquemático, sintético e reducionista, apesar de ser visível a originalidade de suas teorias. Ao escrever seus ensaios, chama atenção ao fato de que muitas vezes talvez façam mais sentido para a língua inglesa (língua na qual escreve), mas espera que seus princípios essenciais possam ser adaptados e aproveitados para as demais línguas.

#### 1.4 A TRÍADE DE EMIL STAIGER

No estilo lírico [...] não se dá a “re”-produção linguística de um fato. Não [há] de um lado o clima do crepúsculo e do outro a língua com todos os seus sons, pronta a ser aplicada. Antes, é a própria noite que soa como língua.

(Emil Staiger)

Uma das mais inovadoras teorias – no sentido de propor uma categorização (mais clara) dos gêneros – é a proposta por Emil Staiger (1908-1987), em sua obra *Grundbegriffe der Poetik* [*Conceitos Fundamentais da Poética*], publicada em 1946, em que condena uma poética apriorística e anti-histórica, afirmando que a poética deve apoiar-se firmemente na história, na tradição. O princípio defendido por Staiger (1997, p. 140) é o de que “qualquer obra poética participa de todos os gêneros”. Para o teórico, cada gênero literário possui certas características que o determinam, certos fenômenos de estilo, ou ainda, uma essência que o torna peculiar e único. Cada texto possui traços, ou fenômenos estilísticos, predominantemente de um dos gêneros, o que o fará ser classificado em um deles. No entanto, confirmando o que já dizia Victor Hugo, no início dos anos 1800, Staiger mostra que esses traços predominantes não impedem que a obra partilhe da essência, ou das características dos outros gêneros (e assim se tornará híbrida).

Retomando a tradicional tripartição de lírica, épica e drama, Staiger substitui as formas substantivas pelos adjetivos e pelos conceitos estilísticos lírico, épico e dramático, e

divide seu livro, basicamente, em três partes: o estilo lírico, o estilo épico e o estilo dramático. Vejamos o que caracteriza cada um deles.

O estilo lírico é definido logo como a recordação:

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o eu acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. ‘Recordar’ deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1997, p. 59-60).

A recordação não é a memória, mas indica o passado como objeto de narração. Recordação indica que a poesia lírica, apesar de escrita na maioria das vezes no presente, é atemporal, e caracteriza-se pelo que Staiger chama de o *um-no-outro*, ou seja, objeto e autor se confundem. A afetividade, a emotividade, a poesia de solidão, o não distanciamento, o íntimo, o sentimento e, por conseguinte, a fusão entre ‘eu’ e ‘mundo’, são características da lírica.

De acordo com Staiger, as palavras da poesia lírica procuram traduzir a verdadeira essência dessa última. “Uma poesia lírica ao contrário, justamente porque se trata de um poema, não pode ser exclusivamente lírica. Participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a *primazia* do lírico nos autoriza chamar os versos de líricos” (STAIGER, 1997, p. 161). Musicalidade, rima, ritmo e melodia dão o tom da poesia lírica. “Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um” (STAIGER, 1997, p. 24).

O autor também classifica a falta de lógica e a curta extensão do texto como características desse gênero, e destaca a preferência por orações coordenadas, visto que o uso excessivo de conjunções quebraria a fluidez lírica e a tornaria demasiadamente racional. A coordenação mostra melhor adequação ao clima de lirismo.

Para Emil Staiger, o épico, por sua vez, tem como principal traço a apresentação. Isso porque o escritor épico é, de fato, um narrador, um apresentador que mostra, que aponta tudo sem alterar seu ânimo, sem se envolver. Como é constante, distancia-se de seu objeto. A obra épica caracteriza-se pelo distanciamento entre o ‘eu’ e o mundo, diferentemente da lírica. Há um defrontar. Normalmente possui uma longa extensão, “raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente fazer divagações ou até voltar atrás e recuperar isso ou aquilo” (STAIGER, 1997, p. 93).

Um dos principais traços da poesia épica é a “autonomia das partes” opondo-a à lírica, que possui toda sua estrutura intimamente ligada. Isso não implica dizer que não há coesão na obra épica, pelo contrário. Mas, pelo desenrolar da trama, que ocorre de maneira progressiva, os episódios acabam se desenvolvendo de maneira autônoma. Daí Staiger dizer que a adição é traço importante da épica, pois os episódios vão se adicionando uns aos outros.

Certamente, esses são traços de um tipo de texto que era comum há muitos anos: a epopeia. Hoje, tem-se o que se pode considerar, *grosso modo*, como se fosse uma evolução desse tipo de escrita: os textos em prosa, como os romances e contos. Pode-se dizer, assim, que várias características do épico se mantêm nos gêneros em prosa:

A situação não se alterou na evolução da epopeia para o romance ou o conto, em que o autor narra um acontecimento ou entrelaçamento de ocorrências destinadas não a um auditório e sim aos leitores.

O relato, na epopeia ou no romance, pressupõe invariavelmente a situação de confronto, propiciada pelo distanciamento, inexistente na atmosfera lírica, em que tudo se dissolve na transitoriedade das coisas e nas mutações do estado interior do eu, que nada observa nem fixa com nitidez (CUNHA, 1979, p. 107).

O último estilo descrito por Emil Staiger é o dramático, o qual é caracterizado pela tensão. Isso porque, nesse gênero, a atenção deve ser voltada para um elemento: o desfecho. A ação é rápida, concentrada, sem delongas. Ações menores não são importantes, logo, não são desperdiçadas nos escritos. A ação é instigada e tudo leva ao final. Tudo é concatenado, os personagens, a ação, cada elemento depende um do outro, estão ligados e não são autônomos, diferente do épico. Aqui, não há autonomia das partes, mas sim, a unidade, a coesão. A unidade de tempo, por exemplo, se restringe a pouca duração, devido à concentração da ação. Isso, no entanto, não é regra, visto que Shakespeare, por exemplo, conseguia estender o tempo para meses até.

[...] convém restringir o tempo, economizar espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deve fixar se perca (STAIGER, 1997, p. 135).

Outra característica marcante do drama é a ausência de narrador. Tudo se desenvolve sem a presença deste último. Para tanto, há um elemento fundamental para que as personagens desenvolvam sua ação: o diálogo (ou monólogo).



O fato é que os gêneros e suas características especificados por Staiger não estão isolados, mas dialogam, segundo ele, nas obras literárias. A predominância de certas características é que fariam um texto ser classificado de acordo com seu gênero, nunca sendo abolidos, no entanto, traços dos demais.

### 1.5 A ABORDAGEM LINGUISTA

[...] o ponto de partida já é bastante importante para voltarmos a ele, por assim dizer, pelas portas do fundo das teorias literárias modernas, que pensaram além neste sentido e tratam da criação literária como parte do sistema lingüístico geral.

(Käte Hamburger)

A linguista alemã Käte Hamburger (1896-1992), na sua *Die Logik der Dichtung [Lógica da Criação Literária]* (1957), aproxima sua teoria de uma teoria da enunciação. Como exemplo de que os teóricos continuam a buscar suporte nos que primeiro trataram do assunto, Käte Hamburger reinterpreta a tríade aristotélica (narrativo, dramático e lírico), dividindo-a de acordo com o que chama de ficção e não-ficção. A linguista propõe, então, para os gêneros da literatura, a distinção de três sujeitos da enunciação: histórico, teórico e pragmático. O primeiro se faz presente quando a individualidade do sujeito entra em questão; o segundo se caracteriza quando a individualidade de quem narra não está em jogo; já o terceiro se caracteriza quando, diferente dos dois primeiros, o sujeito quer, interroga, pede alguma coisa a alguém. Esses sujeitos são associados às características de ficção e não-ficção para, de acordo com a linguista, caracterizar os gêneros.

A tão conhecida tripartição lírica, épica e dramática é mantida, de certa maneira, mas sob outras denominações: gênero lírico, ficcional ou mimético e misto. Käte Hamburger falou em mistura e admitiu um gênero misto (híbrido), tornando-se outra teórica a negar completamente a pureza dos gêneros. Antes de mostrar como Käte via a questão genérica de fato, vale dizer que ela define o sujeito da enunciação de um texto como “Ich-Origin”, ou “Eu-Origem”, que é de onde parte o discurso, ou seja, é o próprio narrador do discurso. Quanto à divisão genérica proposta pela estudiosa, atentemos, primeiramente, para a ficção épica e dramática, que fazem parte do gênero ficcional. O “Ich-Origin”, nesse caso, assim como o próprio mundo do texto, não pode ser considerado real, mas sim, fictício, irreal – ou vários “Ich-Origin” fictícios, se levarmos em consideração todos os personagens de um texto. O sujeito da enunciação, ou qualquer um dos personagens, é fictício, tanto no que se conhece

por épica como por dramática. Para Käte, a ficção épica é a narrativa em terceira pessoa (incluindo aí, o romance e suas variações): “iniciamos a descrição do sistema literário com a narração na terceira pessoa, isto é, a ficção épica” (HAMBURGER, 1986, p. 42). Além disso, Käte Hamburger aborda, em sua teoria, que a ficção, apesar de atemporal (pelo caráter universal da literatura), é marcada no texto pelo tempo passado. Isso, para ela, é um indício da não realidade do “Ich-Origin” e do mundo ao redor dele, um marcador do imaginário.

Apesar de se basear nas ideias de Platão e Aristóteles, Hamburger coloca na mesma modalidade o épico e o dramático. Isso mostra que as teorias já existentes podem ser estudadas e reformuladas, sem perderem, por isso, sua validade. A linguista alemã o faz, na verdade, por acreditar que a narrativa dramática seria a sucessora da épica.

Quanto ao gênero lírico, Hamburger o enquadra na teoria não-ficcional, pois o “Ich-Origin” seria real, traria um enunciado não fictício. Essa afirmação pode parecer um pouco confusa, pois sabemos que, de maneira geral, o escritor, o ser histórico, não deve ser confundido com o criador da trama. As emoções, experiências, juízos de valor do eu-lírico não podem ser confundidos com os de quem assina vivencialmente o texto. Mesmo em uma biografia ou em um romance autobiográfico, o eu-lírico da trama não deve ser visto como o escritor. Sobre isso, Käte manifesta-se dizendo que a experiência presente no texto pode ser fictícia, mas o sujeito da enunciação (o eu-lírico) é real, ainda que não seja, necessariamente, o autor. “A vivência pode ser “fictícia” no sentido de invencionada, mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu-lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício” (HAMBURGER, 1986, p. 199). Nesse caso, o eu-lírico permite que o leitor se identifique com ele por meio da leitura do que a teórica chamou reexperiência (lembramos da recordação de Staiger). Os leitores veriam, assim, o “Ich-Origin”, segundo Hamburger (1986, p. 195), como “um sujeito-de-enunciação real, autêntico”, diferente da ficção, em que os leitores teriam consciência do caráter imaginativo e ilusório do texto. O lírico, então, lembraria o sujeito histórico da enunciação.

Os gêneros mistos referidos pela autora associam ficção e lirismo. Esse pode ser o caso, por exemplo, das narrativas em primeira pessoa. Quando isso acontece, não significa, necessariamente, que se esteja lidando com um sujeito real da enunciação, mas com uma “ficcionalização do lírico”. Essa ideia de Hamburger firma a noção de poema em prosa ou romance poético (e, por que não, conto poético?).

Outro linguista a fazer reflexões importantes sobre o que diz respeito aos gêneros literários foi o formalista Roman Jakobson (1896-1982), em 1963. De fato, o linguista não fala propriamente em gêneros, mas categoriza as funções da linguagem. Essa categorização é

uma maneira de classificar os textos, tanto falados como escritos, mas não necessariamente apenas literários. De acordo com Roman Jakobson (2007, p. 118), Poética e Linguística estariam intimamente relacionadas, pois “A Poética trata dos problemas da estrutura verbal [...]. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística”.

Para entender as funções descritas pelo formalista, faz-se importante compreender alguns conceitos explicados por ele. São eles: remetente, mensagem, destinatário, contexto, código e contato. O remetente é quem envia a mensagem a um destinatário, seja falada ou escrita. Para esse ato ser concretizado, é necessário um contexto a que a mensagem é referida e um código que deve ser usado pelo remetente e compreendido pelo destinatário. Por último, o contato, que é “um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação” (JAKOBSON, 2007, p. 122).

A primeira função é chamada de referencial, também conhecida como denotativa, cognitiva, em que a ênfase é dada ao assunto sobre o qual é falado. É a função normalmente presente em narrativas e conversas do dia a dia. A função emotiva ou expressiva, como o próprio nome sugere, indica uma emoção, seja verdadeira ou não. Pode ser marcada pelas interjeições e a ênfase está no remetente. A função conativa enfatiza o destinatário e tem sua representação nos vocativos e imperativos. A função fática tem sua maior orientação para o contato, como uma maneira de testar a comunicação.

A função metalinguística, por outro lado, dá ênfase ao próprio código. O código justifica e explica o próprio código. O “Prefácio de Cromwell”, por exemplo, é um exemplo de metalinguagem visto que, por meio de um prefácio, Victor Hugo, como já foi visto, explica e justifica os prefácios, dizendo que são um meio cômodo de reforçar o peso de um livro e de aumentar a importância de um trabalho. Por último, Jakobson fala da função poética, e é na qual ele mais se estende. Nessa função o enfoque maior é na mensagem, em como a mensagem é trabalhada e organizada. Há um grande destaque para a estética e para o arranjo do texto nessa função – que não precisa, necessariamente, ser em verso – com combinações rítmicas, de sons, jogos de imagens e figuras de linguagem. Seria, porém, errado reduzir a função poética à poesia e vice-versa. “A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário” (JAKOBSON, 2007, p. 127).

Podemos perceber, então, que Jakobson parte também do princípio de que um texto pode possuir diversas funções, não precisando ficar preso a apenas uma. Se um texto possui, mesmo que não esteja escrito em versos, predominantemente, a função poética, pode ser considerado um texto poético. O formalista determinou a concepção de “dominante”, ou seja, de que uma função pode se sobrepor a outra, mas não a anular. Em um texto poético, a função dominante é a poética, o que não impede que haja outras funções subordinadas. Em um texto lírico há, por exemplo, como subordinada, a função emotiva. Um texto poderia ser, assim, híbrido.

## 1.6 OS GÊNEROS LITERÁRIOS E A OBRA MODERNA

*Toute la tentative contemporaine du lecteur est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème.*<sup>12</sup>

(Mallarmé)

Em uma brevíssima revisão do que acabamos de ver, podemos dizer que a tríade retórica e aristotélica (épico, lírico, dramático) sempre foi considerada o centro dos gêneros na história.<sup>13</sup> Esta trindade foi consolidada pelo Classicismo, refundada pelo romantismo e a época moderna a manteve – deslocando-a para o romance, a poesia e o teatro, e ainda o ensaio.

Dominique Combe (1992) descreveu a dupla revolução romântica da qual depende a literatura contemporânea, que pratica o hibridismo, a transgressão e a ambiguidade genéricas, influenciada sem dúvida muito mais pelas ideias de obra total e de correspondência das artes desenvolvidas no movimento romântico, do que pelas regras clássicas. Na verdade, no Romantismo, se, por um lado, repetiam-se as categorias clássicas (a famosa tríade), unificando-as, por outro, transgrediam-se as fronteiras dos gêneros, que eram considerados demasiadamente constrangedores e fora de moda. É difícil, quase impossível, dar conta das obras contemporâneas a partir das grades dos gêneros.

Transgredir os gêneros tornou-se uma espécie de lema da modernidade. A valorização da originalidade e da singularidade desde o Romantismo, da estética contra a retórica, encontrou sua completude no fim do século XX. Paralelo ao sonho poético da obra

---

<sup>12</sup> “Toda a tentativa contemporânea do leitor é de conduzir o poema em romance, o romance em poema” (tradução nossa).

<sup>13</sup> Sabemos hoje que Aristóteles se interessava pelo dramático e pelo épico, e o lirismo foi imputado a ele, por teóricos, muito depois, em uma má revisão da sua *Poética*.

total, a narrativa (romance, conto) poética ganha espaço. Ainda no século XIX, Mallarmé (1842-1898) – como é possível ver na epígrafe deste tópico – definindo a arte poética, já mostrava que o próprio leitor tenta essa mistura, procurando tornar o poema um romance e vice-versa.

Marcel Proust (1871-1922), Virgínia Woolf (1882-1941), Alain-Fournier (1886-1914), Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977) – para citar apenas alguns autores – pertencem à linhagem do *récit poétique* [narrativa poética]. Além disso, a poesia também pode abranger narrativa e drama, a exemplo dos poemas “Morte e vida Severina” e “O vestido”, de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), respectivamente. Também o teatro pode ser poético, como o são as peças de Maurice Maeterlinck (1862-1949). E assim por diante, ensaios críticos e até mesmo discursos podem ter características poéticas, como o proferido por Saint-John Perse (1887-1975), ao receber o prêmio Nobel de poesia, em 1960.

Há quem diga que um livro não pertence mais a um gênero. Segundo o crítico francês Maurice Blanchot (1907-2003), em sua obra *Le livre à venir* (1986), publicada primeiramente em 1959, o que importa é a obra, a afirmação que está na obra. O livro deveria ser assim como é, longe dos gêneros, fora das rubricas (prosa, poesia, depoimento), às quais ele nega o poder de fixar seu lugar e de determinar sua forma. O texto se torna adversário do gênero, também, em Roland Barthes (1915-1980) que, junto com a morte do autor, declara o perecimento do gênero. Ele defende o “Texto” contra as etiquetas de romance, de poesia ou de ensaio. Defende que, contra o que Sainte-Beuve acreditava, não importa o autor, importa o texto, a linguagem: “[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age” (BARTHES, 2004, p. 59). Barthes (2004, p. 61) diz, ainda, que o afastamento do autor e a valorização do texto não alteram apenas a noção de como se deve abordar uma teoria, mas sim, “transforma radicalmente o texto moderno”. Com a “morte” do autor, então, o leitor adquire uma imensa importância, é ele que constrói o sentido junto com o próprio texto, em uma espécie de diálogo:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Em meados do século XX, o gênero foi reabilitado nos estudos literários, sob a acepção de convenção discursiva. A necessidade da convenção responde à ideia da “expectativa”, daquilo que o leitor espera ler. Voltamos aqui ao que dizíamos no início deste capítulo: a literatura provoca uma série de “expectativas”, a primeira das quais é a de que uma obra literária é uma ficção.

Com a voga da estética da recepção, por volta do final da década de sessenta do século XX, percebemos um novo horizonte de interpretações possíveis, que dessa vez priorizam o leitor, como queria Roland Barthes. Para Hans Robert Jauss (1921-1997), a arte não seria autônoma, pois sua interpretação não seria feita por ela mesma, mas teria seu sentido formado no diálogo com seu leitor. Para dialogar com a obra, o leitor deve receber o sentido dela e propor os seus próprios, isto é, propor sua própria interpretação, formando, assim, a constituição dialética do sentido. O texto poético é, afinal, uma estrutura aberta, em que se deve desenvolver, no campo da compreensão dialogada, um sentido concretizado no curso das recepções sucessivas. Por causa disso, não é possível entender a obra sem levar em conta o horizonte de expectativa do leitor.

O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão.

Assim, a estética da recepção – mas ainda o que a torna demasiado convencional aos olhos de seus detratores mais radicais – não seria outra coisa senão o último avatar de uma reflexão bem antiga sobre os gêneros literários (COMPAGNON, 1999, p. 158).

Enfim, fazemos nossas as palavras de Dominique Combe (1992, p. 152): “No rico leque das teorias [...] dos gêneros, descrito aqui, como escolher os critérios de análise? O crítico [...] fica desorientado com complexidade infinita de seu objeto, redobrado pela diversidade de métodos possíveis”.<sup>14</sup>

Baseando-nos ainda na obra de Combe (1992), *Les genres littéraires*, podemos dizer que, quando se trata de uma obra literária, sendo ela polifônica, nada é mais coerente que analisá-la de maneira polifônica. Os conceitos de gêneros literários podem ser utilizados para melhor compreender uma obra, para auxiliarem, como um dos suportes para o entendimento de um texto. Fazer uso dos gêneros é apenas uma das várias possíveis maneiras de análise, a qual deve ser levada em conta na sua totalidade (pelo menos é o que aqui acreditamos).

---

<sup>14</sup> No original: *dans le riche éventail des théories [...] des genres, décrit ici, comment choisir des critères d'analyse? Le commentateur [...] est désorienté par la complexité infinie de son objet, redoublé par la diversité des méthodes possibles.*

Quando se trata de gêneros, não basta nos atermos aos aspectos formais de um texto (tampouco eles devem ser ignorados). Uma obra em verso, por exemplo, não precisa ser necessariamente poética, e um texto em prosa pode exalar poesia. É por isso que se devem direcionar os olhos também aos aspectos semânticos, ou seja, aos significados que o texto sugere. Não estamos diante de um estudo de temas, mas sim, daquilo que o texto pode representar, isto é, de sua significação. Um texto literário, sabemos, pode dizer muito mais do que o que está escrito no papel.

Além disso, por vezes, em uma obra de ficção, podem-se ver traços também da vida do escritor. Esse último pode entremear, sutilmente e disfarçadamente, fatos verídicos com a imaginação. Reinventar a verdade, não seria muito melhor do que copiá-la? Não estamos mais, afinal, na época em que Sainte-Beuve (1804-1869) acreditava que, para uma obra literária ter valor, deveria fundamentar-se na vida de seu autor. Acreditamos, portanto, na afirmação de Combe (1992, p. 155): “Talvez a obra moderna leve ao extremo a confusão entre o real e o imaginário, entre a autobiografia e a ficção, a despeito das antigas divisões” (tradução nossa).<sup>15</sup> E, afinal, já não seria isso uma espécie de hibridismo – a mistura dos gêneros considerados em outra escala?

Os aspectos formais, já o dissemos, não devem ser ignorados. É possível perceber que os primeiros modos de enunciação esquematizados por Platão e Aristóteles ainda são válidos hoje: o narrativo e dramático são opostos, assim como o poético (apesar de hoje já sabermos que se misturam). Há, ainda, a clássica distinção entre verso e prosa. Mas há, também, os gêneros híbridos provenientes desses dois últimos tipos de texto, como o poema em prosa e a prosa poética. De qualquer maneira, o fato de o texto ser escrito em linhas descontínuas ou não, já não é suficiente para dizer se o texto é ou não poético, pois, para usar as palavras de Dominique Combe (1992, p. 156), “Onde termina a prosa para dar espaço ao poema em prosa?” (tradução nossa).<sup>16</sup> Ainda segundo Combe (1992), o comprimento do texto possui relevância. Isso porque, em um conto, por exemplo, é mais fácil ser mantida a poeticidade ou o lirismo, visto que tudo é muito condensado. Já no romance, por ser uma narrativa mais longa, haverá momentos em que a poeticidade se fará presente e outros em que o prosaísmo voltará a prevalecer.

Chegamos, pois, a uma época em que os padrões foram quebrados intencionalmente. Não podemos separar cuidadosamente em cubículos (se é que um dia isso foi possível) cada

---

<sup>15</sup> No original: *Peut-être l'oeuvre moderne pousse-t-elle à son comble la confusion entre le réel et l'imaginaire, entre l'autobiographie et la fiction, au mépris des anciens partages.*

<sup>16</sup> No original: *Où la prose finit-elle pour laisser la place au poème en prose?*

gênero e impedir que se misturem, até mesmo porque isso não faz mais sentido. Não podemos, ainda, deixar de lado a interpretação individual de cada leitor, visto que o significado da obra pode ser construído na interseção leitor e obra. O que se pode é estudar e compreender a trajetória dos gêneros literários, partindo da concepção de que hoje as fronteiras porosas dos textos permitem cada vez mais o hibridismo dos gêneros. Juntamente a isso, não se pode ignorar a experiência do leitor diante de cada texto. É a partir disso que tentamos entender como esse conceito mais que milenar (os gêneros da literatura) se manifesta nas obras concretas dessa convenção a que se chama de literatura.



## 2 MARIA LÚCIA MEDEIROS: A ESCRITORA E SUA OBRA

O lugar da ficção está nos poros da memória.

(Paulo Chaves Fernandes)

Neste capítulo, abandonando um pouco o mundo da teoria do primeiro, voltamos os olhares para a escritora que inspirou este estudo, para a sua vida enquanto leitora e escritora.

Leitora compulsiva, sempre que chegava à última página e fechava o livro, baixava a leve melancolia que me fazia alongar olhar e pôr na zona de sua mira os contornos de ambientes e personagens acabados de conhecer. Projetados, eles pousavam nas ramas, estendiam-se ao longo dos tufo de capim-marinho, olhavam para mim do alto altíssimo das mangueiras. E aí se dava a fusão alucinatória a que me acostumei. Real, ideal, irreal e tudo era só uma questão de piscar olhos (MEDEIROS, 2004, p. 7).

Esses personagens misturavam-se às pessoas com quem Maria Lúcia convivia, aos textos que, mais que lidos, eram vividos no dia a dia da existência, transpostos do papel para a vida. Também, inversamente, Maria Lúcia Medeiros rascunhava suas impressões em cadernos diversos, registrava acontecimentos cotidianos ou lembranças do passado em diários, escrevia cartas, bilhetes, fazia inventários das coisas ao seu redor, inventários de palavras. Depois, a leitora compulsiva tomou para si, já adulta, o ofício de escrever. A suave tristeza que sentia, ao deixar o convívio com os personagens já conhecidos no livro que acabava de ler, muitas vezes transformou-se na deliciosa ansiedade que o escritor experimenta na criação de seus próprios personagens, situando-os em ambientes feitos para eles, tecendo seus destinos fictícios.

Maria Lúcia Medeiros, na fusão entre vivência e imaginação, no exercício constante da leitura e da escrita, encontrou sua habilidade em construir contos, inventando personagens e acontecimentos ou misturando-os com os reais de maneira a atingir o “efeito único” de que falava Poe (1842, apud BOSI, 2006), em que tom e ritmo contribuem para a unidade do movimento interno de significação do texto como um todo.

## 2.1 UM OUTRO JEITO DE VIVER

Quando descobri os livros, descobri um outro jeito de viver.

(Maria Lúcia Medeiros)

Natural de Bragança, Pará, Maria Lúcia Fernandes de Medeiros, mais conhecida por seus amigos e familiares como Lucinha, nasceu em 15 de fevereiro de 1942. Ao vir para Belém, ainda criança, aos doze anos de idade, passou a estudar no colégio Gentil Bittencourt. Apaixonada por livros, ela prestou o vestibular e foi aprovada para o curso de Licenciatura em Letras, na Universidade Federal do Pará, em 1967, que concluiria em 1970. Não demorou muito para que conseguisse um emprego em uma das escolas mais conceituadas daquela época, Escola John F. Kennedy, como professora de Comunicação e Expressão em Língua Portuguesa, onde trabalhou nos anos de 1972 a 1974. Com o intuito de sempre se aperfeiçoar, concluiu especialização em Teoria Literária na Universidade Federal do Pará, em 1978 e, logo depois, passou a fazer parte do quadro de professores da mesma universidade pela qual se graduou. Ainda no âmbito profissional, em 1985, ocupou a função de especialista em leitura, aplicando treinamento aos professores da rede pública na Região Amazônica, no programa “Salas de Leitura”, projeto nacional do Ministério da Educação e Fundação de Assistência ao Estudante. Em 1991, passou a ser consultora da Casa da Linguagem, Fundação Curro Velho, cargo que ocuparia até quase o final de sua vida. No âmbito pessoal, em 1961 aproximadamente, Maria Lúcia passou a viver com seu futuro esposo, Mariano Klautau, com quem criou quatro filhos.

A contista começou a aparecer em 1984, quando Fanny Abramovich organizou *Ritos de passagem da nossa infância e adolescência*, e Maria Lúcia Medeiros teve seu conto “Corpo inteiro” publicado nessa antologia. Esse foi só o início. Depois disso, a editora Roswitha Kempf, de São Paulo, em 1988, editou e publicou o primeiro livro de contos da escritora paraense, intitulado *Zeus ou a menina e os óculos*.

Em 1990, a editora paraense Cejup, que mais tarde, em 1994, publicaria *Quarto de hora*, lançou o segundo livro de contos de Maria Lúcia Medeiros, *Velas. Por quem?*. Esse último foi depois republicado em edição especial, na *Coleção Nossos Livros*, pelo jornal *A Província do Pará*, em 1997.

Em 1991, com dois livros de contos publicados, Maria Lúcia Medeiros teve o seu *ABC*: José Arthur Bogéa (como ela, professor, escritor e crítico literário) escreveu, em uma espécie de folder literário, o que chamou de *ABC de Maria Lúcia Medeiros*, publicado pela

Editora Universitária da UFPA. Esse ABC traz, além de prefácio do próprio autor, palavras e comentários de A a Z, em uma espécie de pequeno dicionário, que descrevem a escritora paraense e sua obra.

Em 1993, Maria Lúcia participou, na Sorbonne, em Paris, do Colóquio *Nouvelles D'ailleurs* [Notícias de além] e, ainda nesse ano, apresentou em Andebuch, Berlim, o conto “O dia em que Johannes Brahms tocou o teu diário”.

Em 1994, no mesmo ano em que foi lançado *Quarto de Hora*, a autora teve o seu texto, “O lugar da errância”, publicado no livro *Amazônia e a crise da modernização*, do Museu Emílio Goeldi, de Belém do Pará. Aliás, esse foi um ano promissor para sua carreira de escritora: além de ter publicado o conto “A pedra, a claridade” na Revista *Infos Brésil*, de Paris, dois de seus contos foram traduzidos para outras línguas: “A pedra, a claridade”, para o francês, por Michel Riaudel, e “Corpo Inteiro”, para o alemão, por Ute Hermmans. Participou, ainda, da Feira de Livros de Frankfurt, com leitura de conto próprio, “Corpo Inteiro”, em mesa formada por várias outras figuras da literatura brasileira, como Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Márcio Sousa e Ivan Angelo. De volta ao Brasil, participou, como debatedora, no Simpósio Nacional de Leitura, no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Ainda em 1994, a cineasta Flávia Alfinito adaptou para as telas o conto “Chuvas e trovoadas”, integrante da coletânea *Zeus ou a menina e os óculos*. Do conto foi feito um curta-metragem que se pode dizer bastante fiel ao texto original. Com duração de 14 minutos, o curta, assim como o conto, conta a história de garotas “costureirinhas”, que assistem a aulas de costura, no que parece ser a Belém da *Belle Époque*. No entanto, entre as meninas da história há uma que se diferencia das outras: uma menina mais livre. O filme conta com um elenco renomado, constituído por Patrícia França e, como narrador, José Mayer. A adaptação obteve boas críticas e ganhou diversos prêmios, em 1995: melhor fotografia, no Festival de Gramado, e melhor direção de arte, no Festival de Brasília. Ainda em 1994, também para as telas, Mariano Klautau Filho, filho de Maria Lúcia Medeiros, dirigiu o documentário *Escritura Veloz*, produzido por Cláudio de La Rocque Leal. O filme une e apresenta depoimentos sobre a obra e a vida da contista.

Em 1995, época em que Medeiros destacava-se mais e mais como escritora, o antigo *Jornal da Jinkings* (periódico editado pela então Livraria Jinkings, o qual circulava entre os intelectuais de Belém), número dois (fevereiro, março, abril de 1995), publicou um artigo de duas páginas, dedicado exclusivamente à escritora. A matéria, além de trazer informações sobre a vida da contista, ressaltou seus trabalhos e destaques nacionais e internacionais, inclusive as traduções de seus contos e a adaptação de “Chuvas e Trovoadas” para o cinema.

Trouxe, também, comentários sobre a escritora, feitos pelo poeta paraense Max Martins, por Marton Maués, Cláudio de La Rocque Leal e Sônia Malcher, todos figuras conhecidas no meio intelectual paraense.

Em 2000, a Boitempo Editorial publicou o livro *Horizonte Silencioso*, a quarta obra de Maria Lúcia Medeiros.

Logo depois, em 2001, a contista começaria a apresentar sintomas de uma devastadora e irreversível doença, o Mal de Charcot ou Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), enfermidade que degenera progressivamente os neurônios motores no cérebro e na medula espinhal, causando uma atrofia muscular, seguida de crescente fraqueza muscular, até a completa paralisia. Ela não afeta, contudo, a consciência e a lucidez.

Maria Lúcia Medeiros, que continuou escrevendo, ganhou, em 2003, uma antologia de seus contos, da Editora Amazônia, na coleção Pará Didática. Como vem escrito em uma das orelhas do próprio livro,

[a] ideia de produzir a coleção Pará Didática surgiu da constatação de que era imprescindível revelar ao público leitor do Pará e do Brasil o talento extraordinário dos escritores paraenses, nomes conceituadíssimos nas letras e mestres na arte de escrever [...].

Em 2004, a Secretaria de Cultura do Pará publicou uma *plaquette*, um pequeno livro contendo um ensaio de Maria Lúcia Medeiros, *O Lugar da Ficção*, sobre seu próprio ofício de escrever, como gostava de chamar. Um texto autobiográfico, intercalado com poemas de sua predileção, que contam muito do momento que a escritora vivia.

No final desse texto, Maria Lúcia Medeiros revela:

Tenho trabalhado incessantemente. Tenho lutado contra a dolorosa força de proteger meu texto de uma realidade que se faz de silêncios. Mas confesso que tenho lutado em vão. Pensando melhor não será o silêncio o som de que preciso neste momento para encontrar o lugar da ficção? (MEDEIROS, 2004, p. 17).

O silêncio mais profundo chegou afinal. Mas sua voz segue nas linhas de seus contos, nas falas de suas personagens, nas interpretações dos leitores e críticos.

Pouco depois de “Lucinha” falecer, em 2005, foi lançado *Céu Caótico* também pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, com prefácio de Amarilis Tupiassú.

## 2.2 LEITURAS DA FICÇÃO

Para ler Maria Lúcia Medeiros é preciso penetrar num círculo de Música, Luz e Mistérios...

(José Arthur Bogéa)

Em 2002,<sup>17</sup> pouco antes do lançamento da antologia da coleção *Pará Didática*, a Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT) publicou *A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras*. Organizada por Amarilis Tupiassú, amiga de Maria Lúcia (e também professora, escritora e crítica literária), essa coletânea de críticas e análises da obra da contista paraense – que traz também fotos dela – expande os horizontes do leitor quanto à obra da escritora que veio de Bragança.

Com apresentação de Renata Malcher, a coletânea de ensaios, comentários, artigos, permite que o leitor tome conhecimento da poética da escritora. A apresentação mostra que a escrita da contista toma forma de uma espécie de autobiografia sem sê-la, um relato disfarçado de acontecimentos que podem ou não ter acontecido. Citando trechos dos próprios contos de Maria Lúcia, Malcher nos diz que:

O reino dela [Maria Lúcia Medeiros] é o da Literatura, um território imenso onde ela nos aponta caminhos e veredas e conduz-nos pelo espaço, avisando, eventualmente, que “A partir dali crescia a Escada”. É ela quem guia, é ela quem nos leva a um infundável labirinto a que se sucedem as emoções tecidas por suas palavras. Mas não, ela não nos engana. Ali mesmo assume que “Na vigília que engendro nessas folhas” há, “mentiras e verdades no mesmo chão” [...] (MALCHER, 2002, p. 9).

Após esse comentário inicial, há quinze textos, todos sobre a escritora de Bragança. Um deles, inclusive, em francês, escrito pelo professor da Université de Paris X (Nanterre) e doutor em Literatura Comparada, Michel Riaudel. Mas a crítica que abre a coletânea é a do escritor e jornalista Acyr Castro. O texto do jornalista, intitulado “Velas. Por quem?”, já havia sido publicado no jornal *A província do Pará*, em 1990, na “Coluna do Acyr”. Republicado na coletânea organizada por Amarilis Tupiassú, o texto trata do segundo livro publicado por Maria Lúcia Medeiros (*Velas. Por quem?*). Na opinião dele,

---

<sup>17</sup> Em 2002 foi publicado pela Escritores, de São Paulo, organizado por Nelly Novaes Coelho, professora da Universidade de São Paulo (USP), o *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. Maria Lúcia Medeiros figura na página 450. Apesar de curto e de trazer um erro (o dicionário diz que a escritora nasceu em Bragança, Portugal), o livro dá importantes informações sobre a vida e obra da escritora paraense.

Maria Lúcia volta a trabalhar as palavras [...] a criar, a partir delas, suas obsessões – as perplexidades, os abismos psicológicos, os tempos e os espaços [...] de coisas se insinuando – sugeridas – seres e paisagens, “do revisitada” de gente (e coisas) que a escritora, ficcionalmente, doma, vence, descobre (CASTRO, 2002, p. 11).

A segunda análise é feita pela pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi, Alegria Célia Benchimol, e é intitulada “Quarto de Hora: tradição reproduzida ou transgressão do feminino”. Benchimol (2002, p. 13), em seu texto, procura mostrar que “Quarto de Hora” revela “questões relacionadas com o papel da mulher na sociedade e com a transmissão de valores sócio-culturais propícios à perpetuação ou não da tradição [...]”. A especialista em Teoria Literária explana a relação do tempo em “Quarto de Hora”, a relação entre mãe e filha, além de falar da tradição e do enredo do texto que é, na verdade, segundo ela, uma novela. No último tópico de seu trabalho, Benchimol (2002, p. 20), antes da conclusão, fala sobre “os hábitos, modos e tradições [...] trazidos à tona em relato, através de três vozes ou narradores que ocupam o espaço [...]”. Um dos focos principais desse estudo é a transgressão feminina no texto de Maria Lúcia Medeiros, sobre como a personagem da filha quebra padrões, ao contrário da personagem da mãe, que parece seguir todas as tradições.

O ensaio seguinte é de autoria da organizadora do livro, Amarílis Tupiassú, e é intitulado “Zeus ou a menina e os óculos: as sutilezas da resistência”. Como o próprio título já sugere, o estudo de Tupiassú trata do conto “Zeus ou a menina e os óculos”. Segundo ela, o conto, apesar de curto, não deve ser tomado como simples, ao contrário: a “qualidade de concepção e as discussões veiculadas tornam o texto um dos mais eficazes se se exige da literatura qualidade estética” (TUPIASSÚ, 2002, p. 27). Discute, também, as profundezas e significações embutidas em um título que diz tanto em tão pouco. A autora nos mostra, ainda, como se perfaz a resistência no breve conto, na menina que parece resistir em “enxergar”. Obviamente, esse retirar de óculos da personagem possui uma grande simbologia (presente na sutileza de um gesto), que Amarílis bem retrata em seu texto.

O próximo ensaio é de Angela Maroja, doutora em Filosofia e professora da UFPA, que escreve “O discurso narrativo do ‘Horizonte Silencioso’: narrativa e temporalidade”. A professora faz em seu texto uma breve análise dos cinco contos que compõe o livro *Horizonte Silencioso*. Maroja (2002, p. 33), para realizar seu estudo, pressupõe que narratividade e temporalidade possuem uma íntima relação e que “O conto do ‘Horizonte Silencioso’ intitulado ‘Ao sol das três da tarde’ ilustra, com muita propriedade, a irredutibilidade da experiência íntima do tempo ao tempo do mundo”. Registra, ainda, que os narradores de todos

os contos do livro em questão são onipotentes e que tudo é dado ao conhecimento dos leitores por meio desses narradores em terceira pessoa.

O crítico literário e filósofo paraense Benedito Nunes também participa dessa coletânea de textos sobre a poética de Maria Lúcia Medeiros. Seu artigo, intitulado “A quem interessar possa”, já publicado anteriormente no prefácio da edição de 1987 de *Zeus ou a menina e os olhos*, é curto, tem menos de uma lauda, mas possui o teor de relevante crítica literária.

O texto que segue é de Célia Coelho Bassalo. Com um tom pessoal, “Prima Lúcia” é uma carta amigável, dirigida à escritora e prima Maria Lúcia Medeiros, que trata da experiência de ler a coletânea *Horizonte Silencioso*, mais precisamente “Miss Doris” e “Onde estiveste de noite?”. Assina com beijo, abraço e parabéns.

Cláudio de La Rocque publica “Por um simples segundo”, título que já fala muito sobre o texto do jornalista: curto, quase como a duração de segundos, o que não o faz perder sua relevância. Inicia com um comentário sobre “Noche Oscura”, conto de *Velas. Por quem?*, e depois comenta “Miss Doris” de *Horizonte Silencioso*, além de deixar registrado sobre o que a poética de Maria Lúcia Medeiros representa na literatura brasileira atual: “a escritora instaurou nova etapa na literatura brasileira” (LEAL, 2002, p. 43).

J. Arthur Bogéa, também deixa registrado seu estudo, que já havia sido publicado na segunda edição de *Zeus ou a menina e os olhos*, que tem por título “Transformar pedras em palavras”. É interessante Bogéa definir o território da poesia de Maria Lúcia como a infância, sem que por isso, diz o crítico, o texto dela se transforme em algo infantil. Diz, ainda, que não cabe rotular a poesia dessa escritora, que é tão grande para rótulos (seja literatura feminina, fantástica, regionalista etc.). Alternando suas próprias palavras com trechos de escritos de Maria Lúcia, Bogéa constrói seu texto, beirando o poético, tecendo comentários e considerações sobre diversos escritos da menina que veio de Bragança.

Josebel Akel Fares, doutora em Comunicação e Semiótica e professora da Universidade do Estado do Pará, escreve “Imagens da passagem refletidas no espelho: análise do percurso da menina-protagonista de ‘Espelho Meu’”. Com o que chama “Roteiro de leitura”, Josebel faz um estudo teórico sobre a protagonista de um dos contos de Maria Lúcia Medeiros. Explora, primeiramente, um pouco da vida e da obra da escritora, faz um breve panorama sobre os contos de *Zeus ou a menina e os olhos*, para, depois, iniciar de fato seu estudo. Em sua análise, busca significados de signos que povoam o conto, assim como possíveis interpretações para as atitudes da personagem. Faz, enfim, o que se propõe: um (relevante e bem teorizado) roteiro de leitura.

O crítico literário francês, editor da revista *Infos Brésil*, Michel Riaudel, também deixa sua contribuição nessa coletânea. Com texto já publicado em 1994, na revista *Infos Brésil* de número noventa e oito (mas sem o título colocado no livro organizado por Amarílis Tupiassú), é o único do livro publicado na antologia que está em língua estrangeira: o francês. Trata-se de uma crítica à obra da paraense, elogiada pela maneira de escrever que, segundo Riaudel, retrata bem a riqueza do português do norte brasileiro, possui um clima fantástico, e é louvável na composição no que diz respeito à sonoridade, ao léxico e à sintaxe impressa em sua obra. Fala, assim, do universo bem escrito de Maria Lúcia.

Paulo Chaves Fernandes, Secretário Executivo de Cultura do Pará na época, escreve “Rasgando veias e músculos”, texto já publicado como prefácio de *Velas. Por quem?*, na edição especial do jornal *A Província do Pará*, em 1997. Nesse curto e poético texto, Paulo Chaves descreve a poética de Maria Lúcia Medeiros, classificando-a como aparente autobiografia. “Tessitura barroca, erotizando o místico, transfixando de santidade o temporal, a escritora vela e desvela, desvela e vela os interditos da alma, sangrando sempre, mesmo a florir” (FERNANDES, 2002, p. 63).

O estudo seguinte, intitulado “Jardins em Suspenso: esboço para uma leitura de ‘Horizonte Silencioso’ de Maria Lúcia Medeiros”, é de Paulo Nunes (professor da Universidade da Amazônia – Unama – e escritor). O texto trata não apenas do livro *Horizonte Silencioso*, mas também abrange a poética da escritora, comentando, inclusive, que muitas vezes os textos da autora tornam-se prosa poética. Paulo Nunes lembra, ainda, que o primeiro texto de *Horizonte Silencioso* é a foto da capa, tirada por Mariano Klautau Filho, que é “um canto do porto de Belém” (NUNES, 2002, p. 66). É interessante ressaltar que Paulo Nunes delonga-se mais no conto “Miss Doris”, um dos objetos de estudo desta dissertação. Portanto, o texto dele será também citado no capítulo de análise desse conto.

A jornalista Cynara Menezes escreve “Cadê o Brasil?” e deixa registrada sua opinião na antologia. Esse texto é, na verdade, uma crítica aos escritores brasileiros em geral. A jornalista baiana diz sentir falta da prosa brasileira mais “regionalista”, que retrata um Brasil pouco conhecido, como o fizeram João Guimarães Rosa ou Jorge Amado. Dentre os artistas que cita, fala em Maria Lúcia Medeiros, que conseguiu, em “Miss Doris”, retratar uma Belém antiga, quase não conhecida, mas sem ter a intenção de ser regional.

O poeta italiano e tradutor Sérgio Wax, que morou muitos anos em Belém, também deixa sua contribuição na antologia. Com o título de “Maria Lúcia”, o texto do poeta parece uma espécie de carta informal à escritora – assim como “Prima Lúcia” –, relembrando a trajetória dela e do quanto ela alcançou no que diz respeito aos livros publicados e contos



escritos. Entendemos que são amigos e que ele conhece bem a contista e sua escrita. Assina com “aquele grande abraço afetuoso”.

O último ensaio é o de Maria Elisa Guimarães, professora de filosofia da UFPA, com o título “Um livro é seus mistérios...”. Refere-se a Maria Lúcia como “Fiandeira”, pois, afinal, não é o texto uma tessitura? E como tece, a autora é uma fiandeira e seu texto é um enigma a ser desvendado.

Hoje, na internet, pode-se encontrar sobre a escritora paraense desde uma página na *Wikipédia*, até comentários e divulgação de seus textos em diversos *blogs*, como o *Blog Elaphar*, que apresenta o conto “Velas. Por quem?”, além de algumas informações sobre a vida de Maria Lúcia Medeiros. A revista virtual *O Caixote* 18, disponibilizou “I’m in the mood for love”.

### 2.3 LUGARES DA FICÇÃO

Que lugar é esse, estímulo que dispara em direção à memória, fonte secreta e cumulativa, viva ou adormecida de onde se levantam os fantasmas e vagueiam, assustadores ou não necessariamente, edificando aqui e ali universos recortados, projeções de EUS, de ELES, de NÓS [...].

(Maria Lúcia Medeiros)

Em *O lugar da ficção*, a escritora fala de sua memória, de sua vida, de sua escrita. Costumava pesquisar em seu próprio texto e conta, então, das muitas vezes em que ficou “estarecida com as dezenas de dados referenciais, trazidos inconscientemente de uma realidade exterior que [ela] reconhecia em páginas, parágrafos, frases e até mesmo palavras” (MEDEIROS, 2004, p. 8). São os fragmentos que a memória do escritor, em jogo inconsciente, mistura ao inexistente, transforma, deforma, recria quando escreve, e que o leitor transfigura, acrescentando ao texto, ele também, seus sonhos, sua vivência, recriando-o por sua vez<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> É essa leitura livre, de síntese e descrição, dos contos de três das suas cinco coletâneas de contos publicadas, que se encontram em anexo, com o intuito de conhecer um pouco melhor os escritos de Maria Lúcia, além de já mostrar um pouco de seu texto híbrido. As coletâneas são: *Zeus ou a menina e os óculos (Z)*, *Velas, por quem?(VPQ)* e *Céu caótico (CC)*.

São quatro as coletâneas escritas por Maria Lúcia Medeiros. A primeira, intitulada *Zeus ou a menina e os óculos*, possui 16 contos: “Corpo inteiro”, “Macuxi”, “Zeus ou a menina e os óculos”, “Sounds”, “Era uma vez”, “Ter, ser”, “Nimbus, cirrus, cumulus e estratus”, “Caminhos de São Tiago”, “O olho viajante”, “Espelho meu”, “Ares”, “Chuvas e trovoadas”, “Se Caetano soubesse”, “Janelas verdes”, “Marcel” e “Um conto para um canto”. Tratam-se de textos que exemplificam o lirismo fundido na prosa, como, por exemplo, em “Ter, ser”, o qual traz, inclusive, um poema composto pelo próprio protagonista; ou o conto “Zeus ou a menina e os óculos”, um texto ritmado de acordo com as sensações da pequena personagem. Além dos contos, a coletânea traz, nas “orelhas”, um texto de Amarílis Tupiassú, que escreve sobre a prosa de Maria Lúcia, que “faz da palavra poética o grande centro irradiador de sua vida, [...] lá onde as máscaras se dissolvem, pondo a nu os âmagos todos” – esses âmagos abertos nos momentos em que a infância descobre o mundo adulto, ou ainda, nos instantes reveladores da leitura, da arte em geral. No prefácio, “A quem interessar possa”, Benedito Nunes ressalta a eficácia estética dos textos de Maria Lúcia Medeiros, que, desde o início de seu ofício de escritora, mostra a sua capacidade em deixar os significados latentes no texto.

A segunda coletânea publicada, *Velas. Por quem?*, traz 23 contos: “Velas. Por quem?”, “O filho de Daniel”, “Em todos os sentidos”, “A menina. Um cavalo”, “A festa”, “Noche oscura”, “Vide-verso”, “Estranho é o caminho”, “Fundo poço”, “Mater dolorosa”, “As moças”, “Escarpas”, “À mesa”, “Jogo de damas”, “Nox”, “Rondó”, “Tantas são as voltas”, “Mirante”, “Saltério urbano”, “Estrangeiras águas”, “Écran”, “Nômina”, “O dia em que Johannes Brahms tocou teu diário”. Tratam-se de textos que, em sua maioria, esbanjam poeticidade na forma de rimas, ritmo, repetições, como em “Velas. Por quem?”, em que se vê uma espécie de refrão na repetição do chamado “ó, pequena”, ao longo do texto. Vemos, ainda, as metáforas que incitam a interpretação e invocam o lirismo, como na mistura sinestésica dos sentidos, confusa e alógica em “Em todos os sentidos”. Ou, até mesmo, um quadro de Salvador Dalí sendo pintado com as palavras de Maria Lúcia em “A menina. Um cavalo”, lembrando-nos do *ut pictura poesis* de Horácio. Além de tudo isso, a coletânea traz “orelhas” não assinadas, um prefácio com o título: “Um livro é seus mistérios...”, de Maria Elisa Guimarães. Uma dedicatória: “À Maura Medeiros, minha mãe”. Como o título, que dá margens a várias interpretações, o livro “expõe-se velando, resvalando, fugindo a univocidade”, segundo a autora do prefácio (VPQ, p. 9), que prossegue em seus comentários: “A Fiandeira é perversa, lê-la é condenar-se a envolver-se em sua trama, sucumbir ao naufrágio do barco schopenhaueriano da tranquilidade, é render-se ao espanto da ruptura,

experimental o paradoxo, o absurdo”. Vejamos, a seguir, os contos dessa coletânea tecidos pela fiandeira.

A terceira coletânea lançada, *Quarto de Hora*, Essa coletânea é formada por duas partes: “Quarto de hora” e “Horas”. A primeira é uma novela – a única da escritora. Já a segunda é composta por catorze contos, em sua maioria curtos, quase poemas disfarçados. São eles: “A fronte pálida”, “Tanto abril a passar”, “Teus braços se cruzam”, “Teu ofício de mensagem”, “A pedra, a claridade”, “Mentiras e verdades no mesmo chão”, “A pedra, a claridade” (trata-se de outro conto, mas com o mesmo título), “Passaporte e nave”, “História e personagem”, “A partir dali crescia a estrada”, “A poeira da noite”, “Na vigília que engendro nessas folhas”, “A mão que semeia tintas” e “A febre, o húmus”.

A quarta coletânea, *Horizonte Silencioso*, traz nas “orelhas” um texto não assinado no qual o autor faz uma retrospectiva da obra e da vida da autora, bem como um breve comentário do próprio livro que na ocasião era lançado. A coletânea *Horizonte Silencioso* é formada por cinco contos. São eles: “Miss Doris”, “Teu segredo: os nomes”, ““Onde estivestes de noite?””, “Ao sol das três da tarde” e “Horizonte Silencioso”. Trata-se da coletânea com o menor número de contos, porém, com os mais longos.

A última coletânea a ser publicada foi *Céu Caótico*, composta por “onze contos, seis, datados em dias que vão de janeiro de 2004 a junho de 2005, encontrando-se a escritora, primeiro, no Rio de Janeiro e, depois, na Ilha do Mosqueiro”, explica Amarílis Tupiassú (CC, p. 5), que assina o prefácio. Segundo ela, todos os contos foram escritos durante uma época em que Maria Lúcia já havia sido limitada pelo Mal de Charcot. Os textos presentes no livro são: “Ele e ela, o jardim e a cozinha”, “Carnaval”, “Casa que já foste minha”, “Luz branca”, “Crônicas de minha passagem”, “I’m in the mood for Love”, “Don Quixote veio de trem”, “Céu Caótico”, “Uma história de Guimarães Rosa”, “Maria Tarquínia”. Além dos contos, o livro traz diversas fotos de várias localidades. Na aba da contra-capá, há um texto autobiográfico da escritora. Vale ressaltar que essa coletânea possui um dos textos mais prosaicos da escritora: “I’m in the mood for love”, que narra, em doze partes, a trama de um aluno de música e seu professor. No entanto, mesmo em seu texto mais prosaico, Maria Lúcia não abandona as características líricas, como as metáforas e jogos de palavras.

## 2.4 CONCLUINDO

Ao longo de quatro coletâneas e diversos textos, Maria Lúcia Medeiros deixou registrada sua habilidade com as palavras e, principalmente, sua habilidade em “hibridar”

prosa e poesia. Nas pequenas leituras em anexo e, principalmente, no capítulo a seguir, será possível observar melhor como se configura a prosa híbrida da escritora paraense.

### 3 AS ANÁLISES DOS CONTOS: DUAS ABORDAGENS

Mil e uma páginas têm sido escritas para se tentar contar a *história da teoria do conto*: afinal, o que é o conto? Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da *novela* e do *romance*, seus parentes mais extensos?

(Nádia Battella Gotlib)

Muitos já tentaram definir o que é conto. Dizem que se trata da menor forma narrativa, de um texto com uma única célula dramática, que deve instigar a ação para o final etc. Há inúmeras acepções, justamente porque o conto se transformou. Sua existência remonta há vários séculos, e já podem ser vistos o que podemos chamar de embriões de contos em alguns episódios da *Bíblia* e da própria *Odisséia* – isso se tomarmos como exemplo episódios ou trechos isolados.

Na Idade Média, por outro lado, entendia-se esse tipo de texto como simplesmente relato de fatos ou acontecimentos (oral ou escrito), não ligados à literatura, e poderia ser facilmente usado como sinônimo de fábula. O conto passou a ser conhecido na Europa por intermédio dos árabes, pelo século XIV e entre os mais conhecidos estão as *Mil e uma noites*, o *Decameron*, de Boccaccio (1313-1375) os *Canterbury Tales*, de Chaucer (1343-1400).

Nádia Gotlib (2006, p. 11), ao falar do conto, diz que ele pode ter três acepções: “1. Relato de um acontecimento; 2. Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. Fábula que se conta às crianças para diverti-las”.

Na tradição oral, o conto é um relato de aventuras imaginárias destinado a distrair e mesmo a ajudar a criança (e, por que não, também os adultos?) a esquecer talvez o medo, a conciliar o sono... O conto propõe um enredo – um percurso que inicia o ouvinte ou o leitor ao exercício da imaginação.

Tradicionalmente, o conto tem um esquema, uma espécie de receita. Foi o que o russo Vladimir Propp (1895-1970) mostrou em seu ensaio *Morfologia do conto*, publicado na Rússia, em 1928. Mais tarde, Propp estendeu suas pesquisas ao estudo da estrutura narrativa dos contos maravilhosos russos e buscou descrever esse tipo de texto de acordo com seus componentes básicos, as ações que chamou de *ações constantes*. Para tanto, analisou ações recorrentes de diferentes personagens, o que permitiu estudar os contos a partir do que chamou de *funções das personagens* (ao todo, encontrou 31 funções e sete tipos de personagens): “No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber *o que* fazem

as personagens. *Quem faz algo e como isso é feito, já são perguntas para um estudo complementar*” (PROPP, 1984, p. 26). Para Propp, portanto, o conto, como já dissemos, seguia uma “receita”, uma narrativa sempre breve, completa, fechada, que poderia ser esquematizada da seguinte maneira: 1. uma situação inicial aparentemente estável, na qual é estabelecida uma ruptura; 2. um elemento perturbador no cotidiano, peripécias e provas em um percurso; 3. uma situação final e um desfecho que restabelece uma situação estável. Muitas vezes, mesmo nos contos que fogem a essa estrutura dita tradicional, ainda é possível ver essa “receita”, mesmo que de forma figurada, às vezes simbólica.

A partir do século XIX, o conto ganha oficialmente estatuto de categoria literária e se consagra, sendo cultivado por diversos escritores, em diversos países, como Edgar Allan Poe (1809-1849), Machado de Assis (1839-1908), Eça de Queirós (1845-1900) e Guy de Maupassant (1850-1893). O primeiro, inclusive, em suas resenhas publicadas em 1842 na *Graham's Magazine*, e em sua obra *A filosofia da composição*, em 1846, expressa suas ideias sobre o conto, fazendo uma relação entre a extensão desse texto e o efeito que ele teria sobre o leitor. Com sua teoria da unidade de efeito, que parece valorizar muito o critério de extensão, Poe (2008) mostra que, assim como um poema não deve ser muito longo, o conto também não o deve ser, pois isso diluiria muito a ação.

Para Afrânio Coutinho (2008), o conto é uma breve narrativa, um episódio apenas, em que tudo é simplificado, ou seja, o autor não se aprofunda na psicologia das personagens, nem nas motivações de suas ações. Seria desenrolado apenas um incidente predominante, um personagem principal, um assunto principal narrado de maneira linear, ou seja, uma célula dramática apenas.

[O] contista oferece uma amostra, através de um episódio, um flagrante ou um instantâneo, um momento singular e representativo. Procura obter a unidade de impressão rapidamente, à custa da máxima concentração e economia de meios, e graças à simplificação, gradação e progresso direto da narrativa. No conto, a seleção é regra absoluta [...] (COUTINHO, 2008, p. 69-70).

Já segundo Massaud Moisés, do ponto de vista dramático, o conto é univalente:

contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. [...] O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque irrelevantes (MOISÉS, 2004, p. 88).

Luiz Costa Lima (1983), em *O conto na modernidade brasileira*, reflete sobre o conto brasileiro e sua trajetória, estudando obras de autores como Mário de Andrade e Clarice Lispector. O autor afirma que atualmente tudo é muito insinuado nos contos, o que leva

muitas vezes à predominância do lirismo. Diz, ainda, que esse tipo de texto, por ser um recorte, tende a aprofundar apenas um evento.

Ricardo Piglia (1994) também manifesta suas opiniões sobre o assunto. Para ele, o conto possui dois tipos de histórias: uma aparente, contada de maneira direta, e outra oculta, contada nas entrelinhas. No entanto, apenas uma história não bastaria: há a necessidade também de um conflito. Seria, assim, uma forma de olhar diferenciada a partir de uma estranheza causada ao leitor. Esta seria, então, a chave técnica do conto. Além disso, Piglia diz que nos contos clássicos, a estrutura é de certa forma fechada, ao passo que nos contos modernos a forma se abre a misturas, a tensões variadas. Ainda para o escritor argentino, o conto se tece “com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Parece unânime o fato de que, além de ser um texto em prosa, o conto é uma narrativa breve, concisa. Não apenas no que diz respeito à sua extensão, mas à sua densidade e unidade dramática, número de personagens e pouco aprofundamento da ação. Como uma foto, o conto flagra um instante, um momento.

Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (GOTLIB, 2006, p. 29).

É justamente por esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. [...]

Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário (GOTLIB, 2006, p. 55).

Maria Lucia Medeiros encontra-se nessa encruzilhada do tradicional e do novo, com seu modo de narrar. Chamou, assim, de contos os textos dos cinco livros que escreveu. Mário de Andrade (1972), em “Contos e contistas”, publicado em 1938, declara que se o autor batizou seu texto de conto trata-se então de um conto. Ou seja, quem classificaria os textos literários seriam os próprios escritores. E prossegue, citando Maupassant e Machado de Assis, dizendo que o que esses contistas descobriram foi a forma do conto indefinível, insondável, irreduzível a receitas. Se unirmos as palavras de Mário de Andrade às de outro poeta-crítico (contista e cronista na adolescência), Mário Faustino, podemos considerar o conto da escritora paraense essa forma que flutua, cada vez mais, entre os gêneros literários e entre as artes e o mundo. Citamos Faustino, pois, apesar de não falar em “mistura” ou “hibridismo”, em

*Poesia-Experiência* refere-se a “modalidades intermediárias”, isto é, a modalidades que surgiriam da junção de outras. Diz Mário Faustino:

Toda obra literária [...] parece [...] flutuar sempre entre esses dois extremos de prosa e de poesia, muitas havendo que se encontram de tal maneira equidistantes dos dois extremos que não há como chamá-las “prosa” ou “poesia”, daí surgindo as modalidades intermediárias do Verso (em um dos sentidos ingleses da palavra verse) e dos “poemas em prosa” (FAUSTINO, 1976, p. 61).

Maria Lúcia Medeiros optou, em sua maioria, por narrativas curtas. Seus contos buscam reunir várias tradições da literatura, ao mesmo tempo em que procuram mesclar os gêneros – há trechos que se assemelham ao ensaio, à prosa lírica, ao romance-conversaço, ao poema em prosa e às memórias –; as artes – há música, há pintura –; os elementos da natureza, do mundo – há jardins, casas, interiores, ruas, rios, raças, costumes. Não foi à toa que a autora de *Zeus ou a menina e os óculos* foi leitora fascinada por Proust, Virgínia Woolf, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Guimarães Rosa.

Na análise que segue, os dois contos escolhidos como objetos de estudo, extremamente diferentes, mesclam o tradicional e o novo de formas diversas. As leituras, como os contos, são visivelmente diferentes – utilizamos métodos diversos para interpretá-los (se é que hoje se pode falar de “métodos de interpretação”). Não é a tarefa do crítico a de propor modelos ou teorias de acordo com o texto a ser estudado? Cada texto sugere ou mesmo impõe ao crítico a maneira de ser lido, mas é o leitor-crítico – não seriam todos os leitores, críticos? – livre para propor o seu caminho de leitura e a sua interpretação do texto que escolheu para ler.



### 3.1 ENTRE A POESIA E A PROSA: UM PASSEIO POR “MISS DORIS”

*Il faut cultiver notre jardin.*  
(Voltaire)

#### 3.1.1 A TRAMA

“Miss Doris” é o primeiro conto da coletânea *Horizonte silencioso*, de Maria Lúcia Medeiros, lançado em 2000, e foi um texto que, ao que parece, a escritora gostou de escrever. Deu-se mesmo ao trabalho de registrar em seu diário as circunstâncias que contribuíram para inspirá-la: tudo partiu de uma fotografia. Em 5 de julho de 1998 – data que consta no diário da escritora, o qual faz parte de seu acervo particular – Maria Lúcia diz estar tentando escrever um conto sobre uma mulher que, de fato, existiu: “alta elegante, única herdeira de um palacete, um dos mais lindos da cidade”. Diz que tentava penetrar na vida dessa mulher, “arrancar qualquer coisa”, pois o que chamou a atenção da contista paraense foi o olhar penetrante que a herdeira possuía em uma foto de quando tinha quinze anos.

Ainda na mesma página, mas agora na data de 11 de julho de 1998, poucos dias depois do registro anterior, Maria Lúcia Medeiros volta a fazer menção ao conto que estava escrevendo. Reitera sobre o olhar da jovem menina de quinze anos, a menina da foto: “é impressionante”. Ao que parece, foi, de fato, esse olhar que a motivou a escrever o conto: “os olhos são penetrantes e lá dentro há o mistério. É esse mistério que busco”. Logo depois, tem-se a clara pista de que o tal conto seria, realmente, “Miss Doris”: “mas no meu conto há um jardineiro, um homem rude que se sente atraído pela adolescente de 15 anos”. É interessante notar as intenções da escritora naquele momento de criação literária: ela mesma diz que gostaria que o conto fosse repleto de mistério, sedução, charme, sexo velado. Nas próprias palavras da autora: “uma ‘lolita’ cabocla”. No entanto, naquele ponto da construção da narrativa, havia uma personagem chamada Jandira, que não é vista em sua versão final.

O fato é que, em determinado ponto de seu diário, Maria Lúcia fala desejar que seu conto fosse cheio de mistério e sedução, como já foi dito no parágrafo anterior. E faz a si mesma a pergunta: “consegurei?”. Ela não a responde, mas aqui tomamos a liberdade de respondê-la: acreditamos que sim, ela conseguiu. Veremos o porquê nesta análise.

05 de julho, 98

Mais de um mês depois. Volto  
 os olhos. A novidade é a de faccisa que vai entrar na  
 justiça de Trolles. Que uma core. Que história feia, esse.  
 Por não vou perder tempo com isso. Aqui, não. Só apista.  
 Estou tentando escrever um conto sobre uma mulher que  
 existiu aqui em Belem. Alta, deponte, única herdeira de um  
 polvete, um dos mais lindos de cidade.  
 Tanto penetrar na minha vida e anunciar qualquer coisa.  
 Ele tem um olhar impressionante. Parece a foto morou (curse  
 dele com 15 anos.

**Figura 1:** parte da página do diário de Maria Lúcia Medeiros.

**Fonte:** acervo da escritora, organizado por Maria de Fátima Correa Amador em 2009-2010.

Estou escrevendo um conto. É sobre aquela mulher, dona  
 de um polvete. O retrato dele, de 15 anos, é impressionante. Os  
 olhos são penetrantes e lá dentro há o mistério. É esse mes-  
 tair que busco. O que estaria com meus 15 anos,  
 o que eu estaria com outros meninos visivelmente, eu estaria  
 com alguns alunos de curso, Ingrid, Thais, St. André, que  
 fez com que dois sejam diferentes dos outros.  
 Por os meus contos há um polvete, um homem ainda que  
 se sente atraído pelo obolante de 15 anos. Quem que o  
 conto vai enredar e a cerca e seja absolutamente  
 cheio de mistério e sexo reledo. Ele vai crescer e  
 sobre dele apenas, até vê-la na foto de 15 anos.  
 Uma coisa mais "linda" coloco um com muito charme  
 e sedução, um aproximação, mais um. Conseguir?  
 Algumas coisa mais com refinamento mesmo por vê-la  
 junto com outros pontos. Ele vai sentir ciúmes dela,  
 principalmente com uma mulher chamada Jordana,  
 colega de colégio que amava os outros lados da  
 me, nessa vila. Vou fazer contos que elas fariam

**Figura 2:** parte da página do diário de Maria Lúcia Medeiros.

**Fonte:** acervo da escritora, organizado por Maria de Fátima Correa Amador em 2009-2010.

Tratam-se, portanto, de ideias escritas em um diário, sobre um texto de ficção inspirado na história verdadeira contada por uma pessoa real à autora. Esse texto acabou se tornando a história de um jovem jardineiro, de mais ou menos trinta anos que, ao aceitar o

emprego para cuidar do jardim de uma grande e aparentemente bonita casa – a qual tinha por donos uma família que passava grande parte do tempo fora da cidade – passa a tratar as plantas daquela residência como se elas representassem toda sua vida. Antes casado, é abandonado pela esposa, por causa da extrema e estranha dedicação que dispensava àquele jardim. A trama vai se desenrolando e, em uma noite chuvosa, a governanta da casa, Miss Doris, chama o jardineiro para verificar com ela alguns barulhos que pareciam vir de dentro da residência principal. O homem foi, mas não havia nada fora do comum. Ele, no entanto, por acaso, lançou os olhos em um quadro, um retrato de uma menina segurando rosas brancas no colo. Desde esse dia, o empregado tornou-se obcecado por aquele quadro. Pensava nele constantemente, sonhava com ele e, por vezes, ia escondido até a casa só para admirar o retrato da jovem. Tão alarmante se tornou a situação do personagem, que ele pensou até em chamar uma “benzedeira” para curar sua “doença”.

Passado algum tempo, os empregados receberam a notícia de que os patrões chegariam para uma temporada na casa. Chegado o dia da vinda dos donos, o jardineiro avista, em carne e osso, a moça do retrato. Não demorou muito para o homem ganhar a confiança da menina, fazendo pequenos serviços para ela, como levar e trazer bilhetes para amigas. O desfecho da narrativa acontece quando se verifica um movimento não usual na casa. Descobre-se, então, que a menina, adoração do jardineiro, havia fugido com o namorado. Lembrando-se dos bilhetes que ajudava a mandar, saiu da casa, desorientado, à procura de um lugar para se deixar morrer...

Partindo da expectativa genérica intuitiva que se tem ao empreender a leitura de um texto, podemos dizer que “Miss Doris” é um conto, ou seja, um texto em prosa. O conto, tradicionalmente, como já foi dito, caracteriza-se como uma narrativa curta, concisa, que, apesar de ser diferente do romance e da novela, apresenta, segundo D’Onofrio (1995) “os ingredientes do romance, mas em dose diminuta”. Por ser uma narrativa breve, possui grande densidade dramática. É univalente: possui somente uma célula dramática. Nesse tipo de narração, focaliza-se o que na França se chama de uma *tranche de vie* [fatia de vida], a ênfase se dá no essencial, e tudo o que foge a isso não é escrito.

O conto de Maria Lúcia Medeiros apresenta uma divisão que, à primeira vista, segue o esquema do conto tradicional e, por isso, a abordagem que fazemos, pode-se dizer que segue em parte uma leitura tradicional e, ao mesmo tempo, é permeada de traços que revelam a mistura dos gêneros, no conto. Como vimos, se uma obra literária é polifônica, devemos analisá-la de maneira polifônica

A apresentação do conto se dá, em sua maioria, nas primeiras páginas, quando o narrador-personagem fornece a data em que se passa o texto, e revela rapidamente sua situação de desemprego, a sua recém-formada família e de como resolve se tornar um jardineiro. Mais tarde, explica em que consiste seu trabalho, e descreve o jardim, a casa, o restante dos empregados. O espaço é intimamente ligado aos personagens – de certa maneira, os empregados (e empregadores) estão atados à casa e à sua opulência:

A casa, um palacete, ficava na esquina, e a rua que passava na frente, mais a rua que passava do lado, eram largas avenidas sombreadas por mangueiras. O jardim, quase uma floresta, rodeava todo o palacete e acabava só na casa dos empregados, no fundo do terreno (*HS*, p. 9-10).

A ação, em “Miss Doris”, como na maioria dos contos, precipita-se para o final. A trama é breve e densa, plena de expectativas. É contada por uma personagem em particular, o jardineiro. O narrador-protagonista – que não é nomeado – possui esposa e filho, apenas mencionados (o que vai mostrar, um pouco depois, a estranheza do seu desprendimento enquanto marido e pai). O foco maior destina-se à nova profissão do homem, como jardineiro em uma casa de família abastada, e ao seu rápido envolvimento com o jardim. Ele fala rapidamente de quando sua família vai embora, o que lhe trouxe “uma sensação boa”, uma liberdade para se dedicar a outra espécie de prisão, de entrega, em uma nova vida desligada da família – como se estivesse em um exílio voluntário.

Foi desse mesmo jeito que, lá pelo mês de abril, minha mulher, acho que de desgosto, pegou o menino que já tinha quase três meses, e foi ver os pais que moravam lá para os campos de cima. Fui deixá-la na estação e, quando o trem saiu, me veio uma sensação boa, como se, a partir dali, eu estivesse mais livre para cuidar do meu jardim (*HS*, p. 11).

Ora, se o foco maior do texto – e o que importa, na verdade – é a vida do homem a partir do momento em que assume a posição de jardineiro, obviamente a trama não se delonga muito no que é anterior a isso. Talvez seja essa a maneira de Maria Lúcia caracterizar “Miss Doris” como conto: cortando e deixando para trás tudo que não fizesse parte daquele momento, daquela *tranche de vie* retratada ali.

Em sua *Poética do Espaço*, Gaston Bachelard diz:

Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora? [...]  
A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de recomeço. [...]  
Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade

de ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos (BACHELARD, 2008, p. 80).

Se não falarmos, na verdade, em móveis, mas se adaptarmos o pensamento de Bachelard para o jardim sob os cuidados do jardineiro, entenderemos melhor a fascinação do homem por aquele local. Seria como se ele próprio estivesse acordando, em uma “luz íntima”, algo há tempos adormecido, como se se comungasse com o jardim, como se seu passado se unisse àquele momento, até que se tornasse um só. O resultado seria a subtração do passado e o vínculo entre jardineiro e jardim, entre homem e “objeto”, fundindo e confundindo, dando, enfim, um valor de recomeço.

Voltando à trama do conto, uma primeira complicação – para utilizar um termo de Propp (1984) – no enredo (momento em que aparece um fato novo que muda o rumo da história e que provoca, por conta disso, uma reação do personagem) ocorre quando o jardineiro avista, pela primeira vez, o retrato da menina com as rosas brancas e passa a nutrir um desejo secreto, o de saber quem estava retratada naquele quadro: “Mas o que eu desejava mesmo de verdade, ali, ao pé da imensa Miss Doris com um turbante verde na cabeça, era saber quem era, de quem era o retrato na parede que estava à minha frente” (HS, p. 15).

Nova progressão, o segundo momento da complicação acontece quando o rapaz que trabalhava no jardim avista a menina do retrato pessoalmente pela primeira vez: “Não lhe vi o rosto muito bem, acho que por causa dos véus. Só podia ser ela” (HS, p. 20).

O clímax, no conto tradicional, revela-se, normalmente, perto do final da história. Assim é em “Miss Doris”: o momento culminante da narrativa acontece quando dão por falta da menina e o alvoroço toma conta dos moradores. Ninguém sabia, nem patrões, nem empregados, o que havia acontecido:

Quem deu por falta foi Miss Doris. Digo isso porque foi o grito dela a ser ouvido no palacete para onde corremos todos imaginando coisas. Do lado de fora ruídos estranhos: portas que batiam, alguém a descer e subir as escadas e a voz da senhora ao telefone. O senhor entrava e saía da casa soltando baforadas. De repente bateu-me um pressentimento (HS, p. 24-25).

A conclusão da trama toma forma quando o “mistério” é revelado: “A menina fugiu com o namorado” (HS, p. 25). Há, então, o desnorteamento e a sensação de culpa do jardineiro, que abandona a casa, o jardim e a felicidade que aí conhecera: “O salmo preferido de Miss Doris ecoava dentro de mim enquanto em passos apressados eu ia deixando para trás as pedras enormes das calçadas” (HS, p. 26).

Percebe-se, então, que o conto se desenvolve seguindo os passos esperados em um conto tradicional. No entanto, não se pode dizer que se trata de uma narrativa inteiramente prosaica, pois por vezes o lirismo toma conta da prosa, principalmente nos momentos em que são descritos os conflitos psicológicos do protagonista, quando se infiltra o tempo interior. Deparamo-nos, então, com um texto extremamente poético.

### 3.1.2 A BELLE ÉPOQUE, BELÉM, O JARDIM, A CASA

No final do século XIX e início do século XX, assistia-se, na sociedade brasileira, a transformação do espaço público, do modo de vida, a propagação de uma nova moral e a montagem de uma nova estrutura urbana.

(Maria de Nazaré Sarges)

Não se pode deixar de comentar, em “Miss Doris”, a referência ao tempo externo, tempo dos calendários, das estações, dos relógios, enfim, a demarcação temporal. Ao longo da trama, são observados diversos marcadores do tempo exterior, como horas, anos e meses, estações ligadas às variações de clima, festas do calendário: “Foi lá pelas **nove da manhã** que o automóvel preto entrou na alameda” (HS, p. 20), “As festas de **Natal** chegaram e era como se eu as vivesse pela primeira vez” (HS, p. 22), “**Outubro** seguia escaldante” (HS, p. 17).<sup>19</sup>

Como já disse Paulo Nunes sobre o tempo em “Miss Doris”, em *A ficção de Maria Lúcia Medeiros*:

A narrativa em questão é rica em símbolos míticos, embora apresente demarcações de tempo histórico: o entre-guerras, 1936. Família tradicional de uma cidade de ricas mangueiras, que tinha natal de manhãs chuvosas, casas grandes de espaçosos jardins e se assistia às missas dominicais na Catedral (NUNES, 2002, p.67).

O conto inicia, portanto, com uma dessas marcações de tempo, detalhada, revelando que aquele ano foi de extrema importância na história da vida do narrador-protagonista. “Corria o **ano de mil novecentos e trinta e seis**” (HS, p. 9, grifo nosso). O ano já estava avançado, “corria”..., e acontece algo que costuma marcar a existência de um homem: o nascimento de um filho – “Meu filho havia acabado de nascer” (HS, p. 9). Da sua vida anterior à *tranche de vie* que é narrada no conto, tudo o que interessa é explicado no primeiro parágrafo: o homem, sujeito da ação, é humilde e precisava procurar “ocupação melhor para

---

<sup>19</sup> Todos são grifos nossos.

sustentar a família que crescera” (HS, p. 9). Nova referência ao tempo traduz o momento crucial da sua existência, o início da trama em si, que vai levá-lo a ter uma nova vida, até mesmo a inventar uma nova vida, esquecendo-se gradativamente da que levava antes de botar os olhos no anúncio do jornal: “Achei que tinha chegado **minha hora** porque precisavam de um jardineiro e de plantas, eu gostava e conhecia” (HS, p. 9, grifo nosso).

No que diz respeito ao tempo ‘histórico’, o ano de 1936, em Belém do Pará, apesar de essa época não mais fazer parte do apogeu do ciclo da borracha (que terminou por volta de 1920), ainda carregava consigo resquícios de uma era marcada pelo luxo e pela ostentação de uma classe que tirou proveito da prosperidade, quando a borracha, extraída na selva amazônica, era exportada para o mundo.

[...] a partir da segunda metade do século XIX é que o Pará adquiriu um relativo desenvolvimento econômico em decorrência da produção e exportação do látex determinado pelas exigências da indústria internacional. A borracha, apesar de ser utilizada na Europa desde o início do século XIX, em produção de bens de consumo e impermeabilização dos calçados, sua exploração só vai ganhar estímulo a partir de 1840, com a descoberta do processo de vulcanização por Charles Goodyear (SARGES, 2010, p. 91-94).

A *Belle Époque* foi resultado dos ganhos financeiros proporcionados pela comercialização da borracha, ou seja, pelo chamado ciclo da borracha, na região Norte do Brasil. A Amazônia, como produtora principal desse subsídio, arrecadou um capital que permitiu um notável crescimento econômico das capitais da região, principalmente Belém e Manaus, o que fez com que essas cidades vivessem uma época de grande urbanização e luxo.

A nova ordem econômica e a nova filosofia financeira nascida com a República impunham não somente a reordenação da cidade através de uma política de saneamento e embelezamento, mas também a remodelação dos hábitos e costumes. Era preciso alinhar a cidade aos padrões da civilização europeia (SARGES, 2010, p. 20).

Em Belém, o intendente Antônio Lemos investiu em saneamento e na construção de espaços que viabilizassem a vida de uma sociedade elegante, muito próxima aos moldes europeus, como o Mercado Municipal do Ver-o-Peso, o Hospital Dom Luiz (hoje Beneficente Portuguesa) e o Teatro da Paz.

A revolução financiada pelo *boom* da borracha influenciou diretamente na sociedade atuante naquela época. Os costumes ostensivos das pessoas que viveram e lucraram com a borracha não paravam na compra de objetos e produtos europeus. Os seringalistas e seus familiares passavam temporadas na Europa, muitas vezes não apenas em férias, mas também para a educação de seus filhos. A influência europeia era notada em Belém, tanto nas construções como no modo de viver: “Foi assim que fiquei sabendo do costume deles [os

donos da casa] em passar até um ano nas viagens, e quando retornavam as meninas vinham crescidas e mudadas” (HS, p. 11).

Outro indício de que o conto se passa em uma época que ainda trazia resquícios da *Belle Époque* é a casa, descrita como palacete. O palacete, quase um palácio em proporções menores, era um tipo de construção típica da época da borracha: “A casa, um palacete, ficava numa esquina, e a rua que passava na frente, mais a rua que passava do lado, eram largas avenidas sombreadas por mangueiras” (HS, p. 9).

Quanto ao espaço, a citação anterior também deixa implícito que Belém do Pará é realmente o local da trama: “eram largas avenidas sombreadas por mangueiras” (HS, p. 9). Belém é conhecida como a “cidade das mangueiras” pelo fato de essas árvores existirem em abundância nessa localidade, especialmente ainda no ano de 1939. Há, ainda, outros indícios, como no trecho a seguir: “Umas negras barbadianas enormes com ajudantes recém-chegadas do Marajó” (HS, p. 10). A ilha do Marajó fica localizada próxima a Belém, no estado do Pará, e nessa época (o que não difere muito hoje) eram levados, da ilha até a capital, empregados que pudessem trabalhar nos afazeres das casas: lavar, cozinhar, passar, limpar etc.

Percebem-se, também, outros elementos típicos da cidade: “Ainda se viam os tabuleiros de jambos às portas dos colégios e, à noite, mui cheirosas as moças passavam em direção ao Largo” (HS, p. 17). Os jambeiros, naquela época, encontravam-se nas ruas e terrenos, como as mangueiras. Hoje, raramente se veem vendedores ambulantes de jambos pelas ruas da cidade, mas na época retratada no conto, ainda era algo muito comum. Ademais, há a referência ao “Largo”, provavelmente o Largo da Sé (praça Frei Caetano Brandão). Era comum, antigamente, os moradores da cidade passearem por lá à noite.

Lembremos, então, do conto da coletânea *Céu Caótico*, “Ele e ela, o jardim e a cozinha”, em que há um jardineiro e uma governanta, no que parece ser Belém do Pará. Diferente, porém, de “Miss Doris”, os dois personagens do conto de *Céu Caótico* possuem uma atração física, sexual, não concretizada, relação que não é vista entre os dois personagens do conto de *Horizonte Silencioso*. Mas é impossível não notar o diálogo entre os dois contos, especialmente porque, em ambos, eram os dois empregados que tomavam conta da casa, enquanto os patrões viajavam.

Voltando à caracterização de “Miss Doris”, o espaço, como esperado, tratando-se de um conto, não é extensivamente descrito, apenas o necessário e relevante à história. Como ambientes principais têm-se o jardim e a casa principal. Quanto ao jardim, o narrador explica que era “quase uma floresta, rodeava todo o palacete e acabava só na casa dos empregados no fundo do terreno” (HS, p. 10). E esse passa a ser o seu espaço:



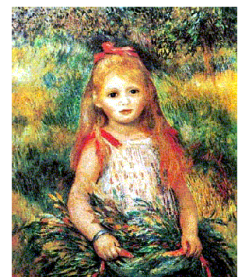
[...] o jardim passou a ser, a partir do momento em que eu o vi, o meu alento, os meus cuidados, razão dos meus afazeres que ali começavam e ali terminavam, como se o meu lugar fosse aquele, como se ali eu tivesse nascido feito galho de planta que a gente enterra para fazer brotar (*HS*, p. 9-10).

Já no trecho citado acima, vemos que o jardineiro se funde ao seu “objeto”, confunde-se com ele (“como se ali eu tivesse nascido feito galho de planta”), não havendo distanciamento. Essa fusão já era vista por Staiger (1997) como um traço lírico.

Voltando ao espaço, especialmente no caso de “Miss Doris”, essa descrição não exaustiva do ambiente não significa que ele tenha pouca relevância. Até mesmo porque o jardim, que acaba se tornando o refúgio do rapaz, é uma das peças centrais para o desenrolar da trama. Sem ele, o narrador não teria conseguido o emprego de jardineiro. A casa, por sua vez, foi o local em que o protagonista encontrou o retrato da menina, portanto, também um lugar de suma importância.

Não há, nesse conto, pelo menos não de maneira expressa, a complexidade do labirinto. Os trajetos parecem extremamente simples: o jardim, a casa. Quando muito, o jardineiro se afasta desse cenário, indo às ruas, mas sempre sob as ordens de outrem. Por vontade própria, depois de ter começado a trabalhar ali, ele só se afasta muito no início, quando não morava ainda no emprego, para deixar sua família – mulher e filho – na estação, estrada aparentemente sem volta para eles. E são ainda as ruas que o acolhem na sua fuga desesperada, no final.

### 3.1.3 A LINGUAGEM, OS PERSONAGENS



(Pierre-Auguste Renoir)

Quanto aos personagens, na narrativa poética eles conhecem um apagamento no que diz respeito às referências realistas e também às da psicologia. Os personagens são absorvidos pela narração, às vezes devorados pelo narrador, que é também o protagonista. Esse narrador/protagonista – ou como diria Käte Hamburger (1986), o *Ich-Origin* do texto – não é

nomeado: ele é apenas o jardineiro. Trata-se de uma personagem que constantemente troca de “obsessão” durante o conto (primeiro era um pai de família que procurava emprego; depois, esquece a família e torna-se obcecado pelo jardim; após isso, seu objeto de adoração passa a não mais ser o jardim, mas o retrato da menina e assim por diante...). A narração em primeira pessoa alterna trechos objetivos e subjetivos. Quem conta a história é um homem comum, com pouca instrução. Mas há momentos em que a narrativa assume o tom lírico típico dos monólogos interiores, quando o tempo adquire às vezes a lentidão da memória. Se pensarmos nas palavras de Käte Hamburger (1986), o conto de Maria Lúcia Medeiros, poderia ser classificado como pertencente a um gênero misto, visto que se trata de uma narração, um texto em prosa, porém, feito em primeira pessoa – o que aproxima a prosa dos textos poéticos.

Quanto ao monólogo interior, pode-se dizer ser uma técnica que foi primeiro utilizada – teria sido inventada por ele – pelo romancista francês Édouard Dujardin (1861-1949), que a usou em *Les Lauriers sont coupés* [*Os loureiros estão cortados*] (1888). Posteriormente, ele publicou o livro *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce* (1931), definindo esse monólogo como um discurso não pronunciado, sem auditor e pelo qual um personagem exprime seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente.

Em “Miss Doris”, o monólogo interior é a própria narrativa, ou seja, quem monologa é o narrador/protagonista. Desde o início do conto, é instalado no leitor o pensamento do personagem principal. É esse pensamento, que vai se desenrolando continuamente, que informa o que acontece com esse personagem.

O intimismo característico tradicional dos monólogos interiores também aparece em “Miss Doris”, especialmente quando a “doença”, a obsessão pelo quadro da menina começa a “roer a alma” do narrador/protagonista. Segundo Aguiar e Silva, o monólogo interior é:

um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem – e há determinados estados psicofisiológicos particularmente favoráveis à eclosão do monólogo interior: *rêverie*, insônia, cansaço etc. -, que não tem outro auditor que não seja a própria personagem e que se apresenta sob uma forma desordenada e até caótica [...] sem qualquer intervenção do narrador e fluindo à medida que as idéias e as imagens, ora insólitas ora triviais, ora incongruentes ora verossímeis, vão aparecendo, se vão atraindo ou repelindo na consciência da personagem. O monólogo interior é, pois, uma técnica adequada à representação dos conteúdos e processos da consciência [...] (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 62).

O jardineiro sente, inclusive, insônias e cansaço, e começa a se perder em seus pensamentos e devaneios.

Mas dormi e sonhei que o retrato crescia feito um danado na minha frente e que a menina se levantava dele e me ameaçava com os espinhos das rosas brancas e que eu corria e tropeçava mas que, mesmo assim, ela sorrindo de maldade, começava a tirar sangue do meu rosto, do meu peito, das palmas dos meus pés. Ao ameaçar furar meus olhos com os espinhos eu gritava por Nossa Senhora e acordava (*HS*, p. 24).

A impressão é a de que o narrador está “falando” rapidamente, monologando para ele mesmo, lembrando o terror que viveu, devaneando sobre o ocorrido.

É interessante notar também que o texto “Miss Doris” possui diversas marcas de oralidade, como se, por momentos, o conto fosse, na verdade, uma conversa com os leitores. Lembramos as palavras de Frye (1973, p. 264): “o diálogo tem de falar com a voz das personagens internas, não com a do autor, e às vezes o diálogo e a narração separam-se a ponto de dividir o livro em duas linguagens diversas”. Como exemplos dessa voz que se revela, seguem-se alguns trechos: “Devo ter chegado lá por volta das quatro da tarde e, como se estivessem esperando por mim, às seis eu já estava empregado. **Só eu contando pra vocês acreditarem**” (*HS*, p. 9), “[...] alguém que pensava para eu executar, porque enfiar o dedo na terra era eu mesmo quem ia enfiar. **Ora bem**” (*HS*, p. 10), “Naqueles tempos, se bem me lembro, ‘**macaco, cada qual no seu galho**’ era frase de se ouvir dez vezes por dia” (*HS*, p. 16). “Esgueirei-me e aproveitando a confusão procurei o retrato na parede. **Era o lugar mais limpo**” (*HS*, p. 25). Essa última expressão significa que o lugar estava vazio. No texto “Horizonte silencioso”, do mesmo livro em que está incluído “Miss Doris”, também é usada a expressão: “Mas ao chegar à rua não viu mais ninguém, nem primos, nem carregadores, nem caixas de biscoito nem paneiros de laranja. **O lugar mais limpo**”<sup>20</sup> (*HS*, p. 69). Esse recurso de utilizar termos da oralidade faz com que o texto adquira um tom familiar, de conversa, o que pode indicar ao leitor maior proximidade e identificação com o narrador e/ou com a narrativa.

Mesmo quando o sujeito parece distanciar-se, a musicalidade, a rima, o ritmo e a melodia em tom de lirismo são percebidos em vários trechos do conto da escritora paraense, como, por exemplo, na aliteração: “fazer nascer flor ou folhagem que fosse” (*HS*, p. 12). A repetição do fonema /f/, além de imprimir musicalidade ao texto, remete-nos ao som das folhas ao vento, o que une, como disse Staiger (1997), o sentido das palavras à sua melodia. E, como disse Freyermuth (2010), o ritmo é um dos principais elementos a abolir a fronteira

---

<sup>20</sup> Todos grifos nossos.

que separa prosa e poesia, prosaico e poético. A rima interna e o ritmo também fazem parte da sonoridade lírica da prosa de Maria Lúcia Medeiros, que chega a se dissolver na chuva:

Fui escolhido para acompanhá-la e fazer a vistoria. **Passei** a mão na lanterna, joguei o capote por **cima** da **cabeça** e **atravessei** o jardim no meio do **aguaceiro**. Chovia de dar medo. **Saí** chapinhando e entrei pela porta que **escancararam** para mim. **Passei** eu, **passou** a barbadiana mais alta e fomos pegando o rumo da **escada** [...] (HS, p. 14, grifos nossos).

A repetição do fonema /s/ nos remete ao assovio do vento, ao barulho da chuva, o que imprime, novamente, lirismo ao conto. E, para utilizar as ideias de Staiger (1997) novamente, em “Miss Doris”, é a chuva que soa como língua.

Ainda no que diz respeito ao gênero lírico, relembremos que afetividade, a emotividade, poesia de solidão, o não distanciamento, o íntimo, o sentimento e, por conseguinte, a fusão entre ‘eu’ e ‘mundo’, são características da lírica. O poeta solitário, intimista, também pode ser visto no jardineiro: “Nessas horas, também, eu pensava [...] nessa coisa esquisita que me roía por dentro, que era eu ser sozinho e estar feliz” (HS, p. 12). Se considerarmos, ainda, subjetividade como o mundo interno dos homens, mundo repleto de sentimentos, emoções, pensamentos pessoais, então “Miss Doris” pode ser considerado um texto repleto de subjetividade.

Voltando à caracterização das personagens, há uma delas que, apesar de não aparecer tanto, é peça chave para a trama e dá título ao conto: Miss Doris. Ora, se é apenas uma personagem pequena, porque é a única a ser nomeada? Mais ainda, porque é o nome dela que aparece no título do conto? Possivelmente porque foi Miss Doris quem chamou o protagonista para entrar na casa naquela noite chuvosa e, por conseguinte, fez o moço bater os olhos no retrato da menina. Foi a governanta a causadora involuntária do início da “doença” do rapaz.

Outras integrantes marcantes no conto são as empregadas barbadianas (incluindo a governanta, Miss Doris). O fato de essas pessoas serem provenientes do Caribe Inglês e de falarem essa língua justifica o “Miss” antes do nome da governanta – “Miss” significa “senhorita” em inglês.

Uma porção de empregados. Umhas negras barbadianas enormes com negras ajudantes recém-chegadas do Marajó. Essas negras me olhavam da cabeça aos pés, me avaliavam enquanto eu respondia às perguntas e fazia outras, comedidamente, que para isso eu fora treinado (HS, p. 10).

Chamavam barbadianos os imigrantes negros que vieram no século XX para Belém trabalhar – não como escravos – e que eram originários do Caribe, especialmente do Caribe inglês, de Barbados. Muitos operários, não apenas do Caribe, mas de diferentes países,

migraram para a Amazônia com o intuito de trabalhar na construção da estrada de ferro Madeira Mamoré. É importante saber que, por não terem vindo como escravos, mas como trabalhadores qualificados, a chegada e estada dos barbadianos foram diferentes das dos africanos. Representaram, portanto, culturas e contextos diferentes. Vale ressaltar que, depois de um tempo, passaram a ser conhecidos como barbadianos todos os negros falantes do inglês. Mas isso se dava, algumas vezes, até mesmo de forma pejorativa. Não é o caso do conto em questão.

### 3.1.3.1 O RETRATO

Por que tenho saudade de você, no retrato, ainda que o mais recente? E por que um simples retrato mais do que você, me comove [...]? Talvez porque o retrato, já sem o enfeite das palavras, tenha um ar de lembrança. [...] Talvez porque todo retrato é uma retratação.

(Cassiano Ricardo)

Como antagonista, para utilizar outro termo de Propp, não há, exatamente, uma pessoa, mas sim o retrato da menina (não ela, mas o retrato dela), pois é ele o motivo da intranquilidade e do desespero que passou a enfrentar o protagonista, depois de tê-lo visto pela primeira vez, em uma noite de tempestade. Podemos observar, então, a recordação de que fala Staiger (1997, p. 59-60), o “um-no-outro lírico”. O jardineiro relembra o episódio de quando viu, pela primeira vez, o retrato da menina o qual acaba se transformando em obsessão:

A vida calma que eu vinha desfrutando transformara-se em agonia, arrepios de frio e quente se eu pensava na casa, se eu pensava na noite de chuva, a noite dos ruídos, se eu – mesmo de olhos fechados – firmasse o pensamento dentro do palacete e visse de novo a sala como vira antes, alumiada pela pouca luz.

Para cada erva daninha que eu arrancava com minhas mãos grossas nascia uma pergunta, incapaz de soltar-se de dentro do meu peito (*HS*, p. 15).

Verificamos que o rapaz não apenas se lembra do episódio, mas se transporta a ele, revivendo, aproximando-se de seu objeto, como se estivesse vivenciando o acontecimento pela primeira vez. Em vez do distanciamento esperado de um texto em prosa, encontramos a efusão própria do lirismo, no pensamento solitário, intimista, do jardineiro, como já vimos anteriormente: “Nessas horas, também, eu pensava [...] nessa coisa esquisita que me roía por dentro, que era eu ser sozinho e estar feliz” (*HS*, p. 12).

Para falar sobre o momento em que a doença do amor começa a roer a alma do jardineiro, o encegueiramento que aos poucos tomava conta do narrador, a musicalidade é entremeada na prosa. A repetição da expressão “dei de” no início de cada período, mostra que a melodia se encarrega de expressar algo obsessivo, martelando na imaginação do jardineiro, como se estivesse marcando o início de cada verso: “Dei de sentir falta de tempos que não podiam voltar mais; dei de sonhar com a casa e com o retrato. Dei de ter pesadelos, eu que tão bem sabia dormir a sono alto” (*HS*, p. 16).

Percebe-se, ainda, a oposição no paralelismo invertido que segue:

De olhos fechados, se vinha o retrato na minha cabeça – e ele vinha e voltava sem parar o dia todo – eu encostava o corpo n’alguma parede para melhor me apreciar feito um balão tocado pelo vento, iluminado, a fugir por cima da mata.

De olhos abertos, porém, eu via as minhas rosas brancas no colo da menina e a minha sombra cobrindo o rosto dela no sol do meio dia (*HS*, p. 16).

A oposição “de olhos fechados/de olhos abertos” mostra como o jardineiro se sentia: um paradoxo. Um estranho sentindo coisas estranhas que nem mesmo ele sabia dizer o que eram: um homem que de jardineiro passa a ser alguém obcecado pelo retrato de uma menina que nem mesmo ele sabe quem é.

As referências ao retrato são envoltas em mistério. Antes de vê-lo – o que vai transtornar toda a vida do jardineiro –, a atmosfera adquire a estranheza própria dos contos fantásticos: “Acordei com barulhos dos trovões e com o chamado de Miss Doris, alertando todos nós sobre ruídos estranhos lá fora, na casa dos patrões. [...] Chovia de dar medo.[...] O barulho vinha do segundo andar” (*HS*, p. 14). A descrição vai crescendo, preparando o clima e a expectativa do leitor é de que algo terrível vai acontecer:

Como era a primeira vez que entrava na casa, Miss Doris me guiava, para que eu não tropeçasse e esbarrasse nos móveis pelo caminho. Ninguém. Nenhum vulto, só a claridade dos relâmpagos e o vento assobiando por entre as frestas das janelas. Resolvemos voltar e no que começamos a descer, mais trovões e mais relâmpagos. Ao chegarmos lá mebaixo, Miss Doris arriou o corpo numa cadeira, pedindo um copo d’água (*HS*, p. 14).

E então acontece a aparição:

Foi cair nele e eu sentir uma coisa aqui dentro que me deu um tranco no peito e me arrepiou. [...]

Meu corpo tremia. O candeeiro usado por Miss Doris pousado em cima da mesa, as sombras lambendo as paredes, portas de vidros, espelho nos móveis escuros que eu via pela primeira vez. Mas o que eu desejava mesmo de verdade, ali, ao pé da imensa Miss Doris com um turbante verde na cabeça, era saber quem era, de quem era o retrato na parede que estava à minha frente (*HS*, p. 15).

O retrato só vai ser descrito (e será a primeira vez em que ele usa a palavra “menina”, pois sempre se refere ao retrato) algumas páginas depois da descoberta, quando ele já se sentia enfeitiçado: “uma menina que podia ter uns quinze anos, um vestido branco feito um véu, as mãos pousadas no colo quase tocando uma porção de rosas brancas. Esse era o retrato e por ele eu bambeava, eu tropeçava, eu saía de mim (*HS*, p. 16-17).

O tom de erotismo, o sexo velado que por vezes aparece no texto, é claramente visto em determinado trecho do conto, na página dezessete, episódio em que o narrador entra “feito um gatuno” na casa apenas para observar o retrato. Aí, o jardineiro pára diante do quadro, no escuro, e o admira, quase como em um coito, fusão entre ele e o quadro, que o puxava cada vez mais para perto. O erotismo pode ser claramente percebido quando o jardineiro, ao pegar a lanterna, passa-a pelo pescoço da menina ali representada, e sentia seu próprio “corpo enrijecendo”.

Parece que, nesse momento, para o jardineiro, os ponteiros do relógio param de girar e o tempo pára, só existe ele e o retrato. Um trecho repleto de subjetivismo e lirismo, em que nada é dito explicitamente, mas em uma série de metáforas, dá-nos a imaginar o que acontecia entre o quadro e o jardineiro quando ninguém estava olhando.

[...] eu pegava o molho de chaves de Miss Doris e entrava na casa feito um gatuno.

Às escuras, parado diante do retrato, eu amolecia, deixava o retrato me puxar para perto dele e só então tirava a lanterna do bolso e focava nos olhos, poço por onde minha alma se perdia. Uma passada de luz pelo pescoço, pelo braço esquerdo para que viesse chegando o arrepio, o pulsar do meu corpo enrijecendo. Molhava-me de choro, quantas vezes querendo bater a cabeça na parede, curar a doença que me fazia entrar na casa, malfeitor de mim mesmo e envenenado (*HS*, p. 17).

Diz-se, então, que a descoberta do quadro retratando a menina provoca no personagem uma espécie de fusão de fantasia interior e de realidade, de sujeito e objeto, homem e retrato, que, por sua vez, mescla-se de mistério e desejo, paz e agonia, pureza e erotismo. Essa fusão entre sujeito e objeto – como já dissemos – já havia sido dita por Emil Staiger (1997) como uma das características do lírico.

As imagens poéticas, plásticas, misturam-se aos volumes de uma escultura que se molda ao ritmo do desejo no claro/escuro da narrativa: “eu amolecia”... E era o retrato que o puxava para perto, mesmo no escuro, na adivinhação do corpo retratado. E no mesmo parágrafo, um pequeno poema em prosa, retrato e jardineiro atraem-se, pela luz da lanterna e dos olhos da menina “poço por onde a minha alma se perdia”, para depois fundirem-se em luz, pescoço, braço, “pra que viesse chegando o arrepio, o pulsar do meu corpo enrijecendo”.

E ao final do coito e do “poema”, na metáfora sutil confundindo o gozo, o choro, o desespero: “molhava-me de choro”.

Esse parágrafo poético situa-se no intervalo temporal entre a ida de todos à igreja, para as novenas, e o toque do sino da igreja “para anunciar que a reza tinha acabado”, dois parágrafos de mera descrição prosaica, o que já caracteriza o conto em questão como híbrido.

O retrato remete o leitor para a personagem que ele ilustra: a menina. Para o narrador-personagem é como se ela chegasse à casa antes do regresso real da viagem, para o qual tantos preparativos foram feitos. O narrador-personagem vive a expectativa de vê-la em carne e osso, de experimentar a transformação como se a figura feita de formas e cores fosse adquirir volume e vida.

Ele descreve o labor dos criados e a movimentação que se faz quanto a essa chegada:

O telegrama chegou no final da manhã. Miss Doris pôs os óculos, leu o que estava escrito, arrebanhou as saias e, apressada, chamou os empregados. Paramos todos à entrada da lavanderia e ouvimos aquilo que seria a grande e esperada novidade.

Dáí em diante ninguém mais teve sossego. O tempo fazia-se curto para limpar, escovar, consertar. Revirei a terra dos canteiros, adubei e caprichei tanto no meu jardim que, cedo, pude oferecer meus préstimos para os serviços do palacete (*HS*, p. 18).

Mas, afinal, o que é uma retrato, tão falado nesta análise? Um retrato é uma pintura, fotografia ou outra representação artística de uma pessoa. O retrato tem sua história ao longo dos tempos. Houve épocas em que era privilégio dos ricos e poderosos, mas, pouco a pouco, foram aparecendo na pintura figuras de níveis sociais mais amplos (não apenas dos círculos aristocráticos). A fotografia traz o retrato para o alcance de todos. Depois da fotografia, que reproduz fielmente o homem e o mundo, a moda do retrato pintado continua, mas os pintores cada vez mais procuram acentuar o caráter interpretativo da obra e uma maior liberdade de expressão. Os impressionistas rompem definitivamente com o acento naturalista que marca a tradição retratística. A encomenda de retratos pelas famílias difundiu-se na classe abastada. Quanto ao tamanho dos quadros, a maioria dos retratos criados para as paredes de uma casa particular, ou para serem transportados com facilidade de um lugar para outro, não era muito grande. A produção de retratos declinou, em linhas gerais, nos anos 40 e 50 do século XX, por causa da nova voga do abstracionismo.

Na análise e interpretação do texto, na modernidade, juntamente com a transgressão das fronteiras genéricas, transgridem-se também as fronteiras entre as artes, seguindo tanto a doutrina das correspondências, da sugestão das sensações, como a teoria da



comparação e da analogia. Na prosa poética, a referência à pintura, cultivada por muito tempo, desde o *Ut pictura poesis* de Horácio, volta a se fortalecer, ideia que foi reforçada por Frye (1973), ao dizer que muitos poemas líricos possuem imagens visuais, quase pinturas. A arte da palavra, pelo uso das imagens, em descrições e narrativas, liga-se muitas vezes às cores e formas do modelo pictorial. Em “Miss Doris”, o personagem-narrador compartilha a arte de ser *naïf* [ingênuo] com o pintor Henri Rousseau (1844-1910), conhecido como *le douanier*, cujo estilo de pintura é ingênuo, primitivo. Jardineiro e pintor também tinham em comum o amor pela natureza e um sentimento de posse revestido de simplicidade e entrega. Henri Rousseau sentia-se feliz em contemplar a natureza e pintá-la. No campo, ao ver o sol por todo o lado, e verde e flores, o pintor sentia que tudo aquilo era dele, exatamente como o jardineiro que ansiava pelo tempo total pra ficar “mais livre para cuidar do meu jardim” (HS, p. 11).



**Figura 3:** O Sonho.

Fonte: [www.karipuna.blogspot.com](http://www.karipuna.blogspot.com)

Com o passar do tempo, no conto de Medeiros, a natureza, no jardim, torna-se cada vez mais complexa, como uma forma de evasão em que a fantasia e o fantástico ganham lugar criando um pano de fundo exótico. O jardim confunde-se mesmo com uma selva – era “quase uma floresta” – e a autora traduz dessa maneira o gosto pelo exótico, sentido na *Belle époque*, época em que, como vimos, situa-se a ação.

Ainda no que diz respeito ao jardim, podemos nos lembrar do que diz Paulo Nunes (2002, p. 67), em seu artigo em *A ficção de Maria Lúcia Medeiros*: “a obsessão do jardineiro pelo jardim [...] nos faz aludir à fascinação do amante em relação ao corpo da amada que se lhe transforma num fetiche”.

Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999, p. 897), fetiche é “objeto animado ou inanimado, feito pelo homem ou produzido pela natureza, ao qual se atribui poder sobrenatural e se presta culto; ídolo [...] pessoa a quem se venera e se obedece às cegas”.

Primeiramente, o fetiche, o ídolo, o objeto de veneração do jardineiro, era o jardim, mas depois se torna o retrato, e depois, ainda, a menina.

### 3.1.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

De fato, não se pode negar que “Miss Doris” é um texto em prosa, que possui um fio narrativo, enredo e personagens. O texto, ainda, é narrado em primeira pessoa, o que, para Käte Hamburger (1986), seria uma característica da ficção, do épico. Tais características apontam para o fato de que o conto da escritora paraense partilha características do antigo gênero épico, atual gênero narrativo. No entanto, já não estamos mais na época em que se defendia a pureza dos gêneros literários, quando não seria aceito o fato de reconhecer que um texto poderia possuir características de mais de um estilo, conforme apontado pelos românticos e por tantos outros teóricos citados no primeiro capítulo deste estudo.

O texto de “Miss Doris” garante a presença entre os dois extremos de prosa e poesia. Se a afirmação de Aristóteles em sua *Poética*, de que nem todo texto escrito em verso pode ser considerado poesia é verdadeira, o contrário também é válido: nem tudo escrito em prosa é totalmente prosaico. Roman Jakobson (2007), por exemplo, definia “poesia” a partir das funções da linguagem. Poesia seria, assim, o texto em que a função poética predominasse. Por conta disso, um texto escrito em forma de prosa pode ser considerado poético se sua função principal for poética. A tal texto pode-se dar o nome de prosa poética ou poesia em prosa. Isso porque é prosa em sua forma, mas poesia em sua função e em suas principais características, incluindo ritmos e imagens. Maria Lúcia Medeiros molda sua matéria prima, a palavra, com pinceladas bem estudadas. Com as palavras, ela se movimenta pelas páginas brancas como se fossem telas. Voltemos à frase de Horácio: ao dizer que a pintura é como a poesia, o romano sugere também que, como um quadro, às vezes os poemas necessitam de maior ou menor distância, ou de mais ou menos luz, para serem melhor observados e analisados. Assim, a poesia (o texto) pode ser estudada, ora minuciosamente, ora globalmente, e traz, na matéria das palavras, a plasticidade lírica, que, no conto analisado, é visivelmente marcada em vários trechos.

Quando o narrador-protagonista de “Miss Doris” vê, pela primeira vez, quem desejava ver, as sensações mais fortes provocados pelo amor – doce amargo amor –, ora o ofuscam, ora escurecem as cores do seu mundo – o jardim –, turva-se a visão, o próprio tato torna-se escuro. Os sentimentos do jardineiro diluem-se em névoa, como as pinceladas dos pintores impressionistas, ou como os vagos versos de poetas como Verlaine (1844-1896).

Maria Lúcia Medeiros mistura, como Monet (1840-1926), as cores da sua paleta com as impressões do momento vivido pelo narrador-personagem. Repete-se, na prosa de “Miss Doris”, a correspondência dos sentidos preconizada por Baudelaire: “Era tudo branco, ou melhor, era tudo branco o que eu via, uma luz que se alastrava pelo jardim, uma névoa que me fazia ver tudo longe e silencioso, se eu olhava na direção da casa” (*HS*, p. 20).

Depois da névoa e da ausência de som, a comparação procura outra impressão, aquela que Sartre evoca no seu romance *A náusea*: “[...] Ao meu redor os tons escureciam. Nas folhas, nas nervuras, nos caules, nas raízes que inchavam a terra sob meus pés. [...]” (*HS*, p. 21).

Na sequência temporal da ação, a luz continua a diluir os contornos da casa e a influenciar as impressões experimentadas pelo jardineiro. Novamente, o pintor impressionista mostrando o mesmo cenário visto sob outro momento de luz: “Quando amanheceu o dia seguinte, quando os relógios começaram a bater as horas e o sol a jogar seus raios rutilantes esbraseando as superfícies e incendiando os contornos, o palacete resplandeceu” (*HS*, p. 21).

E, ao mesmo tempo, as imagens surgem nitidamente e marcam, mais uma vez, o tom lírico do conto. A névoa, os tons escuros, os raios do sol “esbraseando as superfícies e incendiando os contornos” e o resplandecer do palacete é traduzido por metáforas, o que torna a prosa da autora paraense extremamente poética. E, afinal, como disse Frye (1973), e como já foi dito neste trabalho, muitos poemas líricos possuem plasticidade, imagens visuais, quase pinturas. No caso de “Miss Doris”, contudo, vemos que uma **narrativa** também pode trazer marcas do lírico e possuir imagens visuais.

Voltando às diversas funções da linguagem do linguista Roman Jakobson (2007) podemos destacar no conto “Miss Doris”, além da poética, mais duas, a referencial e a emotiva ou expressiva. A primeira é normalmente vista em textos em prosa, narrativas, quando a ênfase é dada no assunto a ser abordado. O texto é centrado no referente, no assunto, e normalmente se utiliza a terceira pessoa para esse tipo de narrativa. Apesar do conto em questão não ter essa função em sua predominância, apresenta-a em alguns dos trechos, especialmente nas descrições:

A casa, um palacete, ficava numa esquina, e a rua que passava na frente, mais a rua que passava do lado, eram largas avenidas sombreadas por mangueiras. Erguia-se no centro do terreno [...]  
O jardim, quase uma floresta, rodeava todo o palacete e acabava só na casa dos empregados, no fundo do terreno. Uma porção de empregados. Um negão negro barbadiano enorme com ajudantes recém-chegadas do Marajó. [...]  
(*HS*, p. 10-11)

Já a função emotiva ou expressiva, como seu próprio nome sugere, é vista quando há transbordamento de emoções, predominando as falas em primeira pessoa. Essa função aparece em grande parte do conto, como é possível constatar nos trechos a seguir:

Nessas horas me sentia tão satisfeito como se a minha vida só contasse a partir do dia em que eu entrara por aqueles portões. Nessas horas, também eu pensava no menino e na mãe dele e nessa coisa esquisita que me roia por dentro, que era eu ser sozinho e estar feliz.

Com o passar do tempo eu ganhava mais confiança dos empregados e já fazia outras tarefas menores, ajudava, porque, de verdade, não me importava, eu era feliz, estranhamente feliz, naquele lugar [...] (HS, p. 12).

A vida calma que eu vinha desfrutando transformara-se em agonia, arrepios de frio e quente se eu pensava na casa, se eu pensava na noite de chuva, a noite dos ruídos, se eu – mesmo de olhos de fechados – firmasse o pensamento dentro do palacete e visse de novo a sala como vira antes, alumiada pela pouca luz (HS, p. 15).

Como podemos verificar, os trechos acima, além de virem marcados pela narração em primeira pessoa, mostram as emoções, impressões pessoais, o que o jardineiro sentia naqueles determinados momentos, caracterizando, assim, a função emotiva

Voltando ao teórico Northrop Frye (1973) e à sua idéia sobre as características genéricas, como já foi dito anteriormente, o lírico é caracterizado por ele como imitação interna de sons e imagens, e por um poeta que sempre fala ou consigo ou com outra pessoa. Em “Miss Doris” percebemos – característica já frisada em outro tópico deste trabalho – essa imitação de imagens e de sons. Essa maneira de trabalhar a mensagem por meio de recursos como aliteração, assonância, rimas etc., já caracteriza, como diria Roman Jakobson (2007) a função poética.

No final do conto, a sensação de perda vai trazer, novamente, a música para o texto. Em meio a sua aflição, o jardineiro foge: “na busca aflitiva por um lugar onde eu pudesse chegar, abrir os braços e começar a gritar até morrer”, como as cigarras, às quais se refere nos momentos de seu delírio pleno de erotismo: “O canto das cigarras chamando a noite negra fazia disparar meu coração pelo que havia dentro da casa e me transformava: o retrato” (HS, p. 16).

O jardineiro compreende que tudo acabara para ele, ao perceber, acordado na madrugada pelo grito de Miss Doris, que o retrato desaparecera:

Quem deu por falta foi Miss Doris. Digo isso porque foi o grito dela a ser ouvido no palacete para onde corremos todos imaginando coisas. Do lado de fora ruídos estranhos: portas que batiam, alguém a descer e subir as escadas

e a voz da senhora ao telefone. O senhor entrava e saía de casa soltando baforadas. De repente bateu-me um pressentimento (*HS*, p. 24-25).

Podemos sugerir que, de maneira inversa ao livro de Oscar Wilde – *O retrato de Dorian Gray* –, o retrato, em “Miss Doris”, contém a existência da menina na alma do jardineiro. O narrador do conto em questão dispusera de muito pouco tempo para sentir a sua vida plena de significado. Descobrir a verdadeira razão de sua existência quando vislumbrara pela primeira vez o retrato da menina. E, naquela manhã, quando seus olhos desesperados procuraram a pintura no vazio da parede, realizou de imediato sua própria desgraça: ela se fora e com ela o seu duplo, o retrato, a representação pictórica da infância (da pureza?) que a menina perdera. Para ele já não haveria esperança ou alegria, apenas a recordação do passado, amarga e destroçada.

Retomando as teorias de Frye (1973) quanto ao lírico, percebemos que o jardineiro muitas vezes fala consigo mesmo, como podemos verificar nos trechos a seguir:

Uma passada de luz pelo pescoço, pelo braço esquerdo para que viesse chegando o arrepio, o pulsar do meu corpo enrijecendo. Molhava-me de choro, quantas vezes querendo bater a cabeça na parede, curar a doença que me fazia entrar na casa, malfeitor de mim mesmo e envenenado (*HS*, p. 17)

Quando assim mergulhava o juízo, ia mais fundo, e pelos arrepios do meu corpo vinha um pensamento estranho que me dizia não restar mais nada escondido. Faltava-me mesmo a certeza, mas essa viria depois e eu saberia quando (*HS*, p. 19).

Apesar de ser um narrador de uma trama escrita em prosa, em certos trechos a sensação que se tem é a de que o jardineiro não fala para os leitores, mas sim para ele mesmo, como se para relembrar, sentindo o que viveu, como em um monólogo interior, como já foi visto anteriormente.

Relembrando Emil Staiger (1997), quando este diz que a coordenação parece adequar-se melhor ao clima de lirismo, podemos ver essa característica nos trechos:

O jardim, quase uma floresta, rodeava todo o palacete e acabava só na casa dos empregados, no fundo do terreno. Uma porção de empregados. Um negros barbadianas enormes com ajudantes recém-chegadas do Marajó (*HS*, p. 10).

Fui escolhido para acompanhá-la e fazer a vistoria. Passei a mão na lanterna, joguei o capote por cima da cabeça e atravessei o jardim no meio do aguaceiro. Chovia de dar medo. Saí chapinhando e entrei pela porta que escancararam para mim. Passei eu, passou a barbadiana mais alta e fomos pegando o rumo da escada [...] (*HS*, p. 14).

O último estilo descrito por Emil Staiger (1997) é o dramático e percebe-se no conto de Maria Lúcia Medeiros traços desse gênero, posto que há unidade e coesão. Todas as partes do texto estão ligadas e possuem uma sequência lógica, desde o início até o fim. Há, ainda, partes em que a ação parece se condensar, quando enfim se volta para o desfecho da trama, e a palavra-chave é ‘tensão’:

Levaram três dias descansando, outros três recebendo visitas dos parentes e, nesse entremeio, recebíamos a bagagem, malas de todos os tamanhos, e a vida na casa ia tomando outro ritmo e eu começava a entender. O doutor gostou do meu trabalho, a senhora elogiou os amarantos e, em pouco tempo, já se preparava a casa e se pensava nas festas de natal (*HS*, p. 21-22).

Distanciei-me deles, andei em direção à entrada principal, cruzei com o médico e umas freiras apressadas. Passei pelo portão e nem tive o cuidado de fechá-lo. Atravessei a rua e me pus a pensar nas cartas que eu levava e trazia, nas vozes que eu ouvira no portão, de noite (*HS*, p. 25).

Valemo-nos, agora, da afirmação dos irmãos Schlegel, de que os gêneros híbridos existem, são válidos, e partem da incorporação de gêneros puros. Se isso é verdade, então “Miss Doris” partiu da incorporação do que se conhece como os três grandes gêneros: o lírico, o épico (narrativo) e o drama. Victor Hugo (2001), então, parece estar correto quando afirma que a poesia evolui com o tempo, pois o modo de Maria Lúcia Medeiros escrever é evidentemente diferente, por exemplo, de Homero. Não se trata de comparar “qualidade”, pois esta é uma discussão que não é válida para este trabalho. Mas dizemos isso como uma maneira de comparar estilos e modos de escrever de épocas distintas, e como essas características mudam conforme o tempo. A originalidade e a singularidade de certa maneira exigida pelos escritores modernos podem ser encontradas no texto da contista paraense.

### 3.2 “MENTIRAS E VERDADES NO MESMO CHÃO”: UMA TRAVESSIA

Existe é homem humano. Travessia.

(João Guimarães Rosa)

*Il n'est même guère autre chose, tout au long du déroulement de la narration, que l'histoire d'une expérience et d'une révélation.*

(Jean Yves-Tadié)

O conto “Mentiras e Verdades no mesmo chão”, de Maria Lúcia Medeiros, foi publicado em 1994, no livro *Quarto de hora*, pela editora CEJUP. O conto a ser analisado neste tópico, “Mentiras e verdades no mesmo chão”, é composto apenas de três curtos parágrafos, que não ocupam uma página completa. Como ler um conto de três parágrafos apenas? Um conto cujo título poderia ser um verso que em seis palavras condensa os mais variados mistérios da vida? É justamente o que tentaremos fazer a seguir: interpretar esse conto pleno de significados latentes, esperando para serem desvendados.

#### 3.2.1 A TRAVESSIA INICIAL

Não me negues a palavra.

(Maria Lúcia Medeiros)

O texto de Maria Lúcia Medeiros, cujo narrador – um *Ich-Origin*, para utilizar um termo de Käte Hamburger (1986) – usa a primeira pessoa e, como já dissemos anteriormente, é bastante curto – a curta extensão, para Emil Staiger (1997), seria já uma característica lírica, até mesmo porque, como disse Combe (1992), quanto mais curto, mais fácil manter a poeticidade –, é também uma narrativa disfarçada que parece estar situada em um tempo e um espaço indeterminados. É aparentemente simples, quase ingênuo, mas sua simplicidade é enganosa. Logo se nota a polissemia intensa que torna o texto ao mesmo tempo transparente e opaco. E se presente de maneira confusa que o narrador diz outra coisa do que parece realmente dizer.

O conto inicia com uma negação: “Não me negues a palavra” (*QH*, p. 53), que, por ser repetida várias vezes ao longo do texto, pode ser considerada uma espécie de refrão, o que já é uma característica de seu traço poético. Apenas essa frase já é o suficiente para incitar inúmeros questionamentos, visto que pode ter vários significados: não me deixe sem voz, sem opinião, sem fala, sem expressar o que penso, ou pode ser, ainda, não me negues o poema, a

literatura (seja escrita ou lida). Vale ressaltar que o personagem que narra fala, logo na primeira linha do conto, em “artes de uma palavra”: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (*QH*, p. 53). Ora, o que se conhece como “arte da palavra” é a própria Literatura:

A literatura é uma arte, a arte da palavra, isto é, produto da imaginação criadora, cujo meio específico é a palavra e cuja finalidade é despertar no leitor ouvinte o prazer estético e sua crítica deve obedecer a esses elementos intrínsecos (COUTINHO, 2003, p. 46).

O que às vezes também é conhecido como “arte” é alguma “traquinagem”, “danadice” ou então algo que não deveria ser feito. Segundo um dos conceitos do *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999, p. 204), uma das definições de arte é justamente essa: “traquinada, travessura”. Poderíamos, assim, lembrar do famoso Pedro Malasartes ou Pedro Malazarte, um personagem da cultura portuguesa incorporado também à cultura brasileira (como exemplo disso, vale citar Murilo Mendes, que possui um poema chamado “Cantiga de Malazarte”, ou ainda a ópera brasileira *Pedro Malazarte*, de Mário de Andrade e Mozart Camargo Guarnieri) que tem como principal característica seu jeito astuto e malandro de conseguir o que quer. Pedro Malasartes é, assim, um homem “arteiro”, esperto e dono de inúmeras artimanhas. No Brasil, temos registro de seis aventuras de Pedro Malazarte, no livro intitulado *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luis da Câmara Cascudo.

Mas, afinal, qual a relação entre “arte” e “travessura”? Ambas necessitam imaginação, ousadia, dão prazer e despertam inúmeros sentimentos nas pessoas, sejam eles de revolta, alegria, tristeza. Levando tudo isso em conta, é possível, então, que “as artes de uma palavra” a que se refere o narrador do conto de Maria Lúcia Medeiros, esteja relacionada a algo que ele próprio falou, escreveu ou expressou, mas, por algum motivo, talvez não devesse ter feito, ou seja, fez ou falou alguma “arte” – no sentido de travessura.

Não poderia ser, então, a “palavra” referência à voz? Se considerarmos que o texto é, na verdade, um texto de amor disfarçado, sutil, pode ser que ao dizer “não me negues a palavra”, o narrador esteja pedindo para sua amada não lhe negar a voz. Talvez seja um pedido aflito para que a amada fale com o personagem, um pedido de perdão, um narrador arrependido por ter feito “arte”. Trata-se de um narrador anti-conformista, que não aceita o afastamento de quem ama, de sua “senhora”. Dizemos “senhora”, pois, logo depois, há a presença de uma interlocutora do sexo feminino: “Naquele tempo, senhora, os pântanos me atraíam e os arrepios do meu corpo aumentavam à visão dos esverdeados, meu corpo fremia. Não me negues a palavra” (*QH*, p. 53).



Uma das hipóteses possíveis, então, é a de que essa “senhora” seja a amada do eu que narra, inconformado, para quem ele desabafa. Um texto de amor, talvez, em que o enredo é dissolvido na narrativa poética, narrativa simbólica. O narrador está, então, em uma posição de subserviência em relação à “senhora”, como nas cantigas líricas de amor trovadorescas. Escritas em galego-português, nas cantigas de amor a voz lírica era masculina, como no conto. O poema trovadoresco era dedicado à senhora, à amada, figura distante e normalmente idealizada. As damas eram geralmente referidas como “senhora” ou “minha senhora” (“senhor” ou “mia senhor” em galego-português), como forma de mostrar a vassalagem amorosa, o homem à disposição de sua amada. A seguir, temos o exemplo de uma dessas cantigas, feita pelo rei-poeta D. Dinis:

En gran coita, senhor,  
que peor que mort' é,  
vivo, per boa fé,  
e polo voss'amor  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu  
Vi polo meu gran mal,  
e melhor mi será  
de morrer por vós já  
e, pois meu Deus non val,  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu  
polo meu gran mal vi,  
e mais mi val morrer  
ca tal coita sofrer,  
pois por meu mal assi  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu  
Vi por gran mal de mi,  
pois tan coitad'and'eu (DINIS, 1932, p. 77-78).

Sendo assim, há a possibilidade de relacionar o conto “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” com as cantigas medievais, o que reitera o caráter híbrido dos textos de Maria Lúcia.

Percebemos, também, que o conto é narrado, em sua maioria, no tempo passado: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho [...]. Ouvia meus companheiros rirem e chorarem [...]. Eu vencia distâncias tão pequenas [...]” (QH, p. 53). Esse tempo passado, para Hamburger, (1986), já seria um traço ficcional. No entanto, o pedido “Não me negues a palavra” é feito no presente. É como se o narrador utilizasse o passado para justificar ou para respaldar o seu pedido presente, pedido feito à “senhora”. Essa mistura de tempos já poderia implicar um hibridismo, uma narração de fatos passados contados, emocionalmente, a um interlocutor no presente.

Ainda no que diz respeito ao amor no conto de Maria Lúcia, pode ser que haja aí algo de erótico: “Poderá algum coração, senhora, saber das tantas vezes que estive à beira da morte pelas ânsias de saciar o meu desejo?” (*QH*, p. 53). O desejo pode estar relacionado ao afastamento da amada, o qual o privou de saciá-lo, desejo da carne, da consumação do amor, desejo dito apenas implicitamente no conto, como é característica dos textos poéticos. Talvez, em uma interpretação que lembre os poetas ultra-românticos, o narrador tenha pensado em cometer suicídio, pois diz ter estado “à beira da morte”. A privação da pessoa amada, o amor inatingível, podem ter feito com que o narrador do conto tenha tido pensamentos obscuros, suicidas. Lembremos do trágico poema do ultra romântico Álvares de Azevedo (1831-1852): “[...] Meus tristes ais vão revelando/ Que peno e morro de amorosas dores.../ Morro, morro por ti! [...]”<sup>21</sup>.

Ambos os narradores (o do conto e do poema) sentem a ausência da amada, o do poema mais explicitamente. Justamente por não estarem explícitos os significados de “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, é possível fazer essas inferências, que não são as únicas possíveis. Vejamos outras leituras a seguir.

### 3.2.2 O EXÍLIO E OUTRAS LEITURAS

O exílio é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais poderá ser superada.

(Edward Said)

Uma característica marcante do conto é a menção ao exílio: “Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio pois se assim o fizeres estarás negando a permissão e as promessas” (*QH*, p. 53 ). Segundo Queiroz, (1998, p. 4), “o exílio sempre foi, para todos, o castigo por excelência [...]”, pois implica o não retorno e a privação ao lar. Vejamos Ulisses em *Odisseia*, por exemplo. Ao sair de Ítaca para a guerra de Troia, Ulisses passa anos longe de seu lar, de sua pátria. Após dez anos de batalha em Troia, vitorioso, embarca para a longa viagem de regresso, que dura nove anos, e passa por diversas provações, enfrentando a fúria dos deuses, perdendo sua tripulação, mas nunca desistindo do desejo de retornar à Ítaca e aos braços de sua esposa, Penélope. Durante seu exílio, Ulisses não esconde

---

<sup>21</sup> Disponível em:< <http://www.jornaldepoesia.jor.br/avz7.html>>. Acesso em 12 de fev. 2011.

sua ânsia de retornar, declinando, inclusive, a oferta de imortalidade e juventude eterna oferecida a ele pela deusa Calipso, a qual se apaixona pelo herói mortal.

Como falar em exílio e não lembrar, também, da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (1823-1864), escrita em 1843:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer eu encontro lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite—  
Mais prazer eu encontro lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que disfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá (DIAS, 1944, p. 21-22).

Percebemos que o poema de Gonçalves Dias é marcado pela idealização da pátria – tema presente no ideal Romântico – pelo desejo de retorno ao lar – que no caso do poema, é o Brasil – explicitamente marcado nos versos “Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá”.

O que se percebe nos exemplos acima citados é o castigo maior, a privação do lar e o afastamento da pátria, com conseguinte desejo de retorno, o qual em *Odisseia* é concretizado ao final. No texto de Maria Lúcia Medeiros, “Mentiras e verdades no mesmo chão”, falar em exílio, em palavras que não deveriam ter sido ditas – “artes de uma palavra” – e pedidos de expressar opinião e pensamentos – “Não me negues a palavra” –, pode nos remeter à época da ditadura militar no Brasil (1964-1985), período em que muitos artistas, entre poetas,

escritores, cantores, foram punidos e exilados por seus escritos os quais, ainda que muitas vezes sutilmente, criticavam o regime do governo.

Essas evidências no texto de Maria Lúcia Medeiros se tornam mais fortes ao lermos o seguinte trecho: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (*QH*, p. 53). Além da referência ao modo como os militantes contra a ditadura chamavam uns aos outros (“companheiro[a]”), percebemos também que o narrador pode ter sido separado de seus companheiros e os ouvisse sendo talvez torturados em outro local, visto que era comum, na época da ditadura, os prisioneiros passarem por torturas como maneira de entregarem seus companheiros. No trecho “Imposto o sossego me faltarão os sons articulados, os ruídos para que não percamos a memória” (*QH*, p.53), o sossego pode ser a ausência de perseguição por parte do governo militar. É interessante notar o uso da palavra “imposto” ao lado de “sossego”, já que esse último geralmente é desfrutado, aproveitado, e “imposição” nos remete a algo feito à força, provavelmente contra a vontade de alguém. Em uma interpretação possível, se o narrador foi preso na época da ditadura e utilizava as palavras para expressar seu descontentamento com o regime vigente, pode ser que esse personagem espere ser forçado a deixar de escrever seus protestos, e em troca seria deixado em paz. No entanto, essa não parece ser uma situação agradável a quem narra, pois diz que “faltarão os sons articulados, os ruídos para que não percamos a memória”. A memória pode estar aí representando a lembrança da causa a ser defendida, que não deveria ser esquecida.

Podemos relacionar o conto à vida da própria escritora, que viveu a ditadura no Brasil, assim como seu marido na época. Sabemos aqui que Literatura é ficção e não possui compromisso com a realidade. Mas o que pensar de romances e contos que se dizem, ainda que em parte, autobiográficos? Amarilis Tupiassú, no prefácio de *Céu Caótico*, dá sua opinião sobre a obra de Maria Lúcia Medeiros:

[...] Essa estratégia de infundir o real histórico no vagão da arte salta à vista. A narrativa se desdobra no ritmo da organização fictícia centrada num timbre de rememoração, para iluminar cenas antigas, tocadas pela névoa das idades. A narradora em primeira pessoa avança nos fatos e [...] apodera-se da cena, para pôr em circulação suas dúvidas sobre verdade e invenção [...]  
O certo é que o trabalho da enunciação estética e de qualquer enunciação, aliás, envolve sempre a reordenação e o rearranjo de acontecimentos históricos, a transposição de elementos, de sonhos, expectativas, traços faciais, ainda que o enunciador se queira estritamente preso à realidade vivida (TUPIASSÚ, 2005, p. 6).

Fazemo-nos valer das afirmações de Amarilis Tupiassú, e interpretamos o conto entremeando fatos da vida de Maria Lúcia com sua ficção, o que a própria contista pode ter feito em seu texto. O fato é que, em 1964, os militares tomaram o poder no Brasil e permaneceram por 20 anos, efetuando prisões e perseguindo os que reagiam contra o governo. Maria Lúcia Medeiros não participou diretamente da resistência ao regime, mas seu companheiro na época era filiado ao Partido Comunista e precisou se esconder para não ser preso. Para tanto, precisaram deixar os filhos e sair de Belém. Pelo fato de ele precisar se refugiar, muitas vezes permaneciam separados, mas trocavam cartas, pelas quais era possível saber o quanto ele sofria por fugir e viver escondido, por viver em exílio.

Voltando ao conto “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, sabe-se que o narrador é masculino, pois o texto, já na segunda linha, apresenta a seguinte frase: “[...] segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros” (*QH*, p. 53). O adjetivo “sozinho” com o marcador “-o” ao final, indica o masculino. Além disso, há uma interlocutora, como já foi dito anteriormente, pela repetição do vocativo “senhora”. Em uma outra interpretação – pois o texto poético permite diversas interpretações – talvez ela seja uma torturadora ou alguém que esteja proibindo o narrador de escrever ou de expressar o que pensa, visto que o locutor segue pedindo para que a senhora não lhe “negue a palavra”.

Para mesclar novamente “mentiras e verdades”, ficção e não ficção, podemos lembrar a doença que acometeu a escritora paraense, e tirou sua vida, a Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA). A ELA, ou Mal de Charcot, foi lentamente tirando os movimentos da escritora, inclusive a fala, como já foi explicado neste trabalho. Poderia, então, a “senhora” ser a doença que, mais tarde, privar-lhe-ia a palavra, privar-lhe-ia a voz? A doença que iria, mais tarde, impor-lhe o sossego, fazer faltarem-lhe os sons articulados? A doença que teve poder sobre Maria Lúcia, tirando-lhe a vida, exilando-a do mundo, prisioneira de e em seu próprio corpo, negando-lhe a palavra? Talvez sim. O livro foi publicado em 1994, a doença apresentou seus primeiros sintomas em 2001. Teria a escritora tido um presságio inconsciente quando escreveu este conto? Uma espécie de previsão sombria, como se antevisse o futuro? Talvez sim. O texto literário nos permite essa interpretação.

Mas, afinal, será que essas são as únicas possibilidades de quem possa ser essa senhora? Poderá ser ela de carne e osso? Poderá ser um ser encantado? As possibilidades são inúmeras. Em uma visão mais “encantatória”, para utilizar uma das palavras do conto, a senhora poderia ser a musa inspiradora do poeta. Na mitologia grega, acreditava-se que as musas eram deusas inspiradoras, e que os poetas deveriam pedir inspiração a elas antes de

escrever. Assim o fez, por exemplo, Luis de Camões em *Os Lusíadas*, no Canto I, ao pedir inspiração às ninfas do rio Tejo (as Tágides):

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mi um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mi vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham inveja às de Hipocrene.

Dai-me uma fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou flauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda [...] (CAMÕES, 2003, p. 14).

Platão já definia a poesia como algo extrínseco ao poeta, visto que seria um dom divino, uma graça dos deuses, um dom das musas. Aristóteles também, como seu mentor, acreditava na concepção da poesia como fruto da inspiração divina. Talvez o próprio personagem que narra o conto esteja pedindo para a musa da inspiração não lhe abandonar, com o intuito de não parar de escrever: “Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio [...]” (QH, p. 53).

Além da possível semelhança com as cantigas trovadorescas e com o poema clássico de Camões, é percebida uma semelhança com outra conhecida obra literária já citada neste trabalho: *Grande sertão: veredas*. Assim como Riobaldo, o narrador de “Mentiras e verdades no mesmo chão” conta algo a um interlocutor que não se sabe quem é, um interlocutor “mudo”, que – pelo menos explicitamente transcrito no texto – não fala, não emite opinião, apenas escuta. Ambos os textos são escritos em primeira pessoa e iniciam com uma negação: o conto com a frase “Não me negues a palavra” e o romance com a palavra “Nonada”. No *Dicionário Aurélio* (1999, p. 1414) está registrado que a palavra com a qual inicia *Grande sertão: veredas* significa “ninharia” e é, na verdade, uma junção de “não + nada”, ou seja, uma negação. Citando Benedito Nunes (2009, p. 149) em *A clave do poético, Grande sertão: veredas* pode ser visto “sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio”. De fato, Riobaldo passa grande parte do romance refletindo, inclusive, sobre a existência do diabo e da maldade humana, como é possível verificar ao final da narrativa: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” (ROSA, 2001, p. 624). De forma diferente da de Riobaldo, o narrador do conto de Maria Lúcia parece

também se localizar no meio da luta entre o bem e o mal, sendo que o mal pode estar representado nos pântanos, na morte e até mesmo no desejo, como é possível ver no trecho a seguir: “Poderá algum coração, senhora, saber das tantas vezes que estive à beira da morte pelas ânsias de saciar meu desejo? [...] Naquele tempo, senhora, os pântanos me atraíam [...]” (*QH*, p. 53). O bem, por outro lado, pode estar na palavra, na saída do pântano, no bosque, nas promessas e perspectivas, os quais, para se concretizarem, parecem depender da senhora:

Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio pois se assim o fizeres estarás negando a permissão e as promessas.  
[...]  
Não me negues a palavra para que a trilha não se altere nem as perspectivas sejam removidas (*QH*, p. 53).

Utilizamos, aqui, as palavras de Victor Hugo (2001), ao dizer que o homem é um ser dual, duplo, dividido entre corpo e espírito, matéria e alma e, como Riobaldo e o narrador não nomeado de “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, bem e mal.

### 3.2.3 “A VISÃO DOS ESVERDEADOS”: DO BOSQUE AO PÂNTANO

A natureza repercute ecos ontológicos.  
(Gaston Bachelard)

Retomamos, aqui, a reflexão sobre quem seriam os “companheiros” mencionados no conto: “Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho” (*QH*, p. 53). À primeira vista, os “companheiros” da personagem que narra parecem estar sofrendo, até mesmo torturados, como já dissemos no tópico anterior, pois são ouvidos gritos e, normalmente, os gritos indicam sofrimento, tortura, agonia. No entanto, ao continuarmos lendo o conto, é possível perceber que os companheiros podem estar, na verdade, felizes, fascinados com os “frutos ao alcance das mãos”: “Ouvia meus companheiros rirem e chorarem fascinados com as veredas, os frutos ao alcance das mãos” (*QH*, p. 53). Talvez seja possível inferir que a personagem que narra tenha escolhido um caminho diferente de seus companheiros, o caminho mais difícil na vida, abrindo “picada diferente que não [...] levava ao bosque” (*QH*, p. 53). O bosque pode ser logo pensado como um local cheio de árvores, plantas, animais, frutos, ou seja, um local que simbolicamente pode nos remeter à paz, alegria. Ao contrário dos bosques, o narrador era atraído pelos pântanos, locais formados por águas paradas, normalmente densas, com vasta vegetação geralmente

inundada. Por ser grande parte vegetação, os pântanos são conhecidos como lugares escuros e regiões de sombras. Segundo Gaston Bachelard (2002, p. 56) em *A água e os sonhos*, mesmo as águas mais claras escurecem, ou seja, “a água vai escurecer. E para isso vai absorver materialmente sombras”. Talvez seja por isso que o narrador de “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” seja atraído para esses pântanos, pois a água pode ser associada à morte e tristeza:

[as] águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós.

A água é assim um convite à morte. [...]

Cotidianamente, a tristeza nos mata; a tristeza é a sombra que cai na água (BACHELARD, 2002, p. 58).

Há várias referências no texto de Maria Lúcia Medeiros à floresta, selva, bosque, pântano. Impossível não lembrar a “selva escura” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: “Da nossa vida, em meio da jornada,/ Achei-me numa selva tenebrosa,/ Tendo perdido a verdadeira estrada (ALIGHIERI, 2003, p. 25).

Logo no início da obra, Dante encontra-se perdido em uma selva escura e vaga por ela durante toda a noite. Essa selva parece representar o lugar de perdição e sofrimento, de errância humana. Assim também pode ser vista a floresta do conto aqui em questão. Vejamos, a seguir, alguns trechos que exemplifiquem isso:

Pelas artes da palavra abri picada diferente que não me levava ao bosque.

[...]

Não me negues a palavra de cujas artes se nutriu tanto exílio pois se assim o fizeres estarás negando a permissão e as promessas. Não é desse silêncio de que preciso para atravessar a floresta (*QH*, p. 53).

No primeiro parágrafo vemos que “as artes da palavra” possibilitaram ao narrador (podemos dizer que é um eu-lírico) explorar outros sentimentos, outros caminhos que não o levassem ao sofrimento ou ainda que possibilitassem uma espécie de fuga. Já no segundo, vemos que a negação da “palavra” faz com que o eu-lírico não consiga atravessar a floresta, a qual pode estar aí metaforizando o sofrimento. O exílio do narrador talvez tenha feito com que a poesia dele se desenvolvesse, germinasse (como foi o caso de muitos artistas exilados ou presos na época da ditadura). Além disso, quem sabe sua escrita tivesse sido sua companheira durante esse período de exílio.

Levando tudo isso em conta, pode-se dizer que, dentre muitas interpretações, uma delas é a de que o conto de Maria Lúcia Medeiros aborda a literatura como fuga, como um escape ao sofrimento. Um indício disso está no seguinte excerto: “O meu caminho, senhora,



tinha reverberações encantatórias, mentiras e verdades no mesmo chão e o veneno das folhas eu só podia descobrir pelo exercício de meu paladar e do meu corpo” (*QH*, p. 53). O próprio título, “Mentiras e verdades no mesmo chão”, contido nesse excerto, já é um indício da literatura, pois um livro, um romance, um poema, enfim, uma obra, pode ser ficção, ou seja, algo que não é real, que é mentira, e ser entremeada com fatos da realidade, como já dissemos neste trabalho. Afinal, como é possível saber o que é verdade ou não quando se trata de uma obra de ficção? Não é possível saber, já que ficção é, segundo o *Dicionário Aurélio* (1999, p. 899), “criação ou invenção de coisas imaginárias, fantasia”. O que há na obra literária é a verossimilhança, isto é, a semelhança com a vida real. Mas não é, afinal, essa a intenção da literatura? Sugerir sem dizer na verdade? Mascarar e modificar verdades, tornando-as inverdades? Transformar a ficção em verossímil? Afinal, é isso mesmo que busca a arte da palavra. Como já dizia Aristóteles, a imitação é algo intrínseco ao homem e a poesia, sendo produzida pelo homem, seria imitação da realidade, mas não cópia. E, afinal, se imitação e realidade andam juntos, por que não os gêneros? Como já disse Victor Hugo (2001), riso e pranto, sublime e grotesco convivem lado a lado, deve ser também assim na literatura.

Voltando à leitura do conto de Maria Lúcia Medeiros, é possível dizer que as reverberações encantatórias a que se refere o narrador podem se relacionar às próprias musas, ao mundo dos livros, das palavras, dos textos, que acompanharam o narrador em seu caminho. O próprio caminho a que se refere o narrador pode ser a vida, ou uma fase da vida. O veneno pode ser a volta à vida real, quando se tem que lidar com os problemas e deixar a fantasia, o encantamento de lado. E, afinal, no caminho desse personagem havia reverberações encantatórias, diferente do caminho de Carlos Drummond de Andrade, em que havia uma pedra:

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra (ANDRADE, 2002, p. 47).

No entanto, essas não são as únicas interpretações possíveis, pois se trata de um texto poético, aberto a interpretações, como dissemos anteriormente. Lembremos do fato de que pode ser que os “companheiros” seguissem felizes, rumo ao bosque, enquanto o narrador seguiu pelo pântano. Parece, assim, que para os companheiros era tudo mais fácil – como já foi dito no início deste tópico – os frutos estavam ao alcance das mãos, ao passo que, para o personagem que narra, havia o veneno das folhas:

Ouvia meus companheiros rirem e chorarem fascinados com as veredas, os frutos quase ao alcance das mãos. O meu caminho, senhora, tinha

reverberações encantatórias, mentiras e verdades no mesmo chão e o veneno das folhas eu só podia descobrir pelo exercício de meu paladar e do meu corpo (*QH*, p. 53).

Isso é reiterado pelo fato de que, enquanto seus companheiros seguiam alegres, em rodopios, sempre evoluindo, avançando, o narrador diz que dava passos curtos, quase estagnado, não saindo do lugar: “Enquanto meus companheiros avançavam em rodopios e encantamentos, eu vencia distâncias tão pequenas que me parecia estar sempre no mesmo lugar” (*QH*, p. 53). O seguir sozinho do narrador, longe de todos, exemplifica a poesia de solidão de Staiger (1997), vista como uma das características líricas.

É possível que, por ser atraído pelo lado obscuro da vida, o narrador tenha perdido ou se afastado de muitas pessoas, talvez inclusive, de sua amada, a possível “senhora”. Daí, como já foi dito antes, a possibilidade de o texto ser um desabafo a ela, um pedido de perdão ou de socorro.

No que diz respeito às “reverberações encantatórias”, podem ser, em uma outra leitura, algum tipo de alucinógeno, algum tipo de droga. Essa hipótese é reforçada ao lermos o trecho “o veneno das folhas”, visto que tantas drogas são feitas a partir de folhas, plantas. A cocaína, por exemplo, é feita a partir do arbusto *Erythroxylum coca*, a conhecida planta da coca; o haxixe, por outro lado, é extraído da planta conhecida como *Cannabis sativa* ou *Cannabis indica*, da onde é também feito o fumo da maconha; já o ópio é extraído do fruto das papoulas, que são flores da família *Papaveraceae*. Ao dizer, ainda, que “o veneno das folhas eu só podia descobrir pelo exercício de meu paladar e do meu corpo”, é possível pensar, novamente, no uso de substâncias ilícitas, pois seus efeitos são sentidos no corpo.

Talvez seja esse o motivo de seu caminho ser tão árduo e difícil, estrada trilhada pelo narrador. Talvez, inclusive, o desejo a ser saciado (“[...] tantas vezes que estive à beira da morte pelas ânsias de saciar o meu desejo [...]”) não seja erótico, como foi dito no início desta análise, não seja carnal, mas sim, um desejo relacionado à abstinência e à vontade da personagem em tornar a fazer uso dessas substâncias. Daí a proximidade da morte.

Lembremos, então, de poetas como Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891), que acreditavam na criação literária por meio da inspiração, da possessão, o poeta possesso, vidente, que penetrava na face oculta da natureza e conseguia revelar o mundo aos leitores. Para tanto, fazia-se uso de substâncias como o haxixe, o absinto (conhecido como a “fada verde” – *la fée verte*) e o ópio. Essas drogas aguçariam a sensibilidade e fariam aflorar o espírito criador do poeta, em uma espécie de não limitação dos sentidos, tornando-o, assim, verdadeiramente vidente. Charles Baudelaire também era adepto do uso de drogas como o

haxixe e ópio, tendo, inclusive, escrito em 1858, *Les paradis artificiels* [*Paraísos Artificiais*], que reúne dois ensaios (“Um comedor de ópio” e “Poema do haxixe”), além de um poema (“Do vinho ao haxixe”), nos quais fala sobre suas experiências e as experiências de outros colegas com drogas. Como o próprio nome de seu livro sugere, para Baudelaire, por meio das drogas seria possível se elevar ao paraíso e, assim, criar. Poderia, então, no texto de Maria Lúcia Medeiros, as reverberações encantatórias, serem também uma referência ao processo de criação literária.

### 3.2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao constatarmos que são possíveis tantas interpretações, tantas leituras de um só texto – que, vale ressaltar, não estão esgotadas –, é possível afirmar que “Mentiras e verdades no mesmo chão” é aberto a diversas significações, reforçando que isso não poderia ser diferente em um texto poético. Trata-se, então, de uma narrativa em prosa que esbanja lirismo e poeticidade – ou, dizendo de outra maneira, uma narrativa poética – que transborda emotividade e subjetividade por meio de um personagem que desabafa e expõe seus íntimos sentimentos – caracterizando, inclusive, a função emotiva de Roman Jakobson (2007) –, mesmo que não explicitamente, com metáforas e jogos de palavras. Não há, no conto, um distanciamento do narrador. Ele recorda, funde-se com seu ‘objeto’, com seu mundo, recordando muito além da memória. Ele se transporta e transporta seus leitores a um mundo de “mentiras e verdades”, para perto de seus “companheiros” e para o mundo dos “esverdeados”. Em um transbordamento lírico, que faz suas emoções se tornarem aparentemente ambíguas e confusas, em uma alogicidade lírica, preconizada por Staiger (1997), ele fala em bosques, pântanos e “reverberações encantatórias”, nada dizendo de maneira explícita.

Esta análise levou em consideração, ao mesmo tempo, técnicas de descrição tanto do conto quanto do poema, afinal, a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o [conto] e o poema (TADIÉ, 1994). A narrativa poética conserva a ficção, pois há personagens ao redor dos quais acontece uma história – vejamos “Miss Doris”, por exemplo, ou o narrador de “Mentiras e verdades no mesmo chão” –, mas, ao mesmo tempo, vários procedimentos de narração remetem ao poema. Há um conflito constante entre a função referencial com suas tarefas de evocação, e a função poética que atrai a atenção sob a forma mesma da mensagem. Se reconhecermos, como Jakobson (2007), que a poesia começa com paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de ecos, de retomadas, de contras que são o

equivalente das assonâncias, das aliterações, das rimas. O que não implica nem elimina a procura das frases musicais.

Seguindo, assim, à procura de frases musicais – para lembrar, novamente, a imitação interna de sons, dita por Frye (1973) –, temos vários exemplos delas no conto de *Quarto de Hora*. Vemos, por exemplo, a assonância, a repetição do fonema /o/ no trecho a seguir: “Pelas artes de uma palavra segui **sozinho ouvindo o** grito de **outros companheiros** a percorrer **outro caminho**” (*QH*, p. 53, grifos nossos). Talvez essa repetição ocorra para representar o grito dos companheiros. Já a aliteração percebida na repetição do fonema /s/ nos trechos a seguir, pode representar o próprio silêncio: “Não é esse o silêncio de que preciso para atravessar a floresta. Imposto o sossego me faltarão os sons articulados, os ruídos para que não percamos a memória” (*QH*, p. 53, grifos nossos). Há, ainda, a repetição do fonema /v/ em “[...] os arrepios do meu corpo aumentavam à visão dos esverdeados, meu corpo fremia” (*QH*, p. 53, grifos nossos). Essa repetição pode indicar o próprio tremer do corpo, os arrepios.

A quase ausência de conjunções, como já dizia Staiger (1997), e como já dissemos neste trabalho, também contribui para o clima lírico, trazendo à prosa a fluidez dos poemas:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, - da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais (STAIGER, 1997, p. 39).

Certamente, reiteramos que se trata de um texto lírico, com recursos que imprimem musicalidade ao texto, o que o faz trazer, em alguns trechos, a função poética a que se referiu Roman Jakobson (2007). Mas há, também, alguns traços dramáticos. Não se trata, talvez, de um diálogo, posto que a interlocutora, ao que parece, não responde. Mas pode se tratar de um monólogo. De acordo com o *Dicionário Aurélio* (1999, p. 1361), monólogo vem do teatro e é a “cena em que um só ator representa, interpretando um personagem que fala ao público ou consigo mesmo”. Solilóquio, por outro lado, ainda de acordo com o *Dicionário Aurélio* (1999, p. 1879) é a “forma dramática ou literária do discurso em que a personagem extravasa de maneira ordenada e lógica os seus pensamentos e emoções em monólogos, sem dirigir-se especificamente a qualquer ouvinte”.

De acordo com Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*, monólogo é “[...] falar sozinho. [...] Peça de teatro em torno de uma só figura [...]”. Como tal, o monólogo difere do monólogo dramático (*dramatic monologue*), que consiste num poema que, graças à sua carga dramática, pede um intérprete e uma audiência” (MOISÉS, 2004, p. 307).

Ainda de acordo com Moisés, solilóquio é:

[...] acima de tudo, uma convenção teatral. Mas também pode ser encontrado nas formas narrativas de convenção literária. Consiste na situação em que a personagem está sozinha e profere em voz alta os seus pensamentos: fala para si própria, de modo a tornar-se sujeito e objeto da ação verbal.

Enquanto o solilóquio literário somente admite o leitor como ouvinte virtual da personagem, o solilóquio teatral pressupõe que a personagem fale como se estivesse sozinha e não fosse ouvida por ninguém. Mas como a fala se processa no palco, é evidente que se destina a ser ouvida pela plateia (MOISÉS, 2004, p. 431).

É possível perceber que a diferença entre monólogo e solilóquio é sutil, mas existente. Com base nos conceitos acima citados, pode-se dizer que o texto de Maria Lúcia Medeiros não pode ser considerado um solilóquio, visto que o narrador não fala sozinho, mas com uma interlocutora “muda”, a qual trata por “tu” e por “Senhora”, envolvendo o texto em um tom íntimo e paradoxalmente distante, quase solene. Não se pode dizer, ainda, que se trata completamente de um monólogo, mas sim, que é um texto com traços de um monólogo dramático, pois, além de girar em torno de um só personagem, fala a um público (ainda que de uma pessoa só), a uma audiência. De fato, isso não faz o texto ser exatamente dramático, mas confirma o que Staiger (1997) já dizia, que um texto pode partilhar da essência de todos os gêneros.

Sendo assim, ao lermos o conto de Maria Lúcia Medeiros, podemos lembrar das palavras de Northrop Frye (1973), e dizer que o corte nas linhas desse texto em prosa parece ser automático, puramente mecânico quando é alcançado o fim da página. O texto poderia ser desmembrado em versos que não perderia sua essência. Vê-se, então, o rompimento dos padrões, visto que o texto em questão é enquadrado no gênero narrativo, como conto – até mesmo porque foi republicado como parte integrante de um livro intitulado *Antologia de contos*, em 2003 – posto que é escrito em prosa, mas possui características poéticas e dramáticas. Não há uma trama definida, não há explicitamente apresentação, clímax, desfecho. Há, sim, o derramamento de emoções e a exposição do íntimo, de experiências (ou reexperiências, para utilizar um termo de Hamburger [1986]) íntimas do narrador.

Se a ideia de Brunetière estivesse correta, e os antigos gêneros morressem ou se transformassem, certamente “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” representaria o nascimento de um novo gênero, que não é inteiramente prosa, mas não é poesia; não é uma narrativa tradicional, mas não é completamente lírico; não é drama, mas poderia ser encenado. Poderia, então, ser o conto de Maria Lúcia uma representação de um híbrido na literatura? Um texto que, para utilizar as ideias dos irmãos Schlegel, incorpora os três grandes gêneros?

Acreditamos que sim. Um texto que se localiza na interseção dos gêneros literários, sem pender para um lado somente. Um texto que vai além dos limites da definição e ultrapassa os limites do hibridismo.

## CONCLUSÃO

O conto contemporâneo, nas palavras de Alfredo Bosi (2006), já desnor-teou mais de um teórico da literatura que, ao estudar a forma-conto, procura enquadrá-la no interior de uma grade fixa de gêneros, pois a narrativa curta do conto condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção.

O contista, ao criar seu texto, precisa estar habituado a uma lida mais intensa com as técnicas de invenção, de composição da sintaxe, de uso da linguagem. E, pela sua forma breve de contar, na liberdade que lhe confere o momento histórico atual que, de certa maneira, retoma em uma espécie de *flashback* todo um passado teórico, o contista acaba por transpor as fronteiras que separam os diversos gêneros.

Maria Lúcia Medeiros escreveu narrativas que nem sempre parecem prosaicas. A menina de Bragança trabalhou as palavras com cuidado e delicadeza, criando textos originais, nos quais mesclou características genéricas diversas. Sua escrita joga com os princípios de composição artística moderna, seus textos apresentam a forma intensa e sintética que abraça, ao mesmo tempo, os mais variados matizes e concilia lírico e o dramático, o poema e a prosa.

Talvez mais que escritora prosaica, Maria Lúcia tenha sido verdadeiramente poeta, transcendendo os limites da simples narrativa. A contista deixou registrada, em cinco livros, sua paixão pelas palavras, escrevendo muitas vezes por meio de símbolos, metáforas bem estudadas. Imprimiu, também, musicalidade aos seus textos.

O recurso da contista em dizer sem explicitar, quase sempre utilizando palavras disfarçadas, foi percebido pelo filósofo e crítico literário Benedito Nunes (2002, p. 39), em prefácio à edição de 1987 de *Zeus ou a menina e os óculos*, depois republicado no livro *A ficção de Maria Lúcia Medeiros*, em 2002: “a capacidade da narradora para sugerir, para velar a significação literal, para deixar quase o sentido em estado de latência, a significação como que ofuscando o leitor para além das palavras”.

Todas essas características fazem com que os textos de Maria Lúcia estejam na fronteira dos gêneros, ou ainda, como já dissemos neste trabalho, na interseção deles. Mesmo quando tomam a forma de narração, com a delimitação de enredo, tempo, espaço e personagens, os contos da escritora de *Quarto de Hora* não abandonam por completo o lirismo nem as características dramáticas, como vimos, por exemplo, em “Miss Doris”. Talvez a própria escritora tivesse a mesma intenção de Guimarães Rosa, explicitada em carta ao seu tradutor alemão, Curt-Meyer Classom, em 17 de junho de 1963: “Não viram,

principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos)” (ROSA, 2003, p. 115). Queixava-se Rosa de uma tradução em inglês de seu romance, *Grande sertão: veredas*, na qual o tradutor deixou escapar a essência da obra: era também poesia. Talvez seja exatamente assim que devemos entender os textos de Maria Lúcia: contos que pretendem ser, também, poemas.

Neste trabalho, procuramos descrever, ao longo de três capítulos, justamente essa mistura nos textos da escritora de *Céu Caótico*, mistura a qual decidimos chamar de hibridismo. No primeiro capítulo, fizemos uma abordagem do percurso histórico traçado pelos tantos teóricos que contribuíram com os estudos dos gêneros literários. Tivemos a finalidade de melhor compreender as tantas discussões acerca desse polêmico assunto. Ainda que muitos desses teóricos não tenham sido utilizados nos capítulos de análise, é necessário o entendimento de suas teorias para que possamos compreender melhor a noção de gênero literário hoje, bem como o que se entende por texto literário. Não faria sentido, por exemplo, falar sobre as teorias de Emil Staiger ou Käte Hamburger, sem antes estudar as teorias de Platão e Aristóteles. Impossível, também, seria falar de todos os que já abordaram o tema. Portanto, elegemos alguns dos mais relevantes teóricos para compor o primeiro capítulo, os quais certamente não são os únicos a terem discorrido sobre assunto.

No segundo capítulo, falamos um pouco sobre a escritora dos contos que são objeto de estudo deste trabalho, com o intuito de que os leitores pudessem conhecê-la, mesmo que brevemente. Ainda no mesmo capítulo, aproveitamos o ensejo para falar sobre alguns dos textos da contista – sobre três livros, mais precisamente: *Zeus ou a menina e os óculos*, *Velas. Por quem?* e *Céu Caótico* – já indicando traços desse hibridismo genérico. Decidimos não abordar, nesse capítulo, *Quarto de Hora* e *Horizonte Silencioso*, pois estudamos, no capítulo final, mais detalhadamente, dois contos presentes nessas duas coletâneas: “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão” e “Miss Doris”, respectivamente. Ao termos uma visão mais ampla de grande parte dos contos de Maria Lúcia, torna-se mais fácil identificar sua prosa híbrida, prosa lírica. Vale ressaltar que não nos aprofundamos tanto nessas primeiras análises do capítulo dois – chamemos paradoxalmente de análises-sínteses –, mas reiteramos que elas já são exemplos de como se constitui a prosa híbrida da escritora.

No terceiro e último capítulo, encontram-se as análises dos dois contos de Maria Lúcia Medeiros, mencionados no parágrafo anterior. São análises que exploram mais detalhadamente as características de cada texto, tanto no que diz respeito à noção dos gêneros literários como no que tange uma leitura interpretativa dos elementos presentes nos contos. Optamos por não fazer somente uma análise genérica, pois acreditamos que a análise mais



ampla mostra o texto não convencional de Maria Lúcia, o qual mistura elementos de um conto tradicional – como a delimitação de narrador, tempo, espaço – com elementos poéticos. Procuramos mostrar, além disso, que o texto da contista é híbrido também no que diz respeito ao diálogo com outras artes e outras obras literárias.

Chegamos ao final deste trabalho com a sensação de que sua hipótese inicial foi comprovada: os contos de Maria Lúcia Medeiros são híbridos. Não acreditamos, porém, que este trabalho esteja concluído. Afinal, qual texto encontra-se fechado, finalizado? Nenhum. São necessárias muito mais pesquisas e estudos acerca da obra de uma contista ainda tão pouco estudada, porém detentora de textos que estão aí, prontos para serem descobertos, desvelados. Um acervo que é verdadeiramente um convite à interpretação e aos estudos literários. Um acervo que constitui, de acordo com Benedito Nunes (2002, p. 39), a “autêntica literatura”.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.
- ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1972
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Estudos Gerais – Série Universitária, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de **Perdoa-me, visão dos meus amores**. Disponível em: <<http://www.site-magister.com/travec5.htm>>. Acesso em 12 de fev. 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- BASTAZIN, Vera. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. In: **Revista Eletrônica de crítica e teoria da literatura**. Porto Alegre: UFRGS, vol. 2 n. 2, jul-dez 2006, p. 1–14.
- BENCHIMOL, Alegria. Quarto de Hora: tradição reproduzida ou transgressão do feminino? In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **Le livre a venir**. Paris: Gallimard, 1986.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.
- CASTRO, Acyr. Velas. Por quem? In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

COELHO, Nelly. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMBE, Dominique. **Les Genres littéraires**. Paris: Hachette, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. Introduction: forme, style et genre littéraire. In: **La notion de genre** (Curso, 2001). Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Vol. I a VI, 6ª ed. São Paulo: Global, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética / Aesthetica in nuce**. São Paulo: Editora Ática, 1977.

CRUZ, San Juan de la. **Poesías Completas**. Madrid: Editorial Aguilar, 1973.

CUNHA, Helena. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto I: Prolegômenos e Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1999.

DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do Exílio. In: **Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Nacional, 1944.

DINIS, Don. In: NUNES, José. **Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

DUJARDIN, Eduard. **Le Monologue Intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce**. Paris: Albert Messein, 1931.

FAUSTINO, Mário. **Poesia e Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDES, Paulo. Rasgando Veias e Músculos. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

FERREIRA, Aurélio. **Novo Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FREYERMUTH, Sylvie. **Poétique de la prose ou prose poétique? Le rythme contre le prosaïsme**. Disponível em: <<http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=03freyermuth.xml>>, acesso em 19 de abril de 2010.

FRYE, NORTHROP. **Anatomia da Crítica**. São Paulo, Cultrix, 1973.

GARRET, Almeida. **Folhas Caídas**. Minas Gerais: Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2002.

GOTLIB, Nádía. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GUIMARÃES, Maria Elisa. Um livro é seus mistérios... In: MEDEIROS, Maria Lúcia. **Velas. Por quem?** Belém: CEJUP, 1990. p. 9-10.

HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HÍBRIDO. In: BERND, Zilá. **e-dicionário de termos literários** <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/H/hibrido.htm>

HÍBRIDO. In: **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**, 1.0, HOUAISS, 2001

HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEAL, Cláudio. Por um simples segundo. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário**. São Paulo: LR Editores, 1983.

MALCHER, Renata. Apresentação – Labirinto. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

MAROJA, Angela. O discurso narrativo de “Horizonte Silencioso”: narratividade e temporalidade. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Zeus ou a menina e os óculos**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1988.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Quarto de Hora**. Belém: Cejup, 1994.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Velas. Por quem?** Belém: Cejup/Secult, 1997.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Horizonte Silencioso**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **O lugar da ficção**. Belém: SECULT. 2004.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Céu Caótico**. Belém: SECULT, 2005.

MELLO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 2003.

- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NUNES, Benedito. A quem interessar possa. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.
- NUNES, Benedito. **A Clave do Poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Paulo. Jardins em suspenso: esboço para uma leitura de “Horizonte Silencioso” de Maria Lúcia Medeiros. In: TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PLATÃO. **A República**. Benedito Nunes (org.). Trad.: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. Trad.: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- PROPP, Vladimir. **Morphologie du conte**. Paris : Seuil, 1970
- QUEIROZ, Maria. **Os Males da Ausência ou A Literatura do Exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Maria Aparecida Faria Marcondes (org). Tradução: José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870 – 1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2010.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. **Le Récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994.
- TUPIASSU, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.
- TUPIASSU, Amarilis. A poética de Maria Lúcia Medeiros. In: MEDEIROS, Maria Lúcia. **Céu Caótico**. Belém: SECULT, 2005.

TUPIASSÚ, Amarilis. Zeus ou a Menina e os Óculos: as sutilezas da resistência. In: TUPIASSÚ, Amarilis (org). **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

WELLEK, Renée; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Trad.: José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

# ANEXOS

## CORPO INTEIRO

“Corpo inteiro” é poético do início ao fim. Dividido em duas partes, ambas com epígrafe bíblica, do Eclesiástico, o conto termina com uma citação, também do Eclesiástico. Nos dois parágrafos iniciais, uma enumeração, como as usadas em verso, já exemplifica a prosa híbrida da escritora: “Qual o tempo marcado no relógio de pêndulos, madeira escura? Que luz era aquela, incendiando opalinas e filtrando múltiplas nuances do verde das ruas?” (Z, p. 7). A escritora desenha com as palavras o espaço do conto, o aposento que se tingia de sangue, na rubra luz ao sopro do vento:

Que morno vento penetrava pelas fendas deixando um rastro sanguíneo de luz nas cortinas? Um espaço grande com paredes recobertas, aprisionando nas molduras, mulheres com olhos de serpente, ovelhas em prados verdes, um horizonte desbotado, a pata de um elefante... Entre móveis e porcelanas. E mais os cristais reverberando luz e agonia pelos tapetes (Z, p. 7).

A personificação dos cristais agonizando e a utilização impressionista do espectro das cores existente na luz, correspondendo a efeitos sensoriais, são recursos descritivos que imprimem lirismo e plasticidade ao texto. A narrativa é rica em metáforas improváveis, vistas, por exemplo, nas molduras que aprisionam e nos olhos de serpente das mulheres. Trata-se de um aposento de família rica, pleno de cristais, porcelanas, quadros, móveis – “cama imensa, cortinado de rendas, antepassados na memória e nas paredes...” (Z, p. 8).

Uma avó, descrita como “complacente e amada” (Z, p. 8), cede o quarto para uma menina, que, com a porta fechada, finge estudar, mas ao invés disso, tem

os olhos ávidos nas revistas proibidas, estrangeiras... [...] Os braços saúdam as portas e janelas envidraçadas, saúdam a luz que percorre o corpo, que as mãos percorrem, quase nu, láctea nudez [...], o seio despontando, púbis castanho refletindo nos espelhos, se multiplicando... [...] corpo inteiro e febril que ela mesma acaricia (Z, p. 8).

A neta engana a avó e vivencia uma experiência erótica consigo e com os espelhos, numa descoberta do próprio corpo. A epígrafe da primeira parte ameaça: “A alma que queima como fogo ardente não se apagará antes de ter devorado alguma coisa. O homem que abusa do seu próprio corpo não terá sossego enquanto não acender uma fogueira” (Z, p. 7). A primeira parte do conto finda com a descrição de um rubi no dedo da menina (metáfora do defloramento?).



A segunda parte, diferente da primeira, é narrada a um interlocutor, isto é, o narrador fala com alguém a quem trata por “tu”: “Tinha um tom esverdeado a parede por onde te esgueiraste rápida para chegar ao ponto de ônibus. Com a respiração acelerada viraste várias esquinas [...]” (Z, p. 9). É como se o narrador estivesse contando a uma mulher algo que aconteceu com ela mesma. Ela encontra-se sozinha no meio da cidade, com medo das ruas soturnas no caminho para pegar o ônibus. A única arma que possui é uma revista, que lhe servia de escudo, porém depois descrita como “amarfanhada e inútil” (Z, p. 10). Ao final, a mulher pensa em um homem de pêlos escuros nos braços, que lhe mordida a boca e lhe guiava a “mão trêmula”: uma experiência passada que gostaria de reviver. Ela parece temer alguma recriminação do Pai, Deus: “[...] agonizavas no teu próprio medo de estar logo logo diante do Pai, semblante de fúria nos olhos amarelos emergindo da noite, e fosforescente, te indagar, te aviltar, te ameaçar. [...] Não querias estar diante do Pai logo logo” (Z, p. 10). Nessa segunda parte, a epígrafe bíblica adverte: “Vigia cuidadosamente a jovem que não se retrai dos homens. Para que não se perca, achando ocasião. Desconfia de toda a ousadia de seus olhos, e não te admires se ela te desprezar” (Z, p. 9). O trecho do Eclesiástico que fecha o conto faz referência ao episódio em que Eva oferece a maçã (o rubi?) para Adão – “Foi pela mulher que começou o pecado. E é por causa dela que todos morreremos” (Z, p. 11). São, portanto, as mulheres que fazem os homens se perderem.

Qual a relação entre as duas partes do texto? Poderiam as duas personagens ser a mesma moça? Talvez sim. Ambas passaram por experiências envolvendo seus corpos, experiências sexuais, uma sozinha e outra acompanhada. E ambas têm sua crítica na Bíblia. Mas ambas doaram, em situações diferentes, o seu “Corpo Inteiro”.

MACUXI<sup>22</sup>

O conto inicia com uma exclamação entre parênteses: “Vade Retro, Satanás!”, expressão usada em uma forma de exorcismo católico medieval. Atualmente, ela é usada popularmente para afastar coisas ruins, fatalidades, acidentes.

No texto “Macuxi”, um menino puxa da gaveta seu material de desenho, “ele era o seu material de desenho [...] Parco, mas era seu [...]. Uma caixinha de lápis de cor, régua, um álbum grande, reaproveitado” (Z, p. 12). Parece ser sonhador, gosta de desenhar “cavernas,

---

<sup>22</sup> Os macuxis são um povo indígena (reduzido hoje a 12.000 índios) que habita a região compreendida entre Brasil e Guiana.

dráculas verdes dominando cidades do alto dos montes, lobos uivando para luas redondas ou achatadas e alguns baldezinhos [...]” (Z, p. 12). Ele tem mãe, pai, irmãos e uma cozinheira que faz uma feijoada que ele também gostava de desenhar. Ao ser anunciado que a família vai partir de mudança para o Acre, o menino ouve “Vade retro, Satanás”, provavelmente porque a família não queria ir. Ele, então, começa a desenhar índios e florestas, inclusive uma índia (macuxi?) que sentava ao lado dele na escola, detentora de “cabelos negros, lisos, e [que] já viajou com ele no avião que partia para o Acre” (Z, p. 13). Ao seguir para o Acre, o menino leva junto sua índia “e o que estava recebendo em troca era o sonho de tê-la na cabeça, na ponta do lápis, de possuí-la assim, feito lenda, toda nua, surgida na floresta densa, barulhinhos de riacho, odores vários, vários” (Z, p. 14). Percebe-se nesse trecho, novamente, a erotização no conto de Maria Lúcia Medeiros, a erotização da índia, e como o menino imaginava possuí-la, nua. O menino cresceu, tornou-se músico, namorou uma moça loura, que ganhou o apelido de índia, dado carinhosamente por ele.

O conto todo parece ser um relato falado, com marcas de oralidade, como por exemplo: “Mas acho que era a cor, a pedra; **sei lá** [...]” (Z, p. 14, grifo nosso); “Porque era um menino muito esperto e não ia fazer um vampiro que só gostasse de sangue, **é claro!**” (Z, p. 13, grifo nosso). Isso é comprovado no final, quando o narrador comenta: “Não sei. Eu só estou contando essa história porque estava escrita nos olhos míopes de um moço de óculos, magro, comprido, que encontrei certa vez num aeroporto qualquer deste país” (Z, p. 14). O narrador nem tem certeza da história que narra, supõe apenas, e, assim, conta-a para alguém. É um “conto-conversaço”, um conto em que o leitor – interlocutor – se esquece do mundo, “desenhando a linha que une Acre a ocre, numa prosa de rápida penetração lírica”, como disse Benedito Nunes no prefácio do livro (Z, p. 5).

## ZEUS OU A MENINA E OS ÓCULOS

No conto que deu título à coletânea, a personagem principal é uma menina que vai à escola e volta de lá com seus irmãos no carro azul de seu pai. Uma menina que era míope, sonhadora e adorava desenhar, caracterizada nos primeiros parágrafos do texto:

[Ela] guardava qualquer cenário dentro da pasta escolar [...]. Desenhava, cantarolando, as espessas sobrelhas da professora [...]. Não conseguia viajar pelos afluentes da margem esquerda, nem atravessar depois para a margem direita [...]. Gostava de banana quando ela já ia ficando passada com uns pontos pretinhos na casca [...]. Roía as unhas nem que estivessem pintadas com o esmalte da empregada (Z, p. 15).

Uma garota de gostos e costumes simples. Ajudava a mãe no restaurante aos sábados, quando “equilibrando bandejas de *fayança* ela trazia os sucos e anotava as preferências: limão, abacaxi, limão de novo, laranja...” (Z, p. 16). Ela gostava e achava perfeito. Só então ela tirava os óculos para “ver com clareza”. Sem os óculos, ela via o mundo dela própria, “pelas suas próprias lentes”.

Nesse conto, como em tantos outros de Maria Lúcia Medeiros, vemos a poesia tomando forma na prosa, por exemplo, na repetição ritmada de algumas palavras: “O cenário perfeito. As pessoas perfeitas. O sábado perfeito” (Z, p. 16). Essa repetição de “perfeito”, “perfeita”, enfatiza o quanto a menina gostava dali, e imprime um ritmo de continuidade: todo sábado ela fazia a mesma coisa. A ausência de conjunções, caracterizada por Emil Staiger (1997) como uma característica do lírico, também se faz notar: “Voltava para casa com o sol a pino, suor escorrendo pelas costas, vontade de fazer xixi, em meio às pastas, sacolas e folhas de cartolina, no meio dos irmãos, no banco traseiro, no Volkswagen azul do pai” (Z, p. 15).

Com a estrutura de um conto tradicional, com início, meio, crise e resolução, “Zeus ou a menina e os óculos” dribla o tradicionalismo e abarca características modernas, especialmente na forma de narrar, trazendo ao seu texto música, ritmo e metáforas.

Há, aliás, poesia até mesmo no título: por que “Zeus ou a menina e os óculos”? De acordo com a mitologia grega, Zeus era o rei dos deuses, senhor do Olimpo, e tinha poder sobre tudo e todos. A menina, sem óculos e com seus desenhos, sentia-se assim, rainha de seu mundo, rainha de tudo. Sentia-se Zeus.

## SOUNDS

O quarto conto chama-se “Sounds”, que significa “sons”, em inglês. Aliás, utilizar palavras em inglês é um recurso utilizado muitas vezes por Maria Lúcia Medeiros. No conto anterior, para descrever a menina míope, foi utilizada a seguinte frase: “botava, também, o aventalzinho xadrez, *like mumie*, e passeava” (Z, p. 16). Outro conto, em *Céu Caótico*, é intitulado “I’m in the mood for love” – que, por sinal, é também o título de uma canção.

O personagem principal de “Sounds” é um menino que, como quase todos os outros personagens do livro, não é nomeado. É, também, como todos os outros personagens até então – a menina do primeiro conto, na alcova da avó; o menino que desenhava a índia e dráculas e torres, do segundo; e a menina que tirava os óculos, do terceiro texto – sonhador. Mas esse menino sonhava com sons. E não com qualquer som, mas com os sons mais simples: “[...] a

agulha corria fazendo um barulhinho que ninguém queria ouvir [...] esse ele gostava mais” (Z, p. 19); “Imaginava coisas, pensava outras, o menino que só queria ouvir sons mais escondidos, roçar de asas de passarinho, ronronar de gatos, cigarras no quintal, anoitecendo...” (Z, p. 20).

O conto parece, também, ter um início, um clímax ou complicação e um desfecho: o início, a descrição do menino e de seus costumes, seus gostos peculiares; o clímax ou complicação quando o menino narra um sonho que teve:

uma vez sonhou. O lugar era enorme, amontoado de nuvens e velhos de barbas brancas, longas, roupas brancas. Ninguém falava. Mas ele sabia que estavam ali para ouvi-lo. Porque era o maior ouvinte do mundo e havia sido convidado por isso [...] (Z, p. 21).

Nesse ponto da trama, a mãe do menino o acorda, finalizando o conto e caracterizando o desfecho: “– Menino, olha a hora da escola!” (Z, p. 21).

Não podemos deixar de notar, ainda, que um conto chamado “Sounds” tenha, em seu interior, sons, rimas, musicalidade feita por meio da junção de letras, palavras e frases – aliás, como disse Jakobson (2007), esse trabalho estético do texto já caracteriza a função poética. Logo no primeiro parágrafo, temos: “Ouvido colado ao tronco da árvore, ele buscava o som. Mas o **som**, qual **som**, de **quem** o **som**? Da árvore, ora” (Z, p. 18, grifos nossos). A repetição do fonema /k/ pode nos remeter ao possível som da madeira, de alguém batendo na árvore. E depois, a repetição da palavra “som” imprime ritmo à narrativa, como se representasse a incessante procura do som característico de uma árvore. Também a repetição do fonema /v/ no trecho a seguir pode nos remeter ao próprio barulho do vento: “Gostava de ouvir o vento, quando deixava uma fresta da janela do quarto, ouvia e dormia” (Z, p. 18, grifos nossos). Também a onomatopeia é usada para “sonorizar” o texto: “O tec da peteca, o toc do formão, o tuc do coração, sons, sons...” (Z, p. 20).

Todas essas características rítmicas, jogos de palavras e rimas presentes no texto, contribuem para unir, como disse Staiger (1997) ao caracterizar o lírico, o significado à musicalidade.

## ERA UMA VEZ

Esse é um dos contos talvez mais tradicionais, no que diz respeito à forma, que escreveu Maria Lúcia Medeiros. Mas possui também as marcas líricas, típicas dos textos da contista. A protagonista da trama é uma menina, que tinha como paixão os livros, “era uma

menina devoradora de livros” (Z, p. 22), como a menina de “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector e, por que não, como a própria Maria Lúcia. Fascinada pela leitura, pelos espaços, pelos personagens, a personagem envolvia-se nas narrativas:

Às vezes saía de casa para a escola como se andasse sobre a neve, gorro na cabeça, mãos metidas em luvas... Mas a temperatura era de 35° e era verão nas terras brasileiras. Ah, era só a menina dentro do personagem recém-conhecido, e da história recém-lida, passada numa cidade europeia, cheia de neve... (Z, p. 22).

Tinha uma irmã mais velha, pai e mãe. O pai parecia mais atencioso com a menina, “a olhava com extrema atenção” (Z, p. 23). Já a mãe, peça chave no desenrolar da trama, era desatenta, relaxada: “a mãe não ligava muito, achava que era como ela mesma tinha sido, um pouco apaixonada demais por personagens complicados e histórias e romances” (Z, p. 24). Quando a mãe recebia amigos, servia-lhes café e vinho, deixando a menina beber também: “a mãe permitia, que não tinha isso que café tira sono (não faz mal, dorme mais de manhã, está de férias) ou que vinho embriaga (é fraco, é saudável, embriaga coisa nenhuma, dizia a mãe)” (Z, p. 25). E a pequena personagem gostava desse jeito da mãe, orgulhava-se dela. Uma vez, de férias, a conversa da matriarca com os amigos prolongou-se demais. O marido não estava, e havia sobrado apenas um convidado, um “rapaz magro, olhos negros e profundos” (Z, p. 25). A protagonista, que gostava de acompanhar as conversas dos adultos, caiu no sono e acordou no meio da noite, no sofá, e foi para o quarto. Ao invés de um quarto vazio, “o que viu foi uma cama desarrumada, homem e mulher que sôfregos e felizes, beijavam-se, riam-se, deliravam” (Z, p. 26). Foi a mãe e o convidado magro que a menina avistou no quarto. A protagonista simplesmente voltou para o sofá, e esperou o sono chegar. Acordou já na cama, com a mãe ao seu lado. No fim do conto, a menina perdeu a vontade de ler, ela que sempre fora tão ávida leitora. “Naquela semana não leu nenhum livro, perdida em meio às conversas depois do jantar” (Z, p. 26). Mas, quando o pai voltou e perguntou sobre o que ela havia lido durante a semana, ela respondeu: “– Li todos os livros, todas as histórias” (Z, p. 26).

O título do conto, “Era uma vez”, faz referência ao início das histórias infantis, dos contos de fadas, que sempre iniciam com essa famosa frase. Isso pode ser uma referência aos livros que a menina lia ou pode ser, também, uma ironia, pois nos contos de fada há sempre um final feliz, diferente do final do conto em questão.

Quanto à poeticidade, pode ser vista em alguns trechos, como a repetição da palavra “parecia” no início de cada frase a seguir: “Parecia uma menina que já andava pelo mundo há mais tempo que os outros meninos de sua idade. Parecia saber o final de todas as conversas.

Parecia saber o princípio de todas as histórias” (Z, p. 24). O mesmo recurso é utilizado com a repetição do verbo “gostava” a seguir: “Gostava do lugar, gostava da viagem de trem, gostava da companhia da mãe e das conversas que varavam a madrugada [...]” (Z, p. 24, p. 25). Há, ainda, no parágrafo a seguir, o recurso lírico da ausência de conjunções: “De tarde partiram de volta. A semana terminara. Naquela semana não leu nenhum livro, perdida em meio às conversas depois do jantar. Não abriu nenhuma página, abriu portas, sim”. (Z, p. 26). Talvez esse último recurso tenha sido utilizado para representar como a menina estava se sentindo: frases pausadas, um mundo pausado, fragmentando. E o final: nada fazia mais sentido para ela.

#### TER, SER

Talvez seja esse o texto mais poético de *Zeus ou a menina e os olhos*, pois é todo um jogo de palavras que inicia com o título “ter ser”: um trocadilho com “tecer”. Narrado em terceira pessoa, o conto tem um personagem, o qual acreditava vir a palavra “tecer” do verbo “anoitecer”. A grande questão, para o protagonista, é que anoitecer, diferente de tecer, não poderia ser conjugado. Isso era no mínimo estranho, pois sentia que ele próprio anoitecia. E só isso já é extremamente lírico: uma pessoa que anoitece – uma “noitificação” de um ser humano. Quando o dia anoitece, na verdade, escurece, o que pode remeter à tristeza, solidão, angústia. “Mesmo ao meio do dia, sol a pino, ele, às vezes, anoitecia. Duro demais era saber que o verbo não existia. Um mistério a mais, recolhido, engolido, engolfado, ruminado, abafado” (Z, p. 27). E já nesse trecho, temos palavras rimadas, quase como se fossem versos.

No trecho “Mas ninguém poderia adivinhar que anoitecer foi tecido e tecendo seria possível anoitecer, quantas vezes pressentisse, necessitasse” (Z, p. 27, grifos nossos) a repetição do fonema /t/ também evidencia a musicalidade, dita por Frye (1973) como típica do clima lírico. “Horas seguidas, lápis entre os dedos, jogo febril, aula inventada ao menor sopro do vento. Invento outro (pensava) e é só querer, mesmo sem sopro de vento” (Z, p. 27). No trecho anterior, a ausência de conjunções também é marca do lirismo impresso no texto, além da rima interna entre “outro” e “sopro”. Já em “Soprar era sopro e tinha ar, é claro. Sofrar não podia. Sofrer podia, mas não ficava tão bonito assim sem ar” (Z, p. 28, grifos nossos), a repetição do fonema /s/, faz ouvir o som do ar, do vento e, para utilizar as ideias de Staiger (1997), é o vento que sopra como língua. Mais adiante, os elementos constituintes de um texto poético dançam pelo texto em prosa, como a rima entre “beldade” e “verdade”, a repetição dos prefixos “in” / “im”, as imagens e as brincadeiras com as palavras: “Jogo de beleza e de

verdade. Mas beldade não era novo, já existia. E o que ele procurava era o intentado, o impossível, o indizível, o incoberto (que não podia) ao invés do encoberto (que podia)” (Z, p. 28).

Talvez a parte mais interessante de “Ter, ser” seja a presença de um poema no meio do texto em prosa. O protagonista, apaixonado por palavras, começou a pensar em Marte, e escreveu: “Em marte a morte não faz morteiro nem é mortal, mas em Marte e morte, mexer na letra pode ser fatal” (Z, p. 28). Ao perceber o ritmo na prosa, o menino repentinamente escreve em versos:

Amarte eu quero,  
em Marte.  
Em Marte não quero  
a morte.  
Só quero tirando o r  
poder dizer amo-te  
E se teço e anoiteço  
amorteço  
sem estar amortecido  
mesmo tecendo amor (Z, p. 28).

Impossível ler o poema feito por Maria Lúcia Medeiros e não lembrar da Teodora de Manuel Bandeira:

Beijo pouco, falo menos ainda.  
Mas invento palavras  
Que traduzem a ternura mais funda  
E mais cotidiana.  
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.  
Intransitivo:  
Teadoro, Teodora (BANDEIRA, 1974, p. 281).

Como Bandeira, o protagonista do conto une um pronome a um verbo (amar + te; te + adorar) e inventa uma nova palavra (amarte; teadorar). Como Bandeira, o menino inventa palavras como sofrar, incoberto, além de inventar um sujeito para anoitecer.

O conto vai se aproximando do final e o narrador entra no jogo do protagonista:

Achou parecido um poema. Orgulhou-se. Envergonhou-se. Desnudava-se. Ou mudava-se? Ou mudava? Ou poemava? Descera ao pó e amava? Rouco e quase louco, achou que pouco pode ser parco e, para ir à luta, nesses mistérios, é preciso barco, é preciso arco. Marcou, atônito (Z, p. 28-29).

E o protagonista, na última linha, passa a ser o primeiro personagem a ser nomeado na coletânea: Marco Antônio (um jogo de palavras com “marcou, atônito”).

## NIMBUS, CIRRUS, CUMULUS E ESTRATUS

O título traz nomes de nuvens, o que é explicado depois. No primeiro parágrafo, é descrita uma árvore com “copa altíssima, o tronco vigoroso, os verdes galhos carregados de manga amadurecendo” (Z, p. 30). A árvore ficava em um quintal, na casa de uma menina. Ela e um menino completam o pequeno quadro de protagonistas. A pequena garota apresenta ao menino seu quintal, os animais, “a menina na frente, reino conquistado, rainha no seu sonho” (Z, p. 30). A primeira parte do conto é uma grande descrição não apenas do espaço, mas também do comportamento das duas crianças:

o menino queria falar da escola, a menina ouvia. Aprendera como tirar prova dos nove, procurar palavras no dicionário, extrair raiz quadrada, e somar, dividir, subtrair, multiplicar... A menina ouvia o menino, gente grande parecendo, compenetrado, professor [...] Asas de um passarinho pousado de repente no capim. Voo assustado deixando, na tarde, o azul e o cinza das penas [...] Grande alçapão forte e belo, cor de ouro, prisão de águias, gaviões, urubus-rei, araras, tudo tudo (Z, p. 31).

Nas descrições do jardim e das primeiras ações dos personagens, percebem-se algumas características líricas, como as imagens pictóricas – como no alçapão cor de ouro e as penas coloridas deixadas na tarde – e a ausência de conjunções.

As descrições continuam, menino falando, menina escutando, nuvens (as nuvens do título) passando... O “quase sábio menino” parecia saber tudo, até que diz: “– Mas... uma menina nua eu nunca vi!” (Z, p. 33). Então a menina se despe e mostra ao pequeno garoto seu corpo nu, o qual ele estuda cuidadosamente: “Pálido, estudava o mapa pequenino, visão impúbere, delta cor-de-rosa, nascente, afluyente, correndo ruidoso para desaguar borbulhante nos olhos (agora sábios) do menino” (Z, p. 32). O garoto, que parecia tão sábio, não possuía domínio apenas sobre um assunto, aquele sobre o qual a garota possuía completo entendimento: o seu corpo feminino.

O conto finaliza com o possível entendimento de que a inocência aparentemente perdida dos meninos ainda está lá, não intacta, porém diferente, pois ambos agora tinham um diferente entendimento da vida e das histórias infantis:

Faltou soprar a gaitinha guardada no bolso para fazer dançar as árvores e aproximar os gnomos... No entanto, não dançavam agora as árvores? Não soprava o vento? E não eram os gnomos que se aproximavam, ao som da gaitinha, para festejar lições, entre arbustos, folhas de bananeiras, musgos e pedra, capim e jasmim? (Z, p. 32).



A poesia da fascinação e da descoberta tem sua concretização na festa das palavras feita por Maria Lúcia, festa a qual toma sua forma nas rimas, na musicalidade, nas metáforas, no ritmo.

## CAMINHOS DE SÃO TIAGO

O conto inicia com uma exclamação: “Ah, quem dera voltasse aquela chuva e aquela madrugada...!” (Z, p. 34). A expressão “quem dera voltasse” é ainda repetida mais duas vezes ao longo dos dois primeiros parágrafos, como se fosse para marcar uma espécie de refrão nostálgico, que expressa saudade, depois substituído, ao longo do texto, pela expressão – que também se repete – “ah, voltasse agora”.

A menina, personagem principal, vive um clima de saudosismo por ter acabado de perder o pai e, apenas com doze anos, já se percebe sentindo falta dos momentos que jamais voltariam. E, de repente, o clima nostálgico é substituído por um clima de não aceitação, de não conformação da menina, de que ela, de repente, encontra-se perdida, sem rumo, clima esse ratificado e reforçado pela repetição da palavra “como” no início de cada pergunta:

Como deixar de esconder o pranto de todas as noites? Como esconder? Como fazer para rir de novo das galinhas correndo para pegar papel picado como se fosse milho, fazendo-a rir até chorar? Como esconder? Como abafar as lágrimas que desciam a qualquer som vindo da rua, enlouquecendo a mãe, as irmãs, as tias? Como fugir das rodas da bicicleta, agora voltadas contra ela, nos pesadelos insistentes das noites negras? [...] (Z, p. 36).

A confirmação das dúvidas que agora permeavam o mundo da menina é reforçada pelas inúmeras perguntas feitas, perguntas talvez sem respostas.

O pai adorava inventar para a menina constelações, e uma que ela nunca soube ao certo qual era, foi a que ele intitulou de Caminhos de Santiago ou São Tiago, que ela tanto gostava: “era aquela névoa por onde as constelações se espalhavam, ou era uma estrada branca em direção ao Cruzeiro do Sul? Jamais obtive a resposta para essa pergunta porque (descobriu depois) o pai inventava constelações [...]” (Z, p. 35). E esse caminho é visto no desfecho do conto, quando, ao entrar na sala do hospital onde parece que se encontra seu pai, a menina consegue pensar que terá que seguir sua vida “sem os tão misteriosos e fascinantes caminhos brancos de San Tiago...” (Z, p. 38).

Apesar de escrito em terceira pessoa, o que traz um certo “defrontar” do objeto, traço épico, como disse Staiger (1997), o texto transborda emoção e sentimento. É possível sentir a angústia e a confusão da menina, poço de insegurança que tenta entender a vida depois da

morte do pai. A presença do lirismo está, novamente lembrando Staiger (1997), na recordação, no viver de novo os sentimentos, pois o texto é contado no passado, uma grande e forte recordação que se confunde com fatos do presente. A menina que desejava voltar a “colher laranjas, ferindo-se nos espinhos, dor misturada à saliva, lábios vermelhos sugando a palma da mão, sangue com gosto ácido das folhas de laranjeira...” (Z, p. 34), ao entrar na sala do hospital, chora “alto e forte ao perceber as paredes nuas, sem Órion e Sírius, sem Sete-Estrela ou Ursa Maior [...]” (Z, p. 38).

### O OLHO VIAJANTE

O personagem principal é um homem “esguio, erecto [...]” (Z, p. 39-40) que vai a uma cidade, com seu olho viajante, procurar seu amigo que não se sabe onde está: “De léguas não sabidas ele chegara. Tinha o ombro roto, o cabelo em desalinho, e um olho viajante que invadiu a cidade buscando o amigo” (Z, p. 39). A apresentação do conto ocorre durante os primeiros parágrafos, em que nos é permitido conhecer o homem – não nomeado – que busca em todos os cantos da cidade, o amigo, “[...] o olho viajante, o olho triste procurando um rosto” (Z, p. 39). Algumas pessoas tentam ajudá-lo, sem sucesso, outros nem tentam. De repente, surge um menino, um pequeno morador da cidade, que segue o homem pelo cemitério, tentando, sem conseguir, ouvir a conversa que aquele adulto tinha com o coveiro. Então, volta o garoto para casa e revira o baú de seu falecido avô: “foi lá que encontrou um guarda-chuva surrado, cabo de madeira envernizada, e pensou no homem numa visão de grama ressequida e sol do meio-dia” (Z, p. 40). Depois sai da casa e encontra o homem com o olho viajante. E então, o clímax:

Saiu à porta e viu o homem do outro lado da rua. [...] O homem voltou-se, a mão abriu-se num gesto suave e o olho viajante foi desembarcando, aportando, âncora quase lançada. O menino riu um riso de navio, um riso de chegada de navio, barulho de gente no cais (Z, p. 41).

No desfecho, o homem parte – “Foi embora o homem que buscava o amigo” (Z, p. 41). E, na expectativa do nome do amigo ser dito, o conto acaba, e é como se um outro clímax tivesse sido cortado: “O amigo antigo e amado cujo nome...” (Z, p. 41). Novamente, a escritora paraense quebra padrões, deixando a expectativa no ar para a inventiva dos leitores, que têm a liberdade de tirar suas próprias conclusões.

As imagens dissolvem o clima poético na narrativa: “as palavras tinham plumas e esvoaçavam” (Z, p. 40). Já no excerto “o olho viajante foi desembarcando, aportando, âncora

quase lançada” (Z, p. 41), o lirismo ondula o texto ao sabor do olho viajante, um olho que aporta, que tem âncora, que viaja, como também no trecho: “o menino riu um riso de navio, um riso de chegada de navio, barulho de gente no cais” (Z, p. 41). Lirismo esse típico dos contos de escritores da linhagem de Maria Lúcia, de Rosa, de Mia Couto, dentre outros.

## ESPELHO MEU

A protagonista desse conto é uma menina que, no início do texto, olha-se em um comprido espelho, presente de sua avó. E a garota gostava de se olhar nele porque conseguia se enxergar por completo: “Do espelho gostava, o único gostar dentro daquele domingo. Espelho assim comprido, dando pra ela se ver inteira e (mais importante), espelho só dela, comprido que nem ela [...]” (Z, p. 42). Era uma menina entrando na puberdade, pois “a espinha no rosto, a primeira, os primeiros pêlos, o espelho revelou” (Z, p. 42) e “a menstruação já esperava com ansiedade” (Z, p. 44). Ansiava pelo dia em que precisaria se curvar para se olhar completa naquele objeto. Mas por enquanto não precisaria, cabia nele. Sabe-se, também, que é uma menina sincera: “Porque dizer sim, quando é o não que grita lá dentro, isso mesmo não fazia” (Z, p. 43).

Tinha o hábito de passar na casa da avó depois da missa, aos domingos. “A visita tinha tempo curto, contado, limitado” (Z, p. 43). A pequena protagonista, apesar de muito corajosa, tinha medo da casa da avó, do corredor comprido, das lembranças de pessoas que já haviam morrido ali, dos “quartos escuros, cheios de móveis escuros, oratórios [...]” (Z, p. 43). E ela era corajosa, como a super-heroína dos quadrinhos Mary Marvel, que não tinha medo “nem da professora, nem da diretora, nem de gente mais velha, nem dos meninos, nem de ladrão [...]” (Z, p. 46-47). Mas tinha medo “de casa velha, de igreja velha com gente enterrada” (Z, p. 44). Parece que o maior medo da menina vinha do que não podia compreender, do escuro, do invisível, de pessoas mortas.

“Um dia porém... não foi só um dia. Foi um belo dia, desses em que tudo dá certo, sai certo, céu aberto, passarinhos cantadores, jambeiros em flor...” (Z, p. 46) – os leitores ficam na expectativa de saber o que aconteceu nesse “belo dia”. A menina foi na casa da avó e entrou nos cômodos que tanto a assustavam:

e foi abrindo e revirando fantasmas, poeira espalhando, naftalinas rolando, retratos e caixinhas e bolsinhas de prata rendada e bolsonas [...] e saiu de lá cheia de tralhas, bugigangas, não sem antes sentar e balançar nas cadeiras que rangiam e encarar de frente, olho no olho, todos os retratos tristes das paredes... (Z, p. 47).

E a menina enfim enfrentou seus medos, como em uma transição da infância para a adolescência. No desfecho, o narrador relembra o início do conto: “[...] era uma menina comprida e inventadeira, que lá no início da história estava se olhando no espelho comprido, quase atrasada para a missa... Lembram?” (Z, p. 48).

O conto “Espelho meu” traz marcas da oralidade, como se fosse uma conversa, como nos exemplos a seguir: “E, **pensando bem**, a avó nunca ofereceria a ela nada que não fosse aquele espelho” (Z, p. 43, grifo nosso); “**Credo, Cruz!** Poesia, isso!?” (Z, p. 44, grifo nosso); “Eu disse isso? Disse sim” (Z, p. 47); “E aí? Aí, bom...” (Z, p. 43). Esse recurso é recorrente nos textos de Maria Lúcia, como se para “hibridar” linguagens: a poética e a coloquial.

Também por meio de ritmo, repetições, musicalidade, o texto, apesar de muito parecer uma conversa, consegue se aproximar do clima lírico. Vejamos, por exemplo, a repetição do verbo “contava” a seguir, para enfatizar que todas as pessoas da família falavam constantemente sobre o enterro do avô, algo que incomodava a menina: “A cozinheira contava, a mãe contava e a avó contava” (Z, p. 44). A quase ausência de conjunções também nos remete ao clima lírico: “Via-se toda, inteira, encaixava todinha nele, lâmina de cristal, presente da avó” (Z, p. 43); “[...] o que pensava era na gente toda, na morte da gente toda que já tinha passado por lá, guardado roupa naqueles gavetões profundos, sentado naquelas cadeiras de balanço, passeado vida, temores, dificuldades, choros, mortes, velas...” (Z, p. 43).

O conto não possui a estrutura invertida de um conto moderno, mas não pode ser considerado completamente tradicional, até mesmo porque parece uma conversa com o leitor. Parece alguém que conta algo oralmente, além de algumas características líricas.

## ARES

“Ares” retrata um instante, possivelmente minutos, da vida de um menino. O conto, narrado em terceira pessoa, inicia com um menino analisando a foto de um homem que não se parece em nada com ele: um homem de cinquenta anos, mais ou menos, que tinha como características marcantes o “nariz comprido, lábios finos, óculos redondos que não disfarçavam o olhar agudo, os olhos pequenos. [...] os cabelos, poucos, do homem da fotografia. Esticados, arrumados, lavados. Testa alta, sobrancelhas finas” (Z, p. 49). Já o menino tinha cabelos espessos e encaracolados, nariz pequeno. O garoto passa um bom tempo analisando a fotografia, perdendo-se em seus próprios pensamentos. E aquele longo instante do menino e a fotografia, perdendo-se um no outro – o *um-no-outro* lírico –, tem o clima

extremamente subjetivo da poesia. O menino é interrompido por uma galinha do lado de fora que cacareja, assustando-o, mas logo depois volta seus pensamentos para a foto e para o que poderia ter acontecido naquele dia com o homem, o que ele pensava, a cadeira em que estava sentado... E, de repente, o clima lento e com um misto de angústia, dúvida e sentimentos, dá lugar à rapidez do menino, que ouve o relógio e deve sair com a foto do porão antes que alguém o veja: “Agora estava ali e o tempo corria” (Z, p. 50). E, nesse momento, o tempo novamente pára, mas dessa vez, para que ele olhe a sua antiga bicicleta, e se lembre dela. Fica um tempo, lembrando-se do antigo brinquedo, até que outra vez o susto o traz de volta ao mundo: a fotografia cai. “Juntou-a, limpou-a, encarou-a com ar de cansaço, agora” (Z, p. 50).

O leitor sente a mistura de sentimentos do menino, mas não sabe suas intenções. Até que o personagem começa a cortar a foto, no que parece ser um calculado acesso de fúria

[...] devagar foi separando olhos, um pedaço de orelha, a ponta da gravata, os pés em sapatos lustrosos, o lábio fino, a mão grande e magra pousada nos joelhos. Juntou os olhos que já havia separado e com firmeza maior os separou de novo em pedaços menores, menores... (Z, p. 51).

Queima a foto e depois guarda a tesoura de volta na caixa de papelão. Lava o rosto:

A água fria aplacaria o suor, o sangue agitado, a testa alta, como a tesoura fria acabara de aplacar aquele choro de todas as noites da mãe rezando e olhando a fotografia daquele homem empertigado que habitava aquela casa, pairava por aquelas salas e que, talvez, nunca tivesse descido ao porão (Z, p. 51).

No último parágrafo, o menino parece muito feliz com o que acabara de fazer: “bem mais feliz e muito mais vitorioso, convenhamos” (Z, p. 51), como se, igual à menina do conto anterior, tivesse se libertado de algo que há anos o corroía.

É como se o conto todo fosse escrito de acordo com as impressões e os sentimentos, os devaneios do menino. Como se o mundo parasse e girasse de acordo com o que o menino sentia, nos remetendo ao clima lírico.

## CHUVAS E TROVOADAS

Esse conto foi transformado em um curta metragem homônimo, que contou com a participação de Patrícia França e a direção de Flávia Alfinito, como já foi dito neste capítulo. O texto já inicia com uma frase poética: “Dedo, dedal, de-mal, drapeado, debrum, debruado, dever, desfazer...” (Z, p. 52). A repetição do fonema /d/ imprime, logo de início, poética ao texto em prosa. E a musicalidade e clima lírico se repetem no segundo parágrafo, com a quase

ausência de conjunções e a descrição pictórica do local: “A caixinha de costura, a mesa comprida, sala imensa. Cabecinhas baixas, olhos fixos nas agulhas que mergulhavam rápidas, tecido claro, claro como a tarde modorrenta, se arrastando” (Z, p. 52). O ritmo é apressado, com repetição de fonemas (/b/, /a/) e depois a rima (franzidos, cerzidos): “Bainhas e babados, alinhavos, arremates, franzidos e cerzidos, aprendiam fácil, as dóceis meninas costureiras” (Z, p. 54).

O texto tem como foco principal uma professora que dá aula de costura a cinco meninas, no que parece ser a Belém da *Belle Époque* (como em “Miss Doris”, como veremos no próximo capítulo), para que elas fossem prendadas, “futuras jovens senhoras, ‘mãos de fada’, orgulho dos maridos, da família” (Z, p. 54). E todas se comportavam muito bem, com exceção de uma apenas, que parecia quebrar os padrões da época. A menina, não gostava nem se importava com as aulas de costura, mas adorava livros, vivia distraída, era desastrada, “[...] arrastava a cadeira e pedia desculpas, mas repetia os gestos todos os dias de aula” (Z, p. 53). Tinha traços de rebeldia, cabelos encaracolados, “ovelha meio desgarrada que procurava antes o sapato debaixo da mesa” (Z, p. 53).

Em “uma tarde de janeiro” (Z, p. 54), durante uma chuva, a menina, mais distraída do que de costume, jogou as agulhas, a caixinha, o material dela, tudo para cima, “esparramando pela sala dezenas de alfinetes e pedacinhos de renda que se foram alojar, num vôo doido, por cima das meninas costureiras” (Z, p. 55). E, por fim, fala “Merda!”, sai na chuva, finalizando o clímax. E esse foi o momento de libertação da menina, como dos personagens nos dois contos anteriores. E, no desfecho, descobrimos que a personagem deste conto adorava ler e era filha de um professor de filosofia.

A menina, como Maria Lúcia Medeiros, quebrou padrões, rompeu com as convenções e fez as coisas do “seu jeito”.

#### SE CAETANO SOUBESSE...

Esse conto de Maria Lúcia Medeiros foge aos moldes do conto tradicional, primeiramente porque não apresenta a divisão em apresentação, complicação, clímax, não possui protagonistas ou antagonistas explícitos, nem um espaço delimitado. O texto é, na verdade, uma carta, escrita em primeira pessoa e que esbanja sentimentalismo, o que já marca o clima lírico.

A carta é de uma mulher, o que pode ser visto pela marcação “-a” em “entorpecida”, no seguinte trecho: “E aí se eu não tentar sair disso vou ficar entorpecida [...]” (Z, p. 56).

Trata-se de uma declaração, uma tentativa da moça em ganhar a atenção do rapaz: “Mas vou tentar, sim, vou tentar usar as pedras certas, vou transformá-las todas em palavras, as mais corretas, as mais exatas” (Z, p. 56).

A narradora tenta descrever seu amado de maneira poética (e consegue), ao dizer, por exemplo, que ele possui um peito cheio de sol, um dorso que é como peixe de escamas douradas, um rosto de seda e cetim, ou que ele é como um navio ao dobrar a “esquina jorrando luz pelas pontas dos dedos, jogando estrelinhas na calçada [...]” (Z, p. 56). E continua, ao dizer que o destinatário é um “navio resplandecente” e que suas ondas a levariam para longe. A carta inteira é feita de imagens e metáforas poéticas, que não deixam escapar o clima lírico, constante no conto, como a seguir: “Tropeço só no teu riso, teu sorriso feito de fibra, tecido claro, desenho harmonioso, emoção funda, girassol, catavento...” (Z, p. 57).

E, ao final, a narradora revela que se trata de uma carta: “Porque isto é uma carta, percebes?” (Z, p. 57). E diz que é “o jeito antigo” que escolheu para revelar seus sentimentos ao amado. E, no último parágrafo, entendemos o porquê do título, já que há citação de algumas músicas de Caetano Veloso ao final: “Mas é que ouvi Caetano hoje e achei que meu amor é ‘assim delicado’ e que ‘você pega e despreza’, e então pensei que é assim como se Caetano soubesse [...]” (Z, p. 57). Ao final, então, percebemos que o destinatário da carta não valoriza o que a moça sente por ele, e que a narradora não se sente tão só ao saber que Caetano, como se escrevesse aquela música para ela, partilhasse de suas emoções.

## JANELAS VERDES

O texto é iniciado com a descrição de que escurecia, chovia fino, a avó cochilava enquanto seu doce de goiaba esfriava e o galo cantava. E logo depois, no parágrafo seguinte, há uma imagem desenhada com palavras precisas e líricas, como um quadro bem pincelado (lembramos, mais uma vez, de Horácio e seu *Ut pictura poesis*): “Igual palha de seda, a luz vespertina despedia-se das janelas verdes, do abacateiro em flor e dos cabelos do menino sentado à porta” (Z, p. 58). E, afinal, esse é um texto que esbanja lirismo, poeticidade, desde a denominação da lua como “bola de prata a correr pela linha do horizonte” (Z, p. 58), passando pela descrição da mulher como “coberta de estrelas” (Z, p. 58), até a visão da casa como “entrando e saindo nas nuvens” (Z, p. 61), flutuando.

Há duas personagens principais, dois espaços, duas ações, como se fossem duas cenas que se intercalassem. Um menino que aguarda ansiosamente a chegada de sua mãe e a mãe dele, “coberta de estrelas”, no ônibus voltando para casa. O conto inteiro alterna essas duas

personagens e as situações em que se encontram: o menino, de “olhos fixos no portão” (Z, p. 59); a mulher, “coberta de estrelas, tinha o Cruzeiro do Sul a nortear seu caminho” (Z, p. 60). E pensam os leitores o que seriam as estrelas a que se refere o narrador, estrelas essas tão presentes ao longo do texto, que se mexem, caem pelos ombros da mulher, ao pé dela, e depois vão iluminando seu “colo, o nariz, o olhar negro, o olhar fundo...” (Z, p. 60). Essas estrelas são, possivelmente, apenas os reflexos das estrelas no céu, que são vistas, em muitos momentos, nos dois personagens, talvez como forma de mostrar que eles estão, apesar de distantes, ligados, debaixo do mesmo céu, mãe e filho, elo inseparável. Ou, ainda, podem representar o brilho que a mulher tem para o menino, ela que, como a estrela, apesar de ser apenas uma a mais no universo, é de importância crucial para aquele garoto. No final, uma estrela instala-se no rosto da mulher e no peito do menino...

MARCEL

O conto é narrado em terceira pessoa por alguém que é apenas um espectador, não sabendo as informações em sua totalidade: “Apareceu gente, então. Apareceu um médico (primo, também?) [...]” (Z, p. 63). Apesar de ser uma narrativa, o texto possui uma série de características líricas, como a aliteração do fonema /v/ a seguir: “[...] uma felicidade que passava ao largo, que ele não via, que não lhe tocava os dedos úmidos, a veia do pescoço” (Z, p. 62, grifos nossos). A repetição do /n/, como se para reiterar uma negação, também traz poeticidade à prosa: “**N**ão veio a mãe, não veio **n**inguém [...]” (Z, p. 62, grifos nossos). A personificação da chuva como alguém que dança, que baila, também contribui para o clima lírico: “[...] a chuva bailando ao sabor do vento” (Z, p. 63). Outra imagem poética é vista um pouco mais adiante, quando visualizamos o menino como caçador, munido de sua espingarda – que era, na verdade, um lápis – “debruçado, à caça de substantivos concretos, abstratos e verbos [...]” (Z, p. 64).

No que diz respeito à trama do conto, percebemos que se trata de um menino aparentemente francês que, apesar de não ser nomeado durante o texto, inferimos que se chame Marcel, por causa do título. O fato é que o menino Marcel inicia o conto se sentindo mal: “Gritou para a mãe. Gritou alto para a mãe mas foi o bando de meninos que se aproximou e foi chegando mais perto” (Z, p. 62). E se lamenta, então, em francês: “chorava baixinho e falava (em francês) baixinho também (Z, p. 63). Após melhorar de seu mal-estar, o menino segue sua vida, cresce um pouco e, um dia, na escola, estuda a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. É como se até aí, ele não fosse verdadeiramente brasileiro, apesar de morar



no Brasil. Seu coração ainda era francês. Mas a *Canção do Exílio* acabou representando – como ela o faz, de fato – a pátria brasileira. Ao final, após analisar o poema, o protagonista passa a sentir como se fizesse, realmente, parte do Brasil, em uma espécie de transição: “Entrou na casa sorrindo e cantando (baixinho) uma canção em português” (Z, p. 65).

## UM CONTO PARA UM CANTO

Ao lermos o título do último conto da coletânea, o primeiro pensamento que vem à mente é o de que se trata de um canto referente à música. Mas, na verdade, é um canto no sentido de lugar, como é possível verificar no seguinte trecho: “– Tá lá na poltrona, no canto, estudando, sim senhora” (Z, p. 66). E logo verificamos que Maria Lúcia Medeiros procura sempre “fazer diferente”, quebra os padrões, segura a latência das palavras, pois faz com que o texto gire em torno de um canto de uma casa, um simples canto. Há uma descrição do local, até mesmo porque essa é a proposta do texto: falar sobre o canto de uma casa, que é descrito da seguinte maneira: “Na varanda grande de uma casa grande, lá estava ele. Nele a poltrona imensa, de couro já sem cor, cuja grandeza não diminuiria nunca sua existência. Um canto só. Mas como existia!” (Z, p. 66).

Apesar de o texto girar em torno daquele local, temos como protagonista o menino que limpa a casa, “moleque da casa ele do interior chegado, que ia e vinha, entrando, saindo [...]” (Z, p. 66). E era como se, para ele, aquele lugarzinho da casa tivesse uma espécie de poder mágico, que atraísse tudo e todos para lá. Até ele mesmo já havia dormido ali e, admite, dormiu bem. Além disso, todos os brinquedos, objetos, tudo parecia cair exatamente ali. E ele se pergunta: o que atrairia tudo para aquele canto? – “Por que diabo, aquela gente grudava naquele canto? [...] Seria o retrato enorme pendurado? O abajour, na mesinha? Sei lá [...]” (Z, p. 66).

Então, há uma pausa e não se fala mais no canto durante um parágrafo, mas é descrito o menino: “Trabalhavam? Sim e não. Trabalhar era ele, que andava naquela casa o dia inteiro” (Z, p. 67). Sabemos, então, que ele era o que mais trabalhava naquela casa, fazendo serviço de empregado, apesar de menino.

E, finalmente, conclui o texto com uma rima, um parágrafo poético, como, realmente, em um poema: “Diabo de Canto! Qualquer dia, juro, te quebro de picareta, todo esse encanto!” (Z, p. 67).

## VELAS. POR QUEM?

O primeiro conto da coletânea de mesmo nome tem a estrutura invertida de conto moderno à qual se refere Nádya Gotlib (2006). Não há precisamente um enredo e personagens, espaço-tempo delimitados. Há o que parece uma mistura de emoções – apesar de não ser narrado em primeira pessoa, o que já poderia ser uma característica do conto híbrido. Contribuindo com o clima lírico que permeia o conto, há uma espécie de refrão por todo o texto: “Fatal foi”. Essa frase, inclusive, inicia o conto, como se para dar, logo a princípio, o tom dramático, de que não será uma narrativa com final feliz.

A narrativa conta, em segunda pessoa – como se estivesse sendo contada para a própria personagem principal – a trajetória de uma menina que veio, ainda muito nova – “nem tinhas cor definida nem peitos tinhas” (*VPQ*, p. 12) – trabalhar como empregada em uma casa de família, em que “havia menino, havia menina, um doutor e sua mulher a quem devias servir, branca e alta mulher” (*VPQ*, p. 11). Sabe-se, logo, que a menina chegou de barco, cedo pela manhã: “ao saltares dessas águas barrentas, ao abandonares sem saudade, rápido se perdeu teu barco entre os tantos aportados naquele cais” (*VPQ*, p. 11). Possivelmente, a menina dormia e se refugiava no sótão da casa dos patrões, pois pela janela alta ela via o rio, os pombos. Um dos afazeres dela era retirar o urinol de porcelana da senhora – o que nos leva a crer que o conto se passa há muitos anos, em “mil novecentos e pouco” (*VPQ*, p. 12). Infere-se, ainda, que a menina era por vezes maltratada, pois a senhora a ouviu falando errado e “te trancou e quase te esmagou na porta para que consertasses a língua” (*VPQ*, p. 12). Era, ainda, bolinada pelo patrão e pelo menino:

Mas cresceram [os peitos] e logo o doutor e logo o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, bolinavam, teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos. Virou hábito deles, ficou pra costume, nem ousaste compreender, só aprender. Ó pequena! (*VPQ*, p. 12).

No final do trecho, vemos a chamada “Ó pequena!” (*VPQ*, p. 12), que se repete ao longo do conto. O fato é que, novamente, a repetição dá o tom lírico do texto.

O conto é narrado como uma “recordação”, que, já disse Emil Staiger (1997), aproxima sujeito e objeto, como se o próprio narrador tivesse vivenciado o que narra e, ao narrar, é como se re-vivenciasse tudo novamente.

Descobre-se que a menina cresceu, virou mulher, tornou-se “pedaço deles [dos patrões], cria, cachorro fiel” (*VPQ*, p. 12) e “já morria o doutor, já envelhecia a senhora, já

casava a menina e já trocavas de mão e de patrão, pois a menina agora já era a mulher branca e perfumada que também enchia de urina o urinol de porcelana” (*VPQ*, p. 12).

Ao chegar o desfecho da trama, descobre-se que o narrador era, na verdade, uma vidente ou quiromante, alguém que lê mãos para descobrir o passado e o destino das pessoas: “Diante da mão espalmada, retomo do meu ofício e aceito ler teu destino mas, te adianto, não vejo mais – pesada hora – rastro sequer da fortuna, perdeu-se a do coração” (*VPQ*, p. 13). A mulher, diante da palma da mão – “mão espalmada” – retoma seu ofício de ler mãos e aceita ler o destino da menina, que já havia se transformado em mulher. E a narrativa chega ao fim com a revelação de que “fatal foi te roubarem a linha da vida” (*VPQ*, p. 13). A linha da vida é uma das linhas da palma da mão que, acredita-se, indica o tempo de vida dos indivíduos. Sua linha da vida foi roubada, não por ela ter morrido, mas por ela ter passado a vida toda servindo aos patrões, sem receber deles a gratidão devida. Era apenas como o “cachorro fiel” (talvez os donos da casa não a vissem como humana, mas como um animal, uma propriedade deles).

No conto, a trajetória da menina é contada oralmente (ou pensada, rememorada?), como nesse trecho: “Da janelinha era possível ver a chuva se ia cair já, se não ia, se dava pra menina sair, pro menino brincar, fazias até tua mágica de dar um nó na barra de tua saia e paravas a chuva, ora se paravas, Ó pequena!” (*VPQ*, p. 12), ou nesse:

Mas ao ouvir a voz ‘Ó, pequena’, desabalada era a tua carreira pelas escadas, era a hora de retirar o urinol de porcelana com a urina da branca senhora que ficou roxa um dia porque te pegou dizendo ‘péra lá que eu vou tirá o mijo da mulhé’ e te trancou e quase te esmagou na porta para que consertasses a língua, Ó pequena! (*VPQ*, p. 12).

Há, ainda, a presença de rimas no conto que, algumas vezes, assemelha-se a um poema, como a terminação “-ão” ao final das palavras no trecho a seguir:

Pras histórias que me contas desses mil novecentos e poucos, fatal foi tua mansidão de bicho: o búfalo, a corça e o cão. Diante da mão espalmada, retomo do meu ofício e aceito ler teu destino mas, te adianto, não vejo mais – pesada hora – rastro sequer da fortuna, perdeu-se a do coração (*VPQ*, p. 13, grifo nosso).

O título também parece um verso. A ambiguidade é proposital. A palavra “velas” pode se referir ao objeto feito de cera, que ilumina os vivos e os mortos; ou as velas dos barcos, já que, mais de uma vez, a personagem principal avista velas, no rio – “fatal foi a má comparação que fizeste das velas de encardido colorido com o tecido que mal escondia teus pudores” (*VPQ*, p. 11); ou então a segunda pessoa do verbo “velar”, tomar conta, dispensar

cuidados, ter atenção. Nesse caso, o título pode ser uma indagação destinada à própria menina: por quem ela velava, afinal? Pelos patrões, que não possuíam consideração por ela? Ou por ela própria, já que ninguém mais fazia isso? Não se sabe. A pergunta, no entanto, paira no ar, sem respostas, apenas suposições, como é típico de um verdadeiro texto literário.

## O FILHO DE DANIEL

O conto é narrado em terceira pessoa e conta a história de Daniel e seu filho. Daniel era “alto e forte e poderoso [...] ganhador imbatível de todas as medalhas, o saltador invicto dos mais difíceis obstáculos” (*VPQ*, p. 14), ao passo que seu filho era “pequeno e feio, cheio de dificuldades [...] incapaz de aprender a andar de bicicleta” (*VPQ*, p. 14). Desde seu nascimento, o filho precisou de muitos cuidados para ser salvo, necessitando de “aparelhos complicados e urgências” (*VPQ*, p. 14). O menino vai crescendo e, com dois anos de idade, o pai já havia gastado bastante dinheiro com a saúde do filho, até mesmo tendo viajado para o exterior. E os leitores, então, descubram que a criança tem asma, é frágil, “sensível a quedas, a roxuras, a alergias raras, fácil de ser contaminado [...]” (*VPQ*, p. 15), e que essa doença lhe tira a saúde e o sono do pai. A única vez que a personagem vira seu filho sorrindo foi ao ver mágicas feitas por um mágico que contratou. Ficou tão extasiado de ver a criança feliz que aprendeu, ele mesmo, a fazê-las: “Comprou caixas e livros, comprou cartolas e lenços coloridos enquanto deixava crescer o cavanhaque” (*VPQ*, p. 15).

A única medalha que o menino ostentava era a de um Anjo da Guarda, de ouro, que usava para lhe proteger dos perigos. Não é por acaso que o pai tem o nome de um anjo. Além disso, há o episódio bíblico de Daniel na Cova dos Leões, em que Daniel foi sentenciado pelo rei a passar a noite em uma cova com leões e, por sua fé, não foi morto, permaneceu ileso. Talvez o Daniel do conto seja como o Daniel do episódio bíblico: apesar do medo do que possa acontecer com seu filho – o qual vive rodeado por “leões”, perigos, enfermidades –, tem fé, não desiste.

Mas a esperança que por pouco tempo toma conta de Daniel e seu filho foi muito rápida: “Durou tão pouco o sonho. Um médico circunspecto surpreendeu o coração do filho de Daniel batendo descompassado e, sem magia, receitou doses pequenas de emoção tirando-lhe por fim a fantasia” (*VPQ*, p. 15).

Foi então que o menino descobriu os livros, uma espécie de libertação, e começou a viajar, um “novo ciclo de viagens [...]”. Ele não sarou por completo, mas conseguiu levar a vida junto de seu pai: “sara não sarou de vez [...] mas muita coisa milagrosamente começou a

acontecer” (*VPQ*, p. 16). No final da narrativa, os leitores se deparam com a seguinte afirmação: “E quem ousaria imaginar que a história desse pai e filho tivesse sido tramada nos confins da Idade Média, quem?” (*VPQ*, p. 16). Idade Média? Por quê? A dúvida paira na cabeça dos leitores que, sem respostas, são levados a imaginar eles mesmos o porquê, como é típico de um texto literário – como já dissemos antes.

## EM TODOS OS SENTIDOS

Mais um texto escrito em prosa, mas repleto de lirismo. Não há um antagonista nem diversos personagens, de fato, não há um enredo, nem tempo e espaço bem definidos. Tudo parece ser uma mistura sinestésica de sentidos, mixados pela emoção do narrador em primeira pessoa, que conta tudo em uma confusa junção de sensações, características próprias da efusão lírica. A confusão e alogicidade, como disse Staiger (1997), já seriam, afinal, um traço lírico.

Já no início vemos uma característica lírica: “ontem se deu minha última ligação com o real. Hoje não há pedras da calçada, nem há calçadas nem seixos. E assim me sinto mais leve, menos responsável pelos outros companheiros nesta longa viagem” (*VPQ*, p. 17). Nota-se o desprendimento do real e um texto repleto de significados a serem descobertos. Já aí se verifica que o eu-lírico faz referência, assim como o eu-lírico de “Mentiras e verdades no mesmo chão”, aos “companheiros”.<sup>23</sup> Além disso, faz também referência a uma viagem, uma longa viagem que também pode nos lembrar a “travessia” de “Mentiras e verdades”. O fato de não haver pedras, nem seixos, nem calçadas, pode significar que o narrador está livre de alguma coisa, de algum problema, alguma dificuldade e, por isso, sente-se mais leve.

No outro parágrafo, o eu-lírico expressa sua revolta e indiferença dizendo “dane-se a tarde e a fantasia da tarde. Dane-se o dia” (*VPQ*, p. 17). E completa: “O poço, a roldana, a água lodosa, alimento de pardais. Prefiro as águias, voo alto, golpe certo, fúria e luta deixados para trás” (*VPQ*, p. 17). Os pássaros sugerem a personalidade do sujeito – que prefere ser águia: o pardal é um pássaro de pequeno porte, alimenta-se de insetos e sementes, não alça voos muito altos ou longos, diferente da águia, um animal de grande porte, carnívoro, conhecido por seus altos voos, por ser majestoso, por pegar suas presas de forma incisiva e certa. Lembremos, novamente, de “Mentiras e verdades no mesmo chão”, em que o eu-lírico faz referência aos pântanos, às águas paradas como símbolo de sofrimento. Aqui, em

---

<sup>23</sup> “Mentiras e verdades no mesmo chão” será analisado no terceiro capítulo deste estudo.

“Em todos os sentidos”, não parece ser diferente. O poço e a água lodosa podem estar simbolizando o sofrimento, um sentimento que faz o narrador se sentir diminuído, como alimento de pardal.

O narrador tenta se libertar, dizendo que tem a “chave da porta e a rua é dos passantes. Também sei passar. De um só golpe estilhaçarei os vidros que interceptam minha fuga” (*VPQ*, p. 17). Em verdade, o eu-lírico não irá quebrar uma porta para escapar, mas, como em todo texto literário, as palavras “cada uma tem mil faces secretas pela face neutra” (ANDRADE, 1985, p. 187.). Ao que parece, o personagem está sofrendo e quer se libertar desse sofrimento, substituir “os soluços pelas canções de amor” (*VPQ*, p. 17). E finaliza dizendo: “As paredes nuas me desafiarão a enfeitá-las com paisagens” (*VPQ*, p. 17), ou seja, o que está morto, apático, sem vida, será revitalizado, terá, de novo, alegria.

O conto continua e o personagem revela:

chaves prateadas descerrarão caixas de fino vidro por cuja transparência se me vislumbram os tesouros. Abrirei uma a uma e lá estará a primeira luz, a primeira que me cegou os olhos e entorpeceu os sentidos e me lançou em mares abissais como se fosse vida e morte de uma só vez e a glória de reuni-la assim, a um fixar de olhos (*VPQ*, p. 17).

Mas o personagem diz que a luz não era azul, “pois queimava como fogo, ardiem as pupilas, faíscas a percorrer os nervos, o ventre” (*VPQ*, p. 17). O azul, sinestesticamente, nos remete a frio, a calma, diferente da luz que a personagem via. E logo depois vem a explicação de porque o narrador precisou se desligar do real: para absorver a luz, para não perdê-la. A luz parecia ser o que dava força ao personagem, alimentava-o: “[...] o raio, alimentava-me” (*VPQ*, p. 18).

Na primeira caixa de vidro, o narrador explorou um sentido: a visão. Essa luz pode ser entendida como o amor ou alguma paixão que cegou o narrador, que ao mesmo tempo o fazia sofrer, o matava, mas também o alimentava, fazia com que ele se sentisse vivo. E, afinal, o sentido primeiro explorado no amor é esse: a visão. Os olhares se cruzam, e daí evolui (ou não) algo mais, uma relação a dois, talvez.

Na segunda caixa de vidro, o narrador irá experimentar outro sentido: o olfato. “Os dedos, meus dedos giram a segunda chave, abrem a segunda caixa de vidro e minhas narinas de ar me sublevam, me subvertem, me submetem e um novo sentido me doma, eu cheiro” (*VPQ*, p. 18). E o eu-lírico se transporta aos cheiros “imemoriais”. E aí, infere-se que se trata de um eu-lírico masculino, pois ele diz viajar ao redor de sua “espécie fêmea” (*VPQ*, p. 18). Nas memórias do narrador, ele recorda (no sentido de recordar exprimido por Staiger [1997]):

a pele morna oferecida às narinas, o corpo desvelado abrindo-a, entregando, qual fruto adocicado, o cheiro mole, o cheiro que eu domava, reentrâncias minhas, viagem ao redor de minha espécie fêmea, mágica, proibida, ardente, o cheiro (*VPQ*, p. 18).

Metaforicamente e poeticamente, parece estar sendo narrado, por meio do odor, o ato sexual, o momento de intimidade entre duas pessoas, como uma viagem, uma entrega, sentida toda pelas narinas, o que é percebido nos indícios do “corpo desvelado”, a “pele morna”, a “viagem [...] proibida, ardente”, além do forte cheiro dos corpos. Verificamos a sinestesia em “cheiro mole”, a mistura entre as sensações do tocar com o olfato, que se fundem e confundem em uma só. Essa poderia ser a segunda etapa do encontro amoroso: a troca de cheiros, a qual implica um contato mais íntimo, diferente da troca de olhares, que pode ser apenas superficial. Já no trecho: “Licor da fruta a molhar-me os dedos, sinais transmitidos às narinas em êxtase, a cabeça tonteando, o negro, o odor, a treva, o odor, a chuva, a dor, o relâmpago, o odor, cheiro, líquen, eu – árvore tombada, tu – flor se desprendendo” (*VPQ*, p. 18), a fruta, referida logo no início do parágrafo, pode nos remeter ao fruto proibido da Bíblia, a maçã, pela qual Adão e Eva transgrediram as regras e tiveram relações sexuais. A representação do homem como líquen e a mulher como árvore tombada também nos remete a isso. Talvez no conto, a árvore tenha tombado pela força do líquen, pela penetração dele, e depois pelo orgasmo. Além disso, o narrador se refere à flor se desprendendo. Desprender a flor é “desflorar”, é “deflorar”, tirar a virgindade. Na repetição da palavra “odor”, esta é substituída uma vez por “dor”. E, já disse Almeida Garret (2002, p. 16), “o excesso de gozo é dor”.

Depois, há a passagem do sentido do olfato para o tato, em que “[...] pés desnudos romperam a passagem e sentiram as marcas do sentir com as mãos, do pegar, o tato [...]” (*VPQ*, p. 18). Sente-se a terceira caixa, “[...] paredes transparentes da terceira caixa, a de estrutura leve como a brisa, chave de prata, menor de todas, lá onde textura e solidão se encontram certo dia, certa noite, despegada do real” (*VPQ*, p. 18). Se no olfato o narrador estava acompanhado, no tato enfrenta a solidão. Esse é um dos estágios do amor: a solidão. A sensação de perda do amor, a solidão palpável (daí o tato), pode ser interpretada nesse trecho. O tato que enfrenta com as mãos e com os pés desnudos, atravessa o real, perfura o real, “deglutindo-o, ultrapassando-o, a galope” (*VPQ*, p. 18). Essa afirmação reitera o que já foi dito no início do texto: o desprendimento com o real. Afinal, não é a isso que se propõe um texto literário? Um poema? Uma ficção? Desprender-se do real para mergulhar em um mundo

imaginário de sentidos e sensações? E, para viver um amor, muitas vezes, não é preciso o desprendimento com o real, para submergir naquele momento de entrega, fusão e emoção?

O tato passa rápido (a solidão passa rápido?), e o narrador já encontra a quarta chave: a do paladar. O paladar não vem explicitamente como um sentido a ser explorado, fica subentendido, sentimos as nuances dele na língua, no mel e no adocicado. A língua é caracterizada como “adaga preciosa, desembainhada a dar os primeiros golpes, sem real, sem presente, sem vozes, sem ruídos ou gentes, sem perdões e sem medos [...]” (VPQ, p. 19). E percebemos, um pouco mais à frente, que o narrador não está sozinho, pois se refere ao muco da língua dele próprio e de outra pessoa. Finaliza o paladar falando sobre o “adocicado acender da perdurável chama que queima e ilumina para sempre, minha explicação, a gênese do meu corpo e do teu, a nossa história, o tempo acomodado ao gosto do desejo” (VPQ, p. 19). Esse trecho pode nos remeter à memória da pessoa amada, o gosta que perdura, assim como a chama do que existiu, que ilumina a história que um dia aconteceu. Isso pode ser confirmado pela “sensação do eterno, do oco, do cais sem mar, sem navios [...]” (VPQ, p. 19). E o gosto vem mais explicitado ao final, ao ser caracterizado o “gosto do desejo”, além do “adocicado acender”.

A última caixa a ser aberta é a da audição. Essa, no entanto, permanece fechada. O personagem apenas gruda seu ouvido nela e espera ouvir “os sons que persegui e que perseguiram na trilha que rasguei, adaga à mostra” (VPQ, p. 19). A adaga, sua língua, o paladar aguçado repleto de memórias, que acompanham sua audição, também pode estar representando a luta, a força, a batalha que enfrentava o sujeito. Há, nessa caixa, a lembrança de tudo o que aconteceu, da trajetória que percorreu durante os quatro sentidos anteriores. O primeiro som que o narrador escuta é o som do vento, que traz também o grito de sua dor amorosa. O amor – e a dor causada pelo amor –, explorado ao longo dos sentidos destacados no conto, primeiramente o cegou, depois se tornou carnal, depois se tornou solidão, depois lembrança, memória, “o início e fim do paraíso” (VPQ, p. 19). O grito representa aí, então, para a audição, a dor. Depois disso, o grito da dor amorosa é comparado ao balido de ovelhas, é apascentada, ou seja, é pastoreada “pelos vales da minha alma” (VPQ, p. 19).

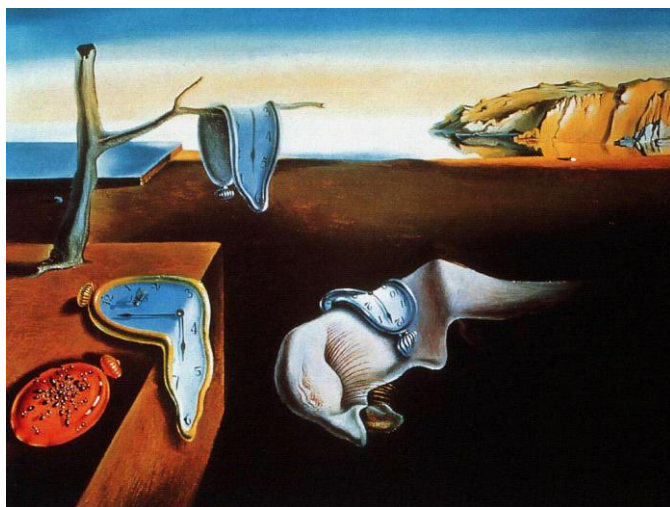
Ao final, o eu-lírico parece voltar à vida real – que pode estar simbolizada na quebra das caixas de vidro –, recupera seus sentidos, sacrificando sua ilusão para a volta à realidade. A frase final (“nenhum mergulho é possível sem sangrar”) pode representar o fato de que para se arriscar no amor (ou em qualquer coisa, aliás), entregar-se, de fato, é preciso sangrar, é preciso perder os sentidos, o que pode ser difícil, sofrido. Mas é preciso se arriscar, acreditar



na sorte e nos sentidos – em um sexto sentido? – e se lembrar que, afinal, “nenhum mergulho é possível sem sangrar”.

#### A MENINA. UM CAVALO

O conto inicia com a frase “era antigamente”, uma espécie de equivalente ao clássico “era uma vez”. Inicia-se uma descrição pictórica do espaço, uma descrição poética sobre o ambiente. “Ao lado esquerdo repousavam as pedras, os arbustos pequenos inundados pela sombra de uma tarde de maio. Ao lado direito o sol nas janelas escancaradas, folhas de madeira grossa, ferro nas atracções” (VPQ, p. 20). E logo vemos mais uma característica poética, uma metáfora que personifica o tempo: “o tempo acomodava-se nas reentrâncias e amolecia os ponteiros negros do relógio” (VPQ, p. 20). A ideia de que o tempo pode se acomodar e amolecer os ponteiros do relógio, além de trazer impresso em si o lirismo característico de textos poéticos, nos remete ao famoso quadro do pintor surrealista Salvador Dalí, pintado em 1931:



A persistência da memória.

**Fonte:** [www.pontocomarte.blogspot.com](http://www.pontocomarte.blogspot.com)

A imagem surreal pintada por Maria Lúcia, com o tempo se acomodando e o relógio derretendo, assemelha-se à mostrada, em imagem, por Dalí. Isso reitera o caráter híbrido do texto de Lucinha, não apenas no que diz respeito aos gêneros, mas também às artes, as quais podem dialogar entre si. A escritora paraense continua seu texto dizendo “era o torpor, só havia o torpor se alguém insistisse em movimentar o tempo. Ele escorria, só isso” (VPQ, p. 20). O tempo escorrendo, descrito no conto “A menina. Um cavalo”, reforça a semelhança com o quadro de Dalí.

O conto continua com uma forte característica lírica: o intimismo, o subjetivismo. É como se o tempo parasse para a protagonista, a menina, que, entorpecida pelo tédio da tarde – “o imobilismo da tarde, o torpor, o negror invadia o peito, invadia a casa, ninguém seria capaz de soltar a risada que exporia os dentes [...]” (VPQ, p. 20) – rabiscava e escrevia em seu caderno: “porque era antigamente a menina abria o caderno e repetia numa letra pequena e tímida a oração, os verbos, a ação tão passiva sem reflexão” (VPQ, p. 20). É então que imagina um cavalo e um cavaleiro. Seu pai chega e, assim, realiza o desejo da menina: brincam ambos com o cavalo e o cavaleiro, em um momento de imaginação e fantasia. E nesse pequeno instante, o mundo é apenas dos dois e do cavalo, grande cavalo, “o cavalo alto e forte, grande animal maior que o pai, que a casa, a família inteira, mesmo espalhada pelo mundo” (VPQ, p. 21). Aí temos um indício de que é tudo fantasia, criação do pai e da menina, pois o cavalo possuía um tamanho não natural: era gigantesco. Outro indício de que a brincadeira era imaginária está no seguinte trecho: “Letras escuras no dorso do animal, sinal de quem?” (VPQ, p. 21). Então, pode-se inferir que o cavalo estava simplesmente desenhado no caderno da menina, por cima de palavras já escritas, brincadeira do pai que agradava a filha, características que podem ser vistas no texto fluido, quase sem conjunções, a seguir: “A menina, o desejo, o cavaleiro falastrão, as nuvens que corriam acima da cabeça, o chapéu grande, vozes de narração de acontecimentos, de pecados, matintaperera que fustigava cavalo e cavaleiro, rezas de salvação” (VPQ, p. 21).

Logo depois, a menina pensa “se eu fosse um cavalo...” e é como se acordasse de um sonho. Descobrimos que se passou apenas um instante: “foi só um momento” (VPQ, p. 21). E a fantasia se desfez, trazendo a menina de volta ao mundo real, longe dos cavalos imaginários, das metáforas e personificações, pois a “noite instalou-se” (VPQ, p. 21). Choveu à noite, mas apenas quem soube foi o pai, “presença diuturna e grave [...]”, que zelava sempre pela menina. Isso antigamente.

Não se sabe o que acontece depois, mas nem é preciso. O conto retrata apenas esse pequeno instante na vida dos dois personagens. Há uma mistura de sentimentos, descrições poéticas e um momento íntimo. Um texto, na verdade, híbrido.

## A FESTA

Como o próprio título do conto sugere, o enredo abarca uma festa, a descrição dela e também a de um homem com “olhos de águia”. Na festa, “tudo estava perfeito e daquela sala seria possível alcançar o Paraíso, tão leve parecia o ar, tão cálida a atmosfera. Passavam os

copos, passavam as bandejas, passava a felicidade, anfitriã impecável” (*VPQ*, p. 22). E, mais uma vez, vê-se o afastamento do mundo real, a vinda da fantasia, pois a festa é descrita como um sonho: “Estavam todos coesos em volta do sonho, eram todos guardiões inabaláveis contra a invasão do mundo real” (*VPQ*, p. 22).

A simples descrição de uma festa torna-se poética nas palavras de Maria Lúcia Medeiros. A longa descrição do ambiente, quase formando uma pintura, mostrando que “as luzes eram suaves e projetavam precisos tons nas curvas das pernas, nos tornozelos e nucas à mostra” (*VPQ*, p. 22), colabora com o lirismo. “Havia um jovem magro com olhos de águia e exercia irrepreensível vigilância naquele território indevassável” (*VPQ*, p. 23). O homem, atento a tudo, enxerga uma mulher cuja voz “nem sequer arranhava a garganta, a voz fluía incandescente e aos poucos sua silhueta incorporava-se ao ar da noite” (*VPQ*, p. 23). Olham-se. Passam a seduzir um ao outro, quase como em um coito imaginário, não concretizado: “[...] se tocavam à distância” (*VPQ*, p. 24). E, no clímax, “ele a devora, [...] olhos de águia prestes a rasgarem o silêncio, romper o véu do sonho, a perfeição da festa, avançar um só passo e desaparecer nas sombras dos jardins, proteger-se na escuridão das ruas” (*VPQ*, p. 24).

Como no conto anterior, esse texto se passa em um instante, como se o mundo parasse e só existisse aquele momento em que “o estilhaçar da taça seria suficiente para afugentar o sonho, revolver imagens de dor [...]” (*VPQ*, p. 24). O tempo se dissolve e se dilata no momento íntimo entre os dois personagens: a ave de rapina e sua presa – o homem e a mulher. A moça, bêbada, olhou o homem, ela soltando gemidos reais, com desejos reais. No fim, ela vai embora, levando consigo esse único momento real. E o homem não se sabe se saiu do sonho ou se para ele voltou.

A caracterização da festa como momento sublime, onírico, também contribui com o clima lírico, que é reiterado por meio da musicalidade e metáforas poéticas. Verificamos, por exemplo, a repetição do fonema /s/ para, talvez, nos remeter ao sopro: “[...] embalada numa sombra que soprava a sua alma para uma paisagem de estepes.” (*VPQ*, p. 25, grifos nossos). Já no trecho seguinte, a repetição do verbo “passava” / “passavam”, também traz ritmo à prosa, além de nos remeter à repetição das ações naquele momento: “passavam os copos, passavam as bandejas, passava a felicidade, anfitriã impecável” (*VPQ*, p. 22). Além disso, a comparação do homem com uma águia, ave de rapina, incisivo e observador, também imprime poesia à prosa: “Ave de rapina, ele ergueu-se enquanto ela se encolhia num abraço, a dona da casa sorria” (*VPQ*, p. 24); “O jovem magro de olhos de águia apurou o peito e penetrou de novo no sonho. Ou saiu?” (*VPQ*, p. 25).

## NOCHE OSCURA

O conto é iniciado com a porta do elevador se abrindo: sai uma mulher - “a porta do elevador abriu e ela arremessou na noite as mãos perfumadas, brancas, longas mãos” (*VPQ*, p. 26) – a cena fere os olhos do leitor, como em um filme, o claro-escuro das mãos, sombras brancas na noite. E logo o lirismo invade o conto: “vestia-se de negro e deixava ao passar, luz e sombra, sombra e luz, o coração alternando batidas de ódio e amor, de amor, de amor, de ódio, de ódio, os olhos como vigias em largo mar, o corpo se liquefazendo em águas estranhas” (*VPQ*, p. 26).

Além da imagem do corpo a se desfazer, temos a musicalidade que expressa as batidas do coração, vistas na repetição do trecho “de ódio” e “de amor”, como se para substituir o “tun, tun” que normalmente se retrata, onomatopaicamente, como as batidas do coração.

O texto segue, agora com a personagem tentando “conseguir forças, forças para arrebentar as amarras e nós, fôlego para as subidas, sem faltar o ar, a pele roçando os arbustos, as costas riscadas pelos espinhos” (*VPQ*, p. 26). Ao que parece, a personagem atravessa algum período difícil, de dor, que pode estar representada pelos arranhões dos espinhos. Está presa a algo, que os leitores ainda não sabem o que é, mas o que quer que seja, é difícil de se libertar.

E no parágrafo seguinte vemos que a personagem “viajaria pelas ruas e a cada esquina, a cada olho pedinte arremessaria a sua calma esperanças de ver e de ver-se, em rodopios, o acontecer, o acontecido, a vida parca mas oferecida a quem se dispusesse a vivê-la” (*VPQ*, p. 26). E é nesse trecho que podemos inferir que a mulher é, talvez, uma prostituta, que oferece seu corpo “a cada esquina”, o que é reiterado um pouco mais à frente, no trecho “os homens abasteciam-se de seu corpo jovem, de suas contas brancas, de sua estupidez tão à mostra, de seus dias escuros” (*VPQ*, p. 27). Pode ser que a jovem quisesse sair da vida que levava, mas não tinha como, mas não tinha fôlego. Pode ser que fosse prostituta ou apenas uma menina ingênua que se entregava facilmente aos homens, sem opção, sem conseguir se desprender desse tipo de vida. O narrador em terceira pessoa diz, ainda, que “as mulheres nem a invejavam. As mulheres ofereciam-lhe ternos olhos de mãe, a mão acariciando a cria, tão frágil era o desejo” (*VPQ*, p. 27). Isso pode nos remeter ao fato de que a personagem vivia abandonada, não tinha a quem recorrer, o que despertava nas mulheres um sentimento de pena, o que é ratificado pelo trecho: “Viu-se desamparada também.” (*VPQ*, p. 27). Sua vida é caracterizada como “escura noite sem fim, muro alto, inatingível” (*VPQ*, p. 27).

O leitor descobre, então, que a moça espera “um longo e arrastado apito de navio ouvido há tanto tempo, enlouquecendo as suas noites, os dias negros, a madrugada” (*VPQ*, p. 26). Talvez o grande desejo dela pelo navio esteja relacionado ao fato de que esse transporte pode representar a fuga, a chance de viajar para longe dali, longe dos “nós e amarras”. Ao final, de

[...] olhos abertos para o mar avistou pequeno barco com luz avermelhada. Lá haveria de morar um marinheiro a embalar no dorso nu corações e flechas, o sal da solidão. Lá ao alcance dos olhos o barco a impulsionar seu corpo, e o marinheiro. Um segundo só para alcançá-lo, despir seu corpo e a eternidade toda para aninhar-se nele e – inescrutável – atravessar aquela noite (*VPQ*, p. 27).

Percebe-se que, mesmo quando avista o barco, seu primeiro pensamento é o de seduzir o marinheiro para que, assim, pudesse fugir, atravessar a noite, a “noche oscura”. Com o barco, iria longe, levada pelo marinheiro.

Vale ressaltar, aqui, que “Noche oscura” é o nome de um poema de San Juan de La Cruz (1542-1591), religioso carmelita e poeta do Renascimento Espanhol. É válido lê-lo na íntegra:

### **La noche oscura**

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual.

En una noche oscura,  
con ansias en amores inflamada,  
(¡oh dichosa ventura!)  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,  
por la secreta escala disfrazada,  
(¡oh dichosa ventura!)  
a oscuras y en celada,  
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veía,  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz ni guía  
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba  
más cierta que la luz del mediodía,  
adonde me esperaba  
quien yo bien me sabía,  
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que me guiaste!,  
 ¡oh noche amable más que el alborada!,  
 ¡oh noche que juntaste  
 amado con amada,  
 amada en el amado transformada!

En mi pecho florido,  
 que entero para él solo se guardaba,  
 allí quedó dormido,  
 y yo le regalaba,  
 y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,  
 cuando yo sus cabellos esparcía,  
 con su mano serena  
 en mi cuello hería,  
 y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,  
 el rostro recliné sobre el amado,  
 cesó todo, y dejéme,  
 dejando mi cuidado  
 entre las azucenas olvidado (CRUZ, 1973, p. 36).

Ao lermos o poema de San Juan de La Cruz, percebemos algumas semelhanças com o conto (obviamente, não semelhanças explícitas), como, por exemplo, na primeira estrofe, a menina que sai sem ser notada, “con ansias en amores inflamada” (no conto: “Viu-se como era e como tinha sido sempre, a ânsia comendo-lhe sempre as melhores fatias sem tempo pára degustar prazer nem dor” – *VPQ*, p. 27). O eu-lírico do poema, assim como a personagem do conto, deixa-se guiar pelo amado. Assim como no poema, a personagem do texto também deixa sua casa sossegada: “Veio vindo a casa, a janela aberta, a escada com passadeira de linóleo, a cama baixa em desalinho [...]” (*VPQ*, p. 26). No entanto, ao contrário da moça da narração, o eu-lírico do poema caracteriza sua noite como bem aventurada, amável, feliz, que juntou amado e amada. No conto, a noite, apesar de repleta de homens, é solitária, escura e sem fim. Também no poema, entende-se que a amada se guarda para seu amado, diferente da mulher da trama, pois “os homens se abasteciam de seu corpo jovem”. Poderia, então, Maria Lúcia Medeiros ter se inspirado no poema do renascentista, substituindo a apaixonada menina pela ingênua e promíscua personagem na narrativa.

## VIDE-VERSO

O presente conto é quase por completo uma descrição de dois personagens, de nomes que poderiam fazer parte de um clichê: João e Maria. A narrativa, no entanto, não tem clichês, mas sim, descrições paradoxais que indicam dois opostos, duas vidas opostas, que em um dia, “imprevisível dia” (*VPQ*, p. 29), encontram-se. Na apresentação das personagens (a parte mais longa desse conto), descobre-se João, um intelectual, um físico, e Maria, atlética, malhava. Ela, sentimental e corajosa; ele, prático e nervoso. Ele, ligado aos pais, visitava-os sempre. Ela, órfã. E seguem os opostos até que, implicitamente, se cruzam:

Um dia – imprevisível dia – Netuno alvoroçou os mares e Éolo alvoroçou os ares. João, cavalheiro precavido, parou para abrir seu guarda chuva e Maria, mulher vaidosa, parou para arrumar os cabelos. E do resto da história singular cuidaram Juno, Hermes e Afrodite (*VPQ*, p. 29).

A complicação pode ser vista quando o deus do mar (Netuno) e o deus dos ventos (Éolo), alvoroçaram o mundo e fizeram João e Maria se encontrarem. O clímax, por sua vez, acontece quando os personagens, de fato, se encontram. É interessante notar que, ao final, há referência a três deuses da mitologia grega: Juno, deusa do casamento, Hermes, deus da fertilidade, e Afrodite, deusa do amor. A referência aos três, talvez, esteja aí para indicar que os personagens se apaixonaram, casaram-se e tiveram filhos.

Durante a narrativa, há algumas referências a santos católicos:

João tinha uma estampa de São Sebastião torturado, colada à porta da estante. Maria adorava São Miguel Arcanjo, a balança de um lado, a espada do outro. À cabeceira de João havia um retrato de casamento dos avós. Joana D’Arc caminhando em direção à fogueira estava num porta-retrato à cabeceira de Maria (*VPQ*, p. 29).

São Sebastião, mártir cristão que morreu torturado; São Miguel, chefe dos exércitos celestiais, anjo do arrependimento e justiça; Joana D’Arc, santa francesa, conhecida como heroína francesa, guerreira, vestia-se de maneira masculina e liderou um exército de mais ou menos quatro mil homens. Percebe-se, então, o perfil lutador, batalhador, forte de Maria, em oposição ao dele, que, apesar de prático, possuía um “quê” de romantismo, comprovado pelo fato de que ele “em todos os natais [...] distribuía brinquedos aos meninos que perambulavam pelas ruas do bairro” (*VPQ*, p. 29).

Podemos mostrar algumas rimas no texto em prosa, destacadas em alguns excertos: “Para dormir, João precisava ler até amanhecer”; “João passava as tardes trancado na

biblioteca. Maria andava de bicicleta todas as tardes” (*VPQ*, p. 28, grifos nossos). “João tinha a estampa de São Sebastião torturado, colada à porta da estante. Maria adorava São Miguel Arcanjo, a balança de um lado, a espada do outro” (*VPQ*, p. 29, grifo nosso). Assim, um texto aparentemente prosaico, toma ares poéticos, com os recursos que, constantemente, são utilizados pela contista paraense.

## ESTRANHO É O CAMINHO

O conto, narrado em primeira pessoa, inicia com o narrador explicando que contará algo que viu: “desse momento falo eu que estive presente [...] Do que eu não vi, não posso falar, estive ausente” (*VPQ*, p. 30). É como se o narrador tentasse imprimir veracidade à narração, a qual, sabemos, é ficção. Tenta, nas sete linhas introdutórias, – e algumas vezes ao longo do conto – explicar repetitivamente – e propositalmente – que o que vai falar é verdade, porque foi “espectadora atenta”. E já pela desinência “-a” em “espectadora”, percebemos que se trata de uma narradora.

Mais adiante, o lirismo toma conta do texto: “o sonho habita recantos escondidos e a boca se cala quando as palavras são frágeis” (*VPQ*, p. 30). O sonho, abstrato, é personificado por uma ação humana, a de habitar “recantos escondidos”. Ou seja, o sonho se esconde, é difícil encontrá-lo. Além disso, a escritora define as palavras como frágeis, como se estivessem prestes a quebrar e que, se não forem bem empregadas, é melhor que se fique calado. Talvez ela esteja deixando implícito que, muitas vezes, mentiras e verdades se confundem. Fala-se, então em uma casa: “conheço a casa, digo que sim, que a conheço bem, construção de dois pavimentos assentada sobre um retângulo plano, jardim à frente, portão de ferro” (*VPQ*, p. 30). O ambiente começa a ser descrito e, logo depois, as pessoas que moram nele: “Gente boa aquela e felizes eram como pareciam, tinham gosto refinado, ofereciam jantares, sorriam para os convidados, elegantes eles, gente boa sem mistérios” (*VPQ*, p. 30). Trata-se de uma família normal, que tem seus costumes próprios. Não se nota aí nada de não usual.

Há duas personagens não nomeadas – um rapaz e uma moça. Ele era advogado, bonito, de pais falecidos. A moça, linda, estudiosa, casou e foi morar longe. Infere-se, então, que a casa e as pessoas que moravam nela, referidas anteriormente, eram da família da moça, pois “toda a família [dela] era de reuniões, amigos muitos, convidados” (*VPQ*, p. 31). Um dia, o rapaz e a moça se conheceram. A narradora, mais uma vez, reitera que viu como os dois se conheceram: “Eu vi o olhar, eu estava na mesma sala” (*VPQ*, p. 31). Encantaram-se um pelo



outro. “Eu vi o rosto da moça e do moço, vi a luz percorrer os olhos dos dois e tremer as narinas dela, paixão e fogo, mistérios” (*VPQ*, p. 31).

A narradora tem um interlocutor: “Compreende o senhor que só falo do que vi? Amor é sentimento intraduzível, o senhor concorda? Eu também” (*VPQ*, p. 31). Também em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, Riobaldo fala, em tom de conversa, com um interlocutor, o “senhor”, a quem também – como a narradora do conto –, faz muitas perguntas: “O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?” (ROSA, 2001, p. 126); “O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir...” (idem, p. 174); “O senhor aprende? Eu entoo mal” (ibidem, p. 193). Como muitos outros contos de Maria Lúcia, esse dialoga com a obra de um grande autor da Literatura Brasileira, Guimarães Rosa.

A narradora continua: “Mas não saberia o senhor vislumbrar um amor que nasce? Eu vislumbrei o jogo, a paixão queimando os dois eu vi e por isso falo, explico pro senhor que está aí a querer saber, a explicar o final dessa história, o epílogo” (*VPQ*, p. 31). Sabe-se, então, que os dois personagens, homem e mulher, “casaram-se e partiram [...]” (*VPQ*, p. 31).

Chegamos, então, a um final, como diz a narradora, “tão estranho”. Ela continua a falar com o “senhor”, mas dessa vez diz que nada sabe, e pede desculpas: “[...] desculpe lá o senhor e sua tarefa tão levada a sério” (*VPQ*, p. 32). O rapaz, em um final inesperado, descobre-se que matou a moça. Qual seria a tarefa do “senhor”? Estaria a narradora sendo interrogada por alguém, alguém da polícia? Talvez seja por isso que reitere tanto que está falando a verdade, que não está mentindo, para que não tenha problemas com a lei. A tarefa do “senhor” seria a de interrogá-la – talvez ele trabalhasse como delegado, investigador, advogado, juiz. O fato é que a narradora está, na verdade, dando seu depoimento. Ao final, pede:

só não me conte o final de novo, eu já entendi. Pode virar essa página, eu a repudio, sim, senhor. Estranho é o caminho. Estranhos somos nós nesse caminho. Ele matou a moça? Então que Deus o tenha ou o Satanás, sei lá, porque desta vida, meu senhor, eu escolhi guardar só as boas lembranças (*VPQ*, p. 32).

Em um desfecho trágico, a narradora prefere não se lembrar, e ficar apenas com a lembrança da “paixão e fogo, mistérios”. Prefere apenas “guardar as boas lembranças” (*VPQ*, p. 32).

## FUNDO POÇO

Este conto tem como personagem principal uma senhora, Marina, que tem quatro filhos: João, Crispim, Maria e Damião – todos nomes bíblicos. Marina era religiosa, gostava de “ladainha, música de igreja, [...] de reza, de água benta” (VPQ, p. 34). É interessante notar que o nome Marina é constantemente repetido, quase não se usando formas de substituí-lo. Só isso já é feito propositalmente e imprime poeticidade ao conto:

Naquele dia Marina descansava. Era o dia de Marina descansar. Acordava com os galos e meia hora depois, a voz de Marina juntava-se à faxina de Marina e a casa, pequenina, resplandecia cheirando a sabão. Fazia também defumação (VPQ, p. 33).

A rima no final do parágrafo, a rima entre “sabão” e “defumação” também contribui para a musicalidade do conto.

Mas essas não são as únicas marcas poéticas do texto. No trecho seguinte, as rimas entre “bela” e “dela” também dão ritmo à prosa: “Marina cantava e quem poderia reclamar de cantoria tão bela? Se voz bonita existia era a dela [...]” (VPQ, p. 33). A aliteração do fonema /k/ a seguir nos remete ao barulho das colheres, bules e panelas da cozinha, unindo sentido à melodia das palavras: “A voz de Marina combinava com cheiro de café, com colher de pau, com panela de cobre, com bule de florzinha, azulão...” (VPQ, p. 33, grifos nossos). No parágrafo que segue, a repetição de “-ão” ao final das palavras, junto com a terminação dos verbos do pretérito imperfeito “-ava”, dão o tom de poesia rimada, mais uma vez, à narração: “[...] Perto das nove e meia chegava João, chegava Crispim, chegava Maria, chegava Damião, os filhos de Marina. Feito soldado, feito batalhão, chegava todo mundo, pois Marina ordenava, Marina avisava que queria todo mundo de prontidão” (VPQ, p. 33, grifos nossos). Além disso, a repetição de “chegava” e “feito”, parece que marca o início de períodos que poderiam ser desmembrados em versos. Já em “e jura pelo Coração Sagrado, pelo Cristo Crucificado, pelas cinco chagas mais” (p. 34), a rima entre “Sagrado” e “Crucificado” também traz música ao conto.

Voltando a falar do enredo, Marina tinha seus filhos como seus tesouros, suas riquezas, e eles sempre a visitavam, tomavam o café que ela preparava, almoçavam com ela. Ela talvez fosse empregada doméstica, ou faxineira, ou cozinheira, pois trabalhava sempre “pra gente importante mas que faz dela burro de carga, trator” (VPQ, p. 34). E era feliz com a vida que levava, exceto pelo fato de que era sozinha, tinha “fundo poço no peito” (VPQ, p. 34). Marina, um dia, conheceu alguém, com “uma voz tonitruante, um dedilhar de viola, um

cheiro de brilhantina, um pé de sapato branco [...]” (VPQ, p. 34). No clímax da trama, Marina transforma sua vida por essa paixão: pede demissão, despede-se dos filhos, vende tudo – menos o fogão – inclusive a casa. No desfecho, um mistério: não se sabe o que aconteceu com a protagonista. Só sabemos que ela foi embora, e foi feliz. Tão feliz que a rima no último parágrafo é melodiosa e marcante: “Sumiu por demais **feliz**, não contou por que não **quis** e, cá pra nós, faz sentido, mistério nenhum não há. História assim desse **jeito**, que mexe com o fundo do **peito**, fundo poço fundo **peito**, com quem será que combina?” (VPQ, p. 34). As rimas, que se assemelham às emparelhadas, primeiro entre “feliz” / “quis”, depois entre “jeito” / “peito”, fecham o conto, reiterando sua característica de prosa lírica.

## MATER DOLOROSA

O que chama atenção, logo à primeira vista, é o título do conto. *Mater dolorosa* é o equivalente em latim para Nossa Senhora das Dores, sendo referidas a ela as Sete Dores da Virgem Maria, na Igreja Católica. São elas: as profecias de Simeão sobre Jesus, a fuga da Sagrada Família para o Egito, o desaparecimento do Menino Jesus no Templo de Jerusalém, o encontro de Maria com Jesus no caminho do Calvário, Maria observando Jesus ser crucificado e morto, Maria recebendo o corpo de seu filho da Cruz, o depósito de Jesus no Santo Sepulcro.

Assim como *Mater Dolorosa*, a personagem do conto também é uma mãe que sofre. No entanto, não sofre pela perda de um filho. Sofre, ao contrário, por depender agora de sua filha, por ter se tornado “filha das filhas” (VPQ, p. 36). Não fica claro qual o problema, a enfermidade da personagem, de fato, mas se entende que ela está debilitada, solitária, vivendo a vida que “parecia teimar em passar” (VPQ, p. 35). Vivia uma doce prisão, de alimentos doces, “comida quentinha sem sal, frutas sem acidez, leite morno sem café forte que lhe espantava. Doce prisão de grades tão largas... [...] Remédios à hora certa, à hora certa de dormir, acordar para não fazer nada” (VPQ, p. 36). Percebe-se a saúde debilitada da personagem pela comida regrada, horários certos, remédios precisos. Sua única fuga era olhar pela janela a rua, os passantes, o colégio: “poucas vezes, pôde debruçar-se no peitoril da janela para ver os jovens ruidosos saídos das aulas... era o seu encanto” (VPQ, p. 36).

O conto apresenta traços líricos, pois apesar de não ser escrito em primeira pessoa, é extremamente sentimental, íntimo, expõe os sentimentos de dor e solidão da senhora, que sofre, isolada, sofre de tristeza em um mundo em que “querer a janela, desejar a visão da rua

era um pecado seu, engolido, foi se acostumando” (*VPQ*, p. 37). Assim, o conto termina da mesma maneira como começou: a senhora isolada, presa naquela doce prisão...

## AS MOÇAS

Este conto é quase todo uma descrição do espaço, quase formando um quadro, uma fotografia ou uma pintura com palavras, lembrando Frye (1973), imagens pictóricas se formando no meio da narrativa. Percebe-se, logo de início, que se trata de uma estação de trem, a Estação Central de Milão. As primeiras personagens a serem descritas são as moças operárias, que trabalhavam no trem, “algumas riam, outras conversavam” (*VPQ*, p. 38). O trem está parado, o motorista ainda não o tirou do lugar. Então, começa a ser descrita a paisagem da estação: o garçom que arrumava as mesas da calçada, o cachorro na porta da igreja, o menino com sua câmera fotográfica, e o vento “que soprou folhas de jornal, papéis, e lembranças deixadas noutra dia noutra hora” (*VPQ*, p. 38). A paisagem continua a ser descrita: as janelas abertas, os copos tilintando, o velho que passava na rua e cumprimentava o garçom, o pintor que buscava o amarelo.

E então, surge uma moça que “veio para espalhar tons inquietos, vermelhos rutilantes, secreta tempestade anunciar” (*VPQ*, p. 39). Com a visão da moça, até mesmo o pintor despertou de seu devaneio e “um traço em roxo, doido amarelo, sublinhou para sempre – impecável negro – a moça que chegava” (*VPQ*, p. 39).

Quando os leitores pensam, então, que a trama continuará a ser desenvolvida, Maria Lúcia Medeiros surpreende, finalizando a narrativa: o trem partiu, levando consigo as moças, “uma que sonhava, outra que sorria, uma que enganava, fingindo que mudava sua vida em outra vida, história em outra história” (*VPQ*, p. 39).

## ESCARPAS

Uma escarpa é uma forma de relevo caracterizada pela formação de um penhasco, uma encosta íngreme. O conto é dividido em quatro partes, separadas por um espaçamento entre os parágrafos, mas não apenas por isso, pois a mudança de narrador e de trama, do foco da narrativa, também marca essa divisão.

Na primeira parte, formada pelos sete primeiros parágrafos, há a descrição de imagens presentes em uma sala. Há homens, mulheres, perfis disformes pela luz das velas, “luz indecisa de velas” (*VPQ*, p. 40) – indecisas pois balançavam com o vento. Tratam-se de

parágrafos poéticos, formados por metáforas e repetições, que ajudam a formar o clima de lirismo. Como primeira marcante característica disso, há a repetição constante do início das frases – “Há homens”, “há mulheres”, “há homens e mulheres” –: “Há homens cujas formas, cujas costas, cujas cabeças vislumbro ambigualmente à luz das velas. Há mulheres também e eu as vejo, algumas de costas. [...] Há homens e mulheres todos à minha frente” (*VPQ*, p. 40). Além disso, há, no início de outros períodos, duas vezes a repetição apenas do verbo “há”, descrevendo outras características da sala, mas sem perder o ritmo: “Há chuva e umidade, uma chuva que não vejo. Há cortinas cerradas e pesadas também” (*VPQ*, p. 40). Há também “o rio que corre silencioso, os insetos espalhados pela vasta grama, formigas que seguram minhas roupas” (*VPQ*, p. 40). Todas essas imagens são ignoradas, afastadas da visão do narrador: “empurro com violência as imagens de fora desta sala [...]” (*VPQ*, p. 40). O personagem quer se isolar, ficar junto somente das velas e das figuras disformes. O poeta solitário, de que falou Staiger (1997), pode ser visto aí.

Mas, quem são os homens e mulheres que ele vê? Talvez se trate de quadros espalhados na sala, deformados pela luz, quadros vários, de homens e mulheres. O personagem que narra se encontra isolado, talvez voluntariamente, em uma sala, “o rio que lá fora corre sereno, este rio que absurdamente eu entrelacei com lágrimas [...]” (*VPQ*, p. 40). Estaria ele, metaforicamente, em uma escarpa, em um precipício de suas emoções, prestes a cair, submerso em seus sentimentos? Talvez sim.

O segundo momento do conto já não é mais narrado em primeira pessoa, mas sim em terceira. O narrador fala sobre alguém do sexo feminino:

E porque de repente os dias foram invadidos por estranha luz ela acreditou nas promessas do Paraíso através das grossas nuvens com focos de luz por trás renunciando a visão do Pai a proteger com o santo manto a figura inocente da criança de mãos postas (*VPQ*, p. 41).

Diferente do momento anterior, em que havia escuridão e velas, este possui luz, uma luz que dá esperança à personagem. Impossível não perceber, também, as referências religiosas, o Paraíso, Pai, santo manto, o menino Jesus (“inocente criança de mãos postas”), de repente, dando esperanças à personagem. Há, ainda, a referência ao conto “Isqueiro Mágico”, de Hans Christian Andersen, em que um soldado consegue, após mergulhar em uma árvore oca, voltar à superfície e matar uma bruxa. De dentro da árvore, o soldado traz um isqueiro mágico que invoca três grandes cães, de grandes olhos, moradores da misteriosa árvore, os quais realizam os desejos de quem possui o isqueiro: “No alto da árvore gigantesca

e oca mergulhou com avidez à procura do isqueiro mágico de Andersen e sonhou com três cães de olhos enormes” (VPQ, p. 41). Há, ainda, a referência ao “Pacto na encruzilhada”: “Fez o pacto na encruzilhada (ou não fez?) [...]” (VPQ, p. 41). Podemos, então, lembrar aí, novamente de Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*, em que Riobaldo vai até a encruzilhada “Veredas Mortas” – que, mais tarde, descobre-se se chamar, na verdade, “Veredas Altas” – e invoca o demônio com o intuito de fazer um pacto. Apesar de o diabo não ter aparecido, Riobaldo crê que o tenha escutado. O pacto, na verdade, não fica explícito e, apesar das mudanças ocorridas com o protagonista da obra de Rosa, a reviravolta que acontece com ele após o suposto pacto, não se sabe se, de fato, ele ocorreu ou não. Daí a referência, na obra de Maria Lúcia ao pacto feito na encruzilhada, e a dúvida de ter sido ou não feito.

O conto segue, e as referências continuam: “[...] mordeu a fruta, desfez os laços, não abriu os braços, fechou os olhos” (VPQ, p. 41). Percebe-se a referência à fruta, presente na Bíblia como a fruta proibida, a qual Adão e Eva provaram, a qual os expulsou do Paraíso. Há, enfim, diversas referências as quais mostram que a personagem encontra-se em um precipício, perdida, “de espinhos, só de espinhos fez uma grinalda” (VPQ, p. 41), sofrendo, buscando meios de ter poder, meios de sair do marasmo, de sair do abismo, seja por um isqueiro mágico, por um pacto ou pelo fruto proibido (seja por algo lido em um conto de fadas, em um texto literário ou bíblico).

A terceira parte de “Escarpas”, diferente das duas anteriores, é narrada a alguém, para uma segunda pessoa: “se me fores suficientemente doce ou corajoso não me falarás do Anjo Anunciador. Hoje não” (VPQ, p. 41). O Anjo Anunciador é conhecido como aquele que trás boas novas. Logo, o narrador pode não estar querendo que seja dito a ele novidades boas, ou alguma novidade qualquer. Ele diz que “te preferiria acomodado nesta cadeira verde, olhos sem nuances sem mistérios, mãos naturalmente abertas em minha direção” (VPQ, p. 41). Pede ainda, que seu interlocutor não desvie o olhar que, assim, a tarde será mais amena: “se olhares de frente, se não ornamentares, mais fácil tornaremos esta tarde” (VPQ, p. 41). E segue em seus pensamentos, dizendo: “Não iluminarei teu rosto com o mel das palavras, não falarei de flores amarelas nem de nenhum pôr do sol” (VPQ, p. 42). Duas pessoas enfrentam algum tipo de dificuldade, e precisam conversar sobre isso, sem rodeios, sem falsas esperanças, sem a ilusão do Anjo Anunciador. E, quem sabe, poderão ser salvos: “[...] se não me acenares com suas brancas asas, salvaremos esta tarde, nos salvaremos enfim, que não é possível, que não suporto mais este mergulho vertiginoso e indefinido, porque é preciso encontrar a salvação” (VPQ, p. 42).

Parece, então, que o narrador se encontra caindo de um abismo, de uma escarpa, em seu mergulho vertiginoso, e quer ser salvo disso. Quer, talvez, salvar sua relação com o interlocutor, encontrar a paz, encontrar, enfim, a felicidade.

O quarto e último momento do conto chega e também é narrado a alguém, a uma segunda pessoa: “teu olho insone, tua sombra desmesurada, teus dedos longos, sem anéis te anunciavam para os que se demoravam na varanda a tua espera” (*VPQ*, p. 42). Parece se tratar de alguém que se dirige a um encontro, se dirige a alguma pessoa que o aguarda, e o personagem chega ao amanhecer. Não se sabe quem o espera, tampouco o que o aflige, mas sabemos que ela não sabia “o que dizer e nem [descobriria os] pés enlameados de ontem” (*VPQ*, p. 41). Ao final, em um desfecho que suspende a trama em seu ápice, o personagem entra na varanda, ficando os leitores sem saber o que aconteceu quando ocorre o esperado encontro.

#### À MESA

O texto é escrito em primeira pessoa, mas do ponto de vista de um espectador que observa um homem fazer dobraduras em um papel prateado: “Ele dobrava e desdobrava um papel prateado e eu ficava entre a inquietação do gesto e aquelas mãos grandes e belas trabalhando tão ínfima textura” (*VPQ*, p. 44). O narrador observa o homem fazer aquele movimento enquanto prováveis histórias da infância das pessoas sentadas à mesa – descobrimos mais adiante que são três: “[...] nenhum impossível mistério que a cumplicidade da mesa posta, três destinos em volta dela, não pudesse recolher e desvelar” (*VPQ*, p. 44) – são contadas. Isso é reiterado pela referência ao poema “Infância” de Carlos Drummond de Andrade: “‘Meu pai andava a cavalo’, o de Drummond e o meu, nenhuma espantosa coincidência [...]” (*VPQ*, p. 44).

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.  
 Minha mãe ficava sentada cosendo.  
 Meu irmão pequeno dormia.  
 Eu sozinho menino entre mangueiras  
 lia a história de Robinson Crusóé,  
 comprida história que não acaba mais.  
 [...]  
 E eu não sabia que minha história  
 era mais bonita que a de Robinson Crusóé (ANDRADE, 1992, p. 110).

Ao que parece, as pessoas naquela mesa eram amigos, trocavam lembranças do passado e medos do presente:

os cordões e os cordéis de uma literatura que se fazia de passados e do presente e de medos espreitados atrás das pesadas portas do Tempo. Pensávamos nos filhos. Qual deles herdaria nossa ânsia, nossos medos, nossa inevitável teimosia de viver? (*VPQ*, p. 45).

Percebemos aí, a aliteração do fonema /k/ em “cordões” e “cordéis”, além da aliteração do fonema /p/ em “passados”, “presente”, “espreitados”, “pesadas”, “portas”, “tempo”, “pensávamos”. Poderia, assim, estar Lucinha indicando por meio do ritmo, a memória dos personagens martelando em suas cabeças, as ânsias e os medos também se fazendo insistentemente presentes.

Então, nos é dada a informação do tempo da narrativa: era o ano de 1988. E o conto, antes mesmo de bem começar e sem dar aos leitores respostas, finaliza com o homem guardando em seu bolso o papel prateado em que fazia as dobraduras.

#### JOGO DE DAMAS

Logo no primeiro parágrafo nos é dado a perceber que há duas personagens principais descritas no conto: Marta e Maria. O texto, quase por completo, é uma descrição dessas duas irmãs, tão diferentes uma da outra. Sabemos, ainda, um pouco mais adiante na narração, que a narradora é irmã de Marta e Maria. E, apesar de não possuir muito contato com nenhuma das duas irmãs, tem um melhor relacionamento com Marta, e Maria lhe amedronta: “Marta é doce, presença leve, me escreve cartas esparsas mas não esquece meu aniversário” (*VPQ*, p. 47); “Maria é quem me deixa em pânico, esta é a verdade [...] Maria, por que me odeias? [...] Maria viver longe é minha salvação” (*VPQ*, p. 46-47).

Descobrimos, então, que as irmãs passarão três dias na casa da narradora, e o fato de Maria passar esse tempo lá, é aflitivo. E, ao se aproximar o final, é revelado: as três irmãs se juntarão para fazer a doação de um terreno de família – “Só não esperava que para a doação do terreno fosse exigida a presença das três filhas e o que está escrito no testamento há de ser seguido à risca” (*VPQ*, p. 48). No desfecho, é revelado que o conto é, na verdade, a anotação no diário da narradora – marca do intimismo do conto – que revela ali seus segredos e, mais do que qualquer coisa, não gostaria que Maria o encontrasse.

Como explicar o título do conto? À primeira vista, parece que o título está se referindo ao jogo de tabuleiro chamado “damas”. Poderia estar fazendo referência ao jogo que faz a narradora para poder lidar com as irmãs, especialmente com Maria. Ela deve arrumar a casa e utilizar artifícios para conviver com as mulheres, com as damas:



Marta se fechará no quarto o dia inteiro e só falaremos ao jantar, decerto. Penso em usar a louça guardada, a de frisos azuis. Marta gostará de revê-la principalmente porque saberá que faço para agradá-la. Maria jogará frases amargas em meio ao café na esperança de aborrecer-me. Farei ouvidos de mercador, mas não será difícil (VPQ, p. 46).

## NOX

Na mitologia grega, Nyx (que em romano seria Nox) era a deusa da noite, a personificação da noite, uma figura sombria, cheia de poder e beleza. Ao lermos o conto, percebemos a coerência do título com o texto, pois a trama toma lugar na escuridão da noite, em que apenas um cão latia, assustando o protagonista. Sabe-se, também, que o espaço é um lugarejo em que o personagem “dormia guardado por seus fantasmas, gelada era a soleira das portas, frio patamar presente, permanente” (VPQ, p. 49). E já nesse trecho temos uma característica poética: a aliteração do fonema /p/ em “por”, “portas”, “patamar”, “presente” e “permanente”. O personagem vai se esgueirando entre as esquinas, na escuridão, seguido por um cão. O cão pode estar simbolizando o demônio, pois segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999), o cão pode ser conhecido, popularmente, como o diabo. E isso começa a fazer mais sentido quando, mais adiante, percebemos que o personagem quer fazer um pacto com o demônio: “Na encruzilhada o ajoelhar-se, a reza embrulhada na garganta, a Paz do Pacto, a crença no invisível, o que lhe atordoava o pensamento” (VPQ, p. 50). Descobre-se, então, que o personagem sai em busca de poder. Lembramos, assim, de Nyx, deusa poderosa da escuridão.

O ambiente e o caminho do personagem é descrito em melodiosas frases, que unem o sentido ao ritmo, fazendo-se presente o gênero lírico: “O vento agitava-lhe a roupa e o som abafado dos pés descalços na terra batida tornava seu vulto uma visão solitária a avançar” (VPQ, p. 49, grifos nossos). A aliteração, primeiramente, do fonema /v/, traz ao texto o barulho do vento, e logo depois, do fonema /t/, nos faz lembrar o pisar dos pés na terra.

Ao que parece, o Pacto é feito, as rezas são invocadas, e o personagem deve agora voltar para onde veio: “Empenhar-se na volta agora sem olhar para trás, sem voltar-se nem perder-se noutros caminhos, na marcha acelerada ao som surdo de seus próprios passos no chão, dentro do negrume” (VPQ, p. 50). O cão, depois disso, some, momentaneamente, reaparecendo em um capinzal mais adiante, “esperando por ele [pelo personagem], pela sua passagem” (VPQ, p. 50). Talvez isso indique que o pacto foi, de fato, realizado, e que o cão (ou o Cão?) irá acompanhá-lo a partir daquela noite.

No desfecho, o cão não mais está sozinho: “ao vencer o último descampado já era um vulto de homem com um cão, um vulto de cão domado colado ao calcanhar de um homem, marchando juntos a aparecer e desaparecer no meio da praça [...]” (VPQ, p. 51). Pode ser que o vulto de homem tenha surgido ao lado do cão, simbolizando o próprio demônio, ou pode ser que seja o próprio personagem, andando agora sempre ao lado do Cão, causando medo nas “crianças caso relutassem em dormir, em algumas noites longas demais quando estranho arrepio estremecia os corpos lançados mil presságios pelo ar” (VPQ, p. 51).

## RONDÓ

Rondó é, segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999, p. 1782), “composição poética com estribilho constante”. O conto de Lucinha, não coincidentemente, repete, como em um refrão, a frase “Teimas que não?”: “[...] o teu passado é o meu, **teimas que não? Teimas que não** é de ouro o dragão que te perseguia, madrugada doce de acalanto? **Teimas que não?**” (VPQ, p. 52, grifos nossos). Talvez, por isso, a escritora tenha o classificado como “rondó”, deixando isso explícito no título.

O conto trata da relação de uma mãe com seu filho, sendo a narradora a mãe e o interlocutor mudo, seu filho: “[...] contar de contas, colar que trabalhávamos os dois, ofício de filho, ofício de mãe, sem querer sê-lo, mas o dia nos arrastava, teimas que não?” (VPQ, p. 52). Tratam-se, na verdade, de lembranças trazidas à tona pela mãe, transbordando subjetivismo e sentimentalismo, em uma narração em primeira pessoa:

Ah, meigo menino, teimas que foi ontem? Raiava o dia ou noite, já nem sei, e eu teimava em te agasalhar do frio, mas que frio sentia eu e me mentia, como se fosse possível mentir, dar risada diante de ti, da placidez velada por teus cílios, folhas de palmeira a te sombrear o olhar, a olhar a olhar... (VPQ, p. 52).

O intimismo em primeira pessoa caracteriza um traço lírico, que é reforçado pela musicalidade impressa por alguns recursos, como, por exemplo, o jogo de palavras entre o substantivo “olhar” e o verbo “olhar”. Também a aliteração do fonema /v/ e a rima entre “além”, “aquém” e “quem”, no trecho a seguir, marcam o lirismo: “Vozes de além, vozes de aquém, vultos de quem?” (VPQ, p. 52). A ausência de conjunções, quase como marcando versos, também dá o tom poético do texto: “Nomes, estigmas, a imagem falsa, repetida, eu não queria, queria fosses só um, único, irrepetível, falível sim [...]” (VPQ, p. 52).

A mãe mostra, também, as dificuldades que passou sozinha, que passaram juntos, que superou, que superaram, e como ele a ajudou a superar as turbulências:

Sim, de farrapos coberta, as carnes dilaceradas, os olhos meio cegos, eu venci. Ao lavar as feridas, pensei nas tuas, lavadas por mim, quantas vezes? Lavei sozinha as minhas feridas, que bom que não viste o quanto eram fundas [...] Lá ficam as estrelas, tu me ensinavas (VPQ, p. 52).

O desfecho se dá esperançoso, dando aos leitores o entendimento de que tudo ficará bem, pois depois de muito tempo “vem vindo o sol! Tecendo a teia do dia surgia o sol. Depois de séculos” (VPQ, p. 53). Em uma metáfora, pode-se entender que o sol traz a esperança, traz os tempos bons, a claridade, a felicidade depois do negro, da escuridão.

### TANTAS SÃO AS VOLTAS

É um conto que não apresenta a estrutura rígida do conto tradicional. Antes, não se sabe nem ao certo quem é a personagem com quem o narrador fala. Sabe-se que há um narrador que fala com alguém, um interlocutor mudo, que não responde. Há, ainda, uma palavra constantemente repetida, como se fosse um refrão a marcar os versos de um poema, a palavra “vem”: “Vem. Aconchega-te, só tu derramas o torpor no chão que de novo pisas. Nem a mulher que sobe a rua, corpo que se curva ao peso das noites, saberá da tua infância perdida, teu antigo torpor, ninguém. Vem” (VPQ, p. 54). O narrador chama seu interlocutor, ao que parece, para salvá-lo de algo que não se sabe bem o que é. Sabe-se que a pessoa com quem se fala perdeu a infância, sofreu (sofre?). Mas isso já não importa, pois o narrador diz: “A dor te ajudará, é forte o laço, todos os laços te prendem ainda à dura espera quando a praça abria e te engolia, favos de mel e de fel traem a lembrança” (VPQ, p. 54). Para falar agora de uma característica poética do conto, percebemos a aliteração do fonema /t/ em “te”, “forte”, “todos”, como se para nos referir à dor martelando, à dor tinindo.

É como se o narrador buscasse ajudar, consolar seu interlocutor, chamando-o para perto de si: “Vem. Das janelas abertas expulsarás os curiosos, ninguém assistirá a tua nudez, tuas roupas dilaceradas e perdidas, recolherás sozinha pelos canteiros de flores. Vem. As lágrimas secarão rapidamente no chão de pedras e exhibirás uns olhos secos de altiva espera” (VPQ, p. 54). Aí, percebemos que se trata de uma interlocutora, pela marcação da desinênci “-a” em “sozinha”. Além disso, é como se, por meio de metáforas, o narrador estivesse dizendo que tudo ficará bem, a dor passará rápido (“as lágrimas secarão rapidamente”),

ninguém a verá sofrer, ninguém a verá expor seus sentimentos, o que está metaforizado na nudez e nas roupas dilaceradas.

Mais uma vez, a lírica se faz presente no conto de Maria Lúcia, dessa vez por meio da aliteração do fonema /s/, talvez para imitar o canto das cigarras (como em “Miss Doris”, análise que será vista no capítulo a seguir): “Deixa que te retorne o canto das cigarras, oferece o ouvido, te oferece ressoante às torres da Catedral porque cigarras e sinos te acalantarão” (VPQ, p. 54, grifos nossos). Já no trecho que segue, a rima entre “mar” e “ar” também nos faz lembrar as rimas de um poema: “Sementes do mar, sementes de ar, este é teu chão e o reconheces bem pela acidez do fruto não amadurecido” (VPQ, p. 55). No excerto a seguir, a repetição de “onde” pode indicar a persistência da procura pelo amor, este último que também se repete, reiterando a insistente busca: “Onde o amor, onde o sombrio castelo a proteger teu amor a sete chaves? Onde as portas tão pesadas senão no teu peito cerradas?” (VPQ, p. 55). A rima também entre “pesadas” e “cerradas” aproxima cada vez mais a prosa da poesia.

O desfecho se aproxima e o narrador diz: “Não retornes do meio do caminho, já estão abertas as feridas e não jorrará novo sangue” (VPQ, p. 55), como se para dizer e encorajar, novamente a interlocutora, de que o sofrimento vai passar, ela precisa ser forte, as feridas estão cicatrizando. E o conto chega ao fim, trazendo consigo sua conclusão ritmada:

A cada tropeço te será mais leve o madeiro, triunfo e glória da tua investida,  
caminho aberto em meio ao espanto dos trovões, tua noite de pranto à  
procura do torpor, da imensa praça, da dor revisitada. Domada. Vencida.  
Vem (VPQ, p. 55, grifos nossos).

As rimas semelhantes às emparelhadas entre “investida”, “revisitada”, “domada”, “vencida” também nos fazem lembrar um poema, bem como a rima entre “espanto” e “pranto”. A aliteração também, ao final, do fonema /v/ entre “vencida” e “vem” contribui para trazer musicalidade à prosa híbrida Maria Lúcia Medeiros.

## MIRANTE

O conto é quase todo marcado pelas descrições de um observador que se encontra em seu mirante, em sua janela alta, da onde nenhum dos observados o vê.

O início de muitas das frases e dos parágrafos do texto é marcado pelas palavras “Lá vão” ou “lá vai”, marcando uma espécie de refrão. Primeiro são descritos “dois meninos subindo a rua”, depois “um homem apressado”, depois “uma mulher com o corpo curvado”, “um cão vadio atento às freadas dos automóveis”, “a moça previdente”, “uma criança

encharcada de lágrimas”, a mancha no céu etc. São muitos os passantes descritos pelo narrador, sobre os quais ele vai tirando suas próprias e talvez incertas conclusões: “Lá vem um homem apressado que deve ter no bolso da camisa, volumoso, a carteira de identidade e vários papéis juntos, uma receita de farmácia, alguém lutando contra a morte” (*VPQ*, p. 56); “Lá vai a moça previdente prevenindo-se das bâtegas que ela espera [...]” (*VPQ*, p. 56).

E, do seu canto, vai formando a história momentânea daqueles personagens que passam na rua – “Assumo minha sombra, só eu sei que os possuí e o que fiz com suas vidas delineadas pelo ar desta tarde” (*VPQ*, p. 57). E chega à conclusão de que por um instante não é real, não faz parte da vida daquelas pessoas. Para elas, ele não existe:

Eu estou num mirante de tão poucos metros, eu não sou; por um momento arrancado do real, eu não sou, eu olho apenas e minha língua não traduz nada, sou só olhos e um peito que arfa por algumas dores e suspiros que não terão jamais o meu cuidado e meu afeto verdadeiro (*VPQ*, p. 57).

O conto chega ao fim, e a conclusão do narrador é a de que pode fechar sua janela, visto que nenhum dos observados o viu, e pode guardar a lembrança daquela tarde, da vida daquelas pessoas – vidas traçadas por ele que podem ser ou não verdade.

É interessante notar que, mais uma vez, estamos diante de um conto de Maria Lúcia Medeiros que não possui a estrutura tradicional dos contos. Trata-se de uma descrição sob os olhos de um narrador atento que, apesar de distante, consegue ser subjetiva. O narrador não possui compromisso com a verdade, e deixa isso bem claro. Não poderia ele estar representando todos os narradores das obras literárias? Talvez sim. Fazem todos eles parte, afinal, apenas de uma ficção.

## SALTÉRIO URBANO

Vale destacar, antes de tudo, que o saltério é o conjunto de salmos bíblicos, é considerado prática litúrgica. Deixado isso claro, pode-se dizer que o conto é narrado em primeira pessoa, e tem voz feminina, marcada pela desinência “-a”, em “única”, como é possível observar no trecho a seguir: “Fita meu rosto porque não sou a única nesse instante” (*VPQ*, p. 58). O conto, novamente, não segue a estrutura de um conto tradicional, além de ser repleto de metáforas e significados escondidos, como é próprio de um texto poético. Uma das frases repetidas, como um refrão, ao longo do texto, é “Te pego pela mão”. Primeiramente, não se sabe com quem a narradora fala, mas depois vão aparecendo algumas pistas que permitem aos leitores tirarem suas conclusões. Vemos as primeiras pistas, no

trecho: “O teu rosto é um só e eu te busco há séculos nas telas dos museus, a tua luz. [...] Te pego pela mão. Suplico-te porque não sou a única, incontável contingente está à espera da palavra que jurei ouvir de ti” (VPQ, p. 58). Sabe-se, agora, que se trata de alguém que a narradora busca há muito tempo. No entanto, não apenas ela, mas muitos, “um contingente”, buscam aquele com quem ela fala, buscam sua palavra.

A narradora segue pedindo ajuda a seu interlocutor, pois se encontra desamparada, e tem dúvidas: “Falam à meia-voz que não me ouvirás” (VPQ, p. 59). Percebe-se que a narradora não fala só por ela, mas se sente na responsabilidade de falar por vários que também sofrem:

Não te atormento com uma dor só minha. São milhares os que atravessam este deserto onde o pó encobre o desespero, e nas viradas do vento, o ar se eletriza do furor que escapa das mil gargantas. Venho por eles e ousa te dizer que sofrem e vociferam. [...]. Há os que deliram e se perdem nas encruzilhadas (VPQ, p. 59).

Há aí a referência às encruzilhadas, locais em que, acredita-se popularmente, é feito pacto com o demônio, como já vimos. Talvez, então, a narradora esteja tentando falar com o oposto ao demônio, que seria Deus, ou Jesus Cristo. Essa hipótese parece se concretizar cada vez mais conforme os leitores veem os indícios do texto.

Primeiramente, relembremos o trecho “Te pego pela mão”. Podemos lembrar da famosa frase, presente em várias músicas das igreja cristãs, que é “Segura na mão de Deus”. Sendo assim, a narradora pode estar respondendo a esse chamado, e pode estar tentando, de fato, alcançar a mão de Deus. No trecho “Desvencilhei-me dos leões ávidos e te suplico” (VPQ, p. 59), podemos lembrar, novamente, do episódio bíblico de Daniel na cova dos leões – que já foi visto nesta análise. Já em “o vinho é amargo” (VPQ, p. 59), é possível lembrar que, na Igreja Católica, o vinho representa o sangue de Jesus Cristo (o sangue é amargo?), o que confirma mais a hipótese de que a narradora poderia estar falando com Jesus. Pode ser que ela esteja rezando, orando, fazendo uma prece.

Quase no desfecho, lê-se a frase: “Mil anos se passaram mas a tua face não passou e é a que paira acima dos milhares de olhos pedintes” (VPQ, p. 60). Devemos levar em conta que o conto foi publicado em 1997, talvez escrito antes disso. Mais precisamente, foi publicado no ano de 1997 depois de Cristo (d.C.). Ou seja, mais ou menos mil anos se passaram de sua morte, mas ainda hoje as pessoas procuram Nele alento, suporte, explicações, ajuda. E, ao final, temos a confirmação:

São os que juram que virás um dia e saberão pela placidez da lua e pelo roçar de suas asas que não os esqueceste, que vens e devolverás a eles o ouro

do trigal cujas sementes eles semearam cantando e que o pão e o vinho serão, para todo o sempre, alimento e vida (*VPQ*, p. 60).

São muitas as crenças, as religiões a acreditarem na vinda, na volta de Jesus, que ele “virá [...] um dia”. Além disso, a referência ao pão e o vinho, que no catolicismo representam o corpo e o sangue de Cristo, dá a impressão de que a narradora fala, de fato, com Jesus Cristo, confirmando o título do conto. Pode-se pensar que, afinal, ela faz uma oração, transformada, por Medeiros, em um texto poético.

### ESTRANGEIRAS ÁGUAS

Nesse conto, há um narrador que observa o mundo ao seu redor, as pessoas que passam na rua ao seu lado. Há, aí, um maior distanciamento entre o eu que narra e os objetos narrados, lembrando-nos do gênero narrativo, do épico. Primeiramente, o narrador observa um homem, aliás, “um espectro de homem, fantasma recostado no lusco-fusco da tarde [...]” (*VPQ*, p. 61). E, ao observador, parece que aquele homem chora: “Duvidei que aquele homem chorava, mas chorava sim [...]” (*VPQ*, p. 61). O narrador avista uma criança, talvez um menino de rua, “[...] uma criança suja a esbarrar nas pessoas e choramingar, anjo estropiado, fugido ou perdido [...]” (*VPQ*, p. 61). E se compadece da criança que comia restos de comida. Em outra esquina, viu, dentro de uma loja de tecidos, “um homem corpulento, forte, que espremia, entre seu corpo e a porta cerrada de uma loja de tecidos, uma adolescente esquelética e lhe esmagava os seios, os olhos derramando luxúria, o prazer escorrendo pelos bigodes [...]” (*VPQ*, p. 61). O homem se deliciava, mas havia dúvidas sobre a menina. Estaria ela lá contra a vontade? Descobrimos que talvez não, que ela está lá “entre feliz e infeliz” (*VPQ*, p. 62), e pareceu ao observador que ela sorria.

Ainda vê outras figuras, algumas pobres figuras, como a louca que esbraveja com o muro. Mas a última cena, essa sim, deliciou e fez o observador feliz – um casal: “Ela pisava com saltos finos e ele tinha gravata de seda, alongados e perfeitos como árvores de um belo parque entravam no cinema, rastro perfeito de luz e cor” (*VPQ*, p. 62).

O fato é que, entre tantas visões não agradáveis, até mesmo entristecedoras, o narrador viu uma que lhe agradou. Talvez nem tanto pelo casal, mas sim, pelo cinema, pois lá, como ele mesmo diz, “nenhum ladrão de bicicletas, nenhum vagabundo, nenhum pixote, nenhum homem elefante estaria naquela tela e naquela noite, vinha de não sei onde uma certeza” (*VPQ*, p. 62). De repente, o cinema estaria sendo visto como uma fuga a todas aquelas visões do personagem naquela tarde, que talvez as nauseasse, “enigmas indecifráveis”

(*VPQ*, p. 62), “estrangeiras águas”. E, ao invés de assistir a um filme, ao espetáculo de *Hollywood*, em que os problemas ficam do lado de fora, assistiu “a esse mundo de Deus” (*VPQ*, p. 62), onde tudo é real e cruel.

Mesmo ao aproximar-se do épico, percebemos que Maria Lúcia não abandona o poético completamente, como veremos em algumas marcas de seu texto. No excerto do texto: “um homem corpulento, forte, que espremia, entre seu corpo e a porta cerrada de uma loja de tecidos, uma adolescente esquelética e lhe esmagava os seios, os olhos derramando luxúria, o prazer escorrendo pelos bigodes [...]” (*VPQ*, p. 61, grifos nossos), talvez a aliteração dos fonemas /t/ e /p/ nos remeta ao bater da moça contra a porta, ‘vai e vem’ do ato sexual. Já no trecho “E havia um cego e um menino, uma louca esbravejando contra o muro, os pés batendo com força nas pedras da calçada, um seio murcho à mostra, palavras obscenas atiradas na cara dos passantes” (*VPQ*, p. 62), a preferência pela coordenação e a quase ausência de conjunções, uma frase seguida da outra – como em versos –, pode nos remeter à rapidez das imagens que o narrador via. Já no parágrafo final, a repetição da palavra “nenhum”, como se marcasse o começo de versos de um poema, também dá ritmo à prosa: “Nenhum ladrão de bicicletas, nenhum vagabundo, nenhum pixote, nenhum homem elefante estaria naquela tela e naquela noite [...]” (*VPQ*, p. 62).

## ÉCRAN

O conto é dividido em duas partes. Na primeira, um narrador observador narra um momento na vida de uma personagem, uma mulher: “O ruído das ruas, os passos na calçada faziam parte do que ela fora ontem. Agora submetia-se a nova ordem que não vindo dela, acomodava o medo, a consciência, o despertar mais tarde” (*VPQ*, p. 63).

A moça não está sozinha, mas sim, acompanhada de um homem:

As narinas dele procuravam o perfume ácido e o corpo dele, como espada nua, cortava suavemente as suas entranhas. Depois deitou-se de bruços e cerrou os olhos fingindo fundo prazer. A noite já ia pela metade finalmente. O corpo dele seria, daí em diante, a continuação de seu próprio corpo? (*VPQ*, p. 63).

Pode-se inferir, então, que ambos passaram a noite juntos e compartilharam momentos íntimos. No entanto, ao que parece, a mulher não estava gostando, não estava se sentindo feliz com a situação. Percebe-se que ela finge prazer, e percebe-se a colocação de “finalmente” ao lado de “a noite já ia pela metade”, como um indício de que, para ela, a noite demorava a



passar. Já no trecho a seguir, percebemos que a personagem finge sorrir, finge interesse, não está satisfeita ali:

Fingia interessar-se pela cor das paredes para esconder a vergonha. Fingia um sorriso solto para não ter que dizer “meu Deus, meu Deus”. Fingia, mas era como se não fingisse, tão secos estavam os olhos, tão definitivamente a sua presença (VPQ, p. 63).

E fingia tão bem que sua indiferença toma conta de si. A repetição do verbo “fingia” no início de cada frase, contribui para a musicalidade do conto.

No trecho a seguir, a repetição de “não”, além de trazer musicalidade, pode reiterar a idéia de negação, de que tudo a incomodava, nada a fazia bem, nada era coerente para ela.

Não. Não era a nudez, a solitária nudez junto aos brancos azulejos do banheiro. Não era a espuma branca também nem eram as suas mãos de ontem a esfregar a nuca. Não era o jato d’água nem tão pouco a porta protegendo sua solidão. Era a casa inteira, as portas e as janelas, a chave várias vezes volteada, um corredor vazio, as pernas sem controle, o coração... (VPQ, p. 63).

No parágrafo que segue, temos o trecho “Não, ninguém arrancaria daquela noite o que ela havia sido até ontem, ninguém alcançaria o seu vôo, cego sim, ferindo-se quantas vezes em quantas vidraças...” (VPQ, p. 63, grifos nossos). A aliteração do fonema /s/ nos remete, talvez, ao silêncio e à solidão da personagem, à angústia e aflição que tomavam conta dela. No excerto seguinte, temos a repetição do fonema /v/, talvez para nos fazer lembrar do voo alto, rápido, veloz: “O corpo dele estava ali e o seu ressonar era quieto, repousava feito ave enquanto o dela agitado e febril preparava-se, também feito ave para um escaldante verão num vôo alto, tão alto como fora fundo o mergulho há pouco deixado para trás” (VPQ, p. 64, grifos nossos). Percebemos, ainda, as ações e emoções dos personagens metaforizadas em ave, o que reitera o traço lírico do texto.

Essa primeira parte do conto possui seu desfecho com a personagem encontrando aconchego e conforto em uma praça, no meio das crianças e das formigas. A beleza que não encontrou na relação com o amante, conseguiu encontrar na simplicidade da praça: “Podia até chover depois. Ela estava ali e aquele lugar era aquele momento e aquele momento era definitivo e belo demais para alguém esquecer” (VPQ, p. 64).

Na segunda parte do conto, há um narrador que fala a um interlocutor: “Descança o corpo. Tens pressa, eu sei, mas esta história é para os que tem pressa” (VPQ, p. 64). É reforçado que a história é curta, não demora. E o narrador segue, dizendo que contará sua história: “Minha história é também o som das palavras exatas ocupando o silêncio e

arrancando dele gravidade e beleza. [...] Minha história precisa de sombras entremeadas de luz. Minha história tem frestas e fendas. [...] Minha história tem retinas de fogo” (*VPQ*, p. 64). O narrador continua a caracterizar sua história, continua a dizer que ela não está completa (“tem frestas e fendas”), que é forte, mas bonita (“gravidade e beleza”), é por vezes alegre e por outras triste (“sombras entremeadas de luz”). Vê-se, ainda, a repetição de “minha história”, que traz ritmo à narrativa. No entanto, no desfecho, quando os leitores acreditam que irão escutar a história, afinal, no auge da tensão, o texto finda, e ficamos sem solução. Será que ficamos mesmo? Pode ser que o início, a primeira parte, seja a esperada história, apenas colocada no sentido inverso no texto.

E, afinal, o que seria um écran? O que seria essa palavra que deu título ao conto? Écran pode ser a tela do cinema. Pode ser, então, que Maria Lúcia estivesse caracterizando seu texto como um filme, um curta-metragem colocado em letras, sendo o papel a tela em branco, e as imagens as palavras.

#### NÔMINA

O presente texto, penúltimo da coletânea, traz um narrador que fala com uma moça, relembra-a de um episódio que ocorrera quando a interlocutora era apenas criança: “‘Terás sorte na vida’, te disse a cigana e eras bem pequena. Mas eram azuis e verdes os panos que enfeitavam a moça e isso te encantou, já que da vida nada sabias” (*VPQ*, p. 65). A cigana da praça previu o futuro da menina, um futuro afortunado, bendisse a sorte da pequena personagem. No entanto, ela era apenas uma menina, inocente, e aquela previsão não chamou sua atenção. As cores da roupa da cigana, as nuvens, o céu, a lua, o sol, as formigas, as argolas douradas, seu próprio corpo, o ar... Tudo isso saltava aos olhos da menina. A simplicidade a agradava, e não a visão de um futuro com sorte, um futuro com o qual ela não se importava naquele momento.

A família se vangloriava da previsão da cigana: “‘Sorte na vida terás’, a família envaidecida te exhibia” (*VPQ*, p. 66). No entanto, é chegada uma complicação, e vemos que a vida da pequena personagem não se sucedeu como esperado: “Teu barco naufragando perto da praia, teu pedido de socorro, os perdidos marinheiros, teu corpo se perdendo na imensidão dos teus gemidos, dores denunciando tuas feridas” (*VPQ*, p. 66). A metáfora da vida que se perdeu pode ser vista no barco naufragando, bem como o sofrimento da personagem, que pode estar metaforizado nos pedidos de socorro e nas feridas.

O conto vai chegando ao final e comprovamos cada vez mais que a visão da cigana não se concretizou: “‘Na vida terás sorte’. Ficaram as palavras secas, distanciadas do teu corpo. Vagaram contido por lajes frias onde os cães e os mendigos se aconchegavam para a travessia da noite” (VPQ, p. 66).

O desfecho do conto acontece de maneira oposta ao seu início. Se nos primeiros parágrafos o tom era de orgulho e alegria – afinal, havia sido previsto para a menina a sorte grande –, no final é visto o desapontamento de uma vida frustrada, perdida, destruída. Um final trágico se comparado a uma vida plena mostrada no começo, vida que apenas começava, quando a personagem ainda era uma menina sem preocupações, encantada com os pequenos momentos da vida. Afinal, a vida dela não pôde ser prevista. E pode a vida ser prevista? Maria Lúcia pode estar se posicionando com resposta negativa à pergunta, tal como pode ter feito Machado de Assis em seu conto “A cartomante”. Em ambos, as chamadas videntes (no dela, uma cigana, no dele, uma cartomante) dão previsões e respostas erradas.

O conto de Maria Lúcia é encerrado com o seguinte parágrafo: “Entre teu corpo e teu espírito cambaleaste na sombra sem ver o despenhadeiro por onde rolou tua carruagem de ouro” (VPQ, p. 66). A figura da carruagem de ouro rolando pelo penhasco nos remete à previsão da cigana sendo destruída durante a vida da personagem. A felicidade que predisse a cigana foi vista rolando despenhadeiro abaixo...

#### O DIA EM QUE JOHANNES BRAHMS TOCOU O TEU DIÁRIO

O último conto de *Velas. Por quem?* inicia com a descrição de uma imagem pictórica, dando traços do gênero lírico: “Havia roupas no varal, uma laranjeira branca de luz, a noite se espraiando feito ondas de espuma, os brilhos dos cacos de vidro [...]” (VPQ, p. 67). Podemos logo imaginar um quadro, pincelado com as palavras de Maria Lúcia Medeiros, as roupas, a árvore e a luz. Há, ainda, a atribuição de uma ação animal à noite, que uiva, caracterizando mais um traço poético: “[...] o uivo da noite invadindo as coxas [...]” (VPQ, p. 68).

A luz da noite continua a ser descrita em frases líricas: “Vem ver a luz que torna todas as coisas frias ou quentes ou fluídicas, que faz desaparecer a dureza das pedras, o espinho da rosa” (VPQ, p. 67). A noite, de acordo com o narrador, tem o poder de tornar tudo mais ameno, tudo mais belo. E continua, dizendo: “No muro, nesse branco muro transfixado pela luz nasciam os teus poemas então, tuas pequenas rosas amarelas e as bocas sussurravam sementes, pólenes voavam soprados por amores e desejos e paixões, não percebias?” (VPQ, p.

67). A lua, a luz da noite, servem de inspiração para os poemas, para o amor, para as paixões. A luz da lua a iluminar a escura noite pode ser a musa inspiradora retratada nesse conto.

Chegando ao fim de mais um conto não tradicional de Maria Lúcia Medeiros, percebemos que o narrador acredita ser “misterioso o desejo de descrever essa luz, a astrologia me socorre mas é ínfima a força, o esforço é vão, um tigre a tremer, um pássaro com frio” (*VPQ*, p. 68). O narrador busca explicação na astrologia, no estudo da posição dos corpos celestes como influenciáveis nos eventos e nas personalidades das pessoas, mas sem sucesso. O encanto que a luz da noite exerce sobre o narrador e sobre a maioria das pessoas, aliás, permanece um mistério.

O conto finaliza com a seguinte afirmação rimada: “São sete os mares, são sete os vales e a luz branca inunda este universo construído agora para guardar uma página do teu diário tocada por J. Brahms” (*VPQ*, p. 68). A referência ao músico e compositor clássico alemão, figura do romantismo musical europeu, Brahms, pode estar aí para fazer referência ao romantismo, intimismo que se espera de um diário – também esperado da música clássica – especialmente inspirado pela luz da lua.

#### ELE E ELA, O JARDIM E A COZINHA

O texto narra a trama de duas personagens: um jardineiro e uma governanta. Ambos cuidavam de uma grande casa, um palacete, ele do jardim, ela, da cozinha. Ambos tinham muito em comum e sempre conversavam horas a fio:

Depararam-se irmãos de tantos gostares que descobriram iguais em suas vidas. Um padraço beberrão, outro padraço beberrão, a gana por uxi, sim, a gana por uxi e a melhor de todas, aquela coisa de beleza que era planta de jardim. Porque se cuidava, arrumava, metia os dedos na terra para entumescê-la, ela partilhava o gozo de ver nascer, desabrochar (*CC*, p. 12).

Sempre se falavam, sempre compartilhavam histórias, riam juntos. Até que, um dia, no jardim, partilharam um momento de atração que não poderia ocorrer entre “irmãos”:

[...] partilhavam satisfeitos a convalescência de uma Amarílis e acobertados pela hera do muro esfregaram-se os corpos, gesto de rápida duração, o suficiente para não mais repetir-se mas permanecer entre os dois, a fazer disso o nó, a cúmplice aliança de irmãos (*CC*, p. 12).

Apesar de terem pensado em não mais repetir aquele íntimo momento, isso inevitavelmente foi enfrentado quando os patrões se ausentaram por um período. Os dois haviam ficado até altas horas conversando quando ouviram um barulho vindo do andar de

cima, aparentemente do quarto dos patrões. “Entraram no aposento e a visão da cama imensa e dos lençóis assanhou os demônios e ainda chegaram a se botar uns olhos de fogo mas ela tomou o rumo da escada e escapou” (CC, p. 13). Após a reação da mulher, o homem envergonhou-se, e o dia foi encerrado. Ambos foram dormir, tendo na lembrança o que quase poderia ter ocorrido.

Foi encontrá-la já batendo as janelas que davam para o quintal e ele entendeu que estava na hora de descer para o porão, atar a rede e dormir de uma vez. Noite comprida aquela! A chuva pesada e o vento a alargar as frestas enquanto a cidade dormia e estremecia de vez em quando na freada de algum automóvel.

Chuva boa, são! E ele esfregava os pés na rede à espera do sono que o entorpecia aos poucos, desapressado [...] (CC, p. 13).

A trama indica que se passa em Belém do Pará:

Um sonho com a **Cidade Velha** de janelas fechadas e sobrados, a água a escorrer dos beirais e atravessar ruelas; na **Praça do Carmo** viv’alma! O **Largo de São João** tão pequenino, a igreja escondida atrás das mangueiras, um cão passando em frente ao **cinema Guarany** (CC, p. 13, grifos nossos).

“Ele e ela, o jardim e a cozinha” é contado por um narrador em terceira pessoa – uma ficção épica, ou uma variação do romance, segundo Käte Hamburger (1986) – e, ainda, mostrando um distanciamento, como o apontado por Emil Staiger (1997) como característica do épico.

As características próprias da narrativa prosaica não anulam, no entanto, os traços líricos que também estão presentes no texto. A quase ausência de conjunções e a escrita de frases curtas, quase como em versos, imprimem ritmo à prosa. A utilização de onomatopeias também leva o som até a narração, como no trecho a seguir:

Uma noite bebiam café na cozinha e escutavam o barulho da chuva no telhado. Ela desfiava histórias do Marajó e do padraço beberrão que um dia foi surrar a criançada e se espatifou por cima do chiqueiro dos porcos e os bichinhos **cuí, cuí, cuí** e a criançada **qué, qué, qué** e o cinturão feito comida dos bichos (CC, p. 13, grifos nossos).

Há ainda, a presença de imagens, como pinturas, o que também nos remete ao lírico, como, por exemplo, a imagem do quintal ao anoitecer, sendo engolido pelas sombras: “[...] fitava o quintal que, aos poucos, sumia nas sombras da noite” (CC, p. 11).

O fato é que o desejo dos dois personagens não foi concretizado, ao menos naquele instante descrito no conto. O desejo ficou apenas na mente do jardineiro que, ao final da trama, foi dormir sossegado em sua rede.

## CARNAVAL

O segundo conto de *Céu Caótico* trata de dois personagens não nomeados: uma mulher de apenas vinte anos – porém com mais de três filhos já – e seu marido. A protagonista, no entanto, é a mulher (menina?), que está grávida e sentindo dores, como se seu filho estivesse prestes a nascer: “Os seios inchados, o ventre enorme e o medo [...]” (CC, p. 15); “Pôs-se a andar pela casa pois a dor recomeçara e no justo momento que a chuva desabou” (CC, p. 16). Há indícios de que o conto se passa em alguma cidadezinha pequena, pois se vê um boi atravessar a rua, algo que não se vê em cidades grandes urbanas: “Jamais vira tanta água caindo do céu. Jamais vira um boi tão triste atravessando a rua” (CC, p. 16).

O conto traz um narrador em terceira pessoa, que observa, lembrando, novamente, a distância que, segundo Emil Staiger (1997), é característica do épico. Na verdade, esse é um dos contos de Maria Lúcia Medeiros que parece seguir o esquema tradicional: na apresentação, é dado aos leitores conhecer a mulher grávida, que casou cedo, criou os filhos, mas, por ser mãe tão nova, também cresceu junto deles:

Lembrou dos sustos noturnos quando deixou a casa de seus pais e passou a dormir naquela cama enorme a descobrir o prazer do seu corpo e do corpo dele. [...] O marido roncava; mais um ruído assustador para ensiná-la a ter coragem e bem que tivera mesmo; vieram os filhos e ela foi crescendo junto aprendendo a chorar, aprendendo a andar (CC, p. 15).

Em uma complicação, a mulher sente novamente dores, enquanto passa um bloco de carnaval na rua. O contraste da alegria dos foliões com o sofrimento da mulher é marcado no texto.

Despertada por grande algazarra na rua, juntou-se ao marido que escancarava a janela para ver os blocos de sujos que passavam batendo nas latas e frigideiras, rostos pintados, máscaras de cores vivas. Sorriu, assustou-se, sorriu de novo encantada, pois agora que a chuva passara, o sol ressurgira e o fim de tarde era um esplêndido presente (CC, p. 16).

Apesar da dor, a mulher consegue se entregar à alegria dos foliões e à beleza da tarde. Assim como depois da chuva veio o sol, pode-se inferir que depois das dores da personagem, virá também uma recompensa: seu filho.

No que pode ser o clímax, percebe-se que suas dores recomeçam e ela grita, e, logo depois, nasce seu filho: “As dores voltaram mais amiúde, ela soltou um grito abafado e o marido saiu correndo em busca da parteira que chegou num átimo, vestida de branco. Lá pelas cinco e meia da tarde nascia uma criança que chorou forte coroando o domingo” (CC, p. 16).

No desfecho da trama, há a conclusão do parto: “Depois veio um bem-estar, um quase desmaio, o som da tesoura na bacia esmaltada e ela afundando numa tela branca onde giravam turbas de mascarados bofós” (CC, p. 16). Após o parto, parece que a protagonista sente um enorme alívio, e sente-se no meio da alegria do carnaval, rodeada de mascarados

## CASA QUE JÁ FOSTE MINHA

Logo de início, já percebemos um traço poético nesse curto conto de apenas uma página: a repetição, no início de cada parágrafo, da expressão “Aproximo-me de ti” que, ao final, é trocada pela expressão em oposição, “Afasto-me de ti”.

O texto, narrado em primeira pessoa, não segue a estrutura tradicional do conto. Transborda subjetividade e intimismo, trazendo os sentimentos de um narrador que fala sobre as lembranças, recordações – lembremos de Staiger (1997) –, diz que viveu em uma casa, sua antiga casa, “casa que já foste minha”.

Já no primeiro parágrafo, vemos um recurso poético, a personificação, pois o narrador atribui a ação de ouvir às paredes da casa: “Aproximo-me de ti casa que já foste minha, atravesso as paredes que ouviram lavrar minha sentença de morte por esquecimento” (CC, p. 19). Percebe-se, ainda, que o narrador se sente morto por ter sido esquecido, o que pode indicar que ele se sente só, em meio à solidão.

No parágrafo seguinte, o narrador abre as janelas do quarto:

Aproximo-me de ti casa que já foste minha e abro de par em par janelas sem gelosias pra que, leito que já foste meu, o sol te queime os derradeiros vestígios, nódoas, suores, as mentiras proferidas, o mel entornado, os gritos, a carne dilacerada do amante crédulo (CC, p. 19).

Em um ato simbólico, o narrador parece querer se desprender do passado ao abrir as janelas para deixar entrar o sol e, assim, “queimar” as lembranças daquele quarto, doce-amargas (“mel”, “nódoas”) lembranças. O quarto, aposento da casa conhecido pelos amantes, deve ter sido o lugar em que, por amantes (por amor?), o personagem sofreu, palco de prováveis desilusões. Além disso, é possível ver nesse parágrafo, a preferência pela coordenação, traço lírico já apontado por Staiger (1997).

Já retirando-se da casa, o narrador se aproxima da porta dos fundos, entra no porão, tentando encontrar “o fantasma da negra embrulhada em suas rezas a invocar castigo e salvação, tiranos e inocentes, minha proteção” (CC, p. 19). Quem seria essa negra? Não há como saber, mas é possível tentar inferir. Pode ser que ela fosse a empregada da casa, ou babá, ou governanta, visto que a personagem a procura no porão, onde provavelmente a negra

dormia. Seja quem quer que fosse, provavelmente já havia morrido, e possuía grande afeição pelo narrador, pois ele diz que ela era sua proteção.

O desfecho encontra-se perto e o narrador afasta-se da casa: “Afasto-me de ti casa que já foste minha, dou as costas para um poente sem astro e quero arremessar meu coração em grande velocidade para longe, para fora” (CC, p. 19). Novamente, percebe-se que o narrador, por meio de metáforas, quer se desprender daquela casa, jogar seu coração para longe, desprender-se de seus sentimentos.

Chegamos a um dos últimos parágrafos, e o personagem diz que havia sonhado com “Deus Nosso Senhor”, que Ele curaria suas feridas “à beira de um rio”, e do outro lado, ele próprio ouvira sua mãe se lamentando. É interessante perceber que a prosa, de fato, toma forma de poema, e o texto parece ser escrito em pequenos versos ao final:

E se condoía  
consolava  
enfermos  
vestes

legião  
e eu que ainda não tinha chorado – chorei até amanhecer  
Monte Sinai  
bodas de Canaã (CC, p. 19).

O tom de sofrimento não é abandonado, agora visto na lembrança da mãe. Ao final, vemos duas referências bíblicas: Monte Sinai e bodas de Canaã. O primeiro é um monte, um pico de granito onde, segundo a Bíblia, Moisés teria recebido de Deus as Tábuas da Lei, ou seja, a tábua com os Dez Mandamentos. Já a segunda referência é um episódio do Evangelho de João em que Jesus transforma água em vinho. As duas citações falam de milagres. Talvez o narrador esteja esperando que um milagre aconteça com ele próprio para que, assim, possa seguir com sua vida, sem dores, sem ressentimentos. Pode ser, ainda, que ele acredite ser um milagre ter chorado, uma forma de purgação e de libertação de seus sentimentos, o que também poderia ser caracterizado como um traço lírico do conto.

LUZ BRANCA

Nesse conto poético, são narradas cenas de um filme a um interlocutor mudo. Um pouco mais adiante, descobrimos que se trata, na verdade, de uma carta: “Mas foi hoje, lembrei de ti: vi um filme dos anos quarenta, motivo pelo qual te escrevi” (CC, p. 22). Percebe-se, então, que o narrador escreve sobre um filme que assistiu, e o faz com palavras



que trazem imagens pictóricas, instaurando, mais uma vez, o clima de lirismo: “Inenarrável. A poltrona de couro negro, o telefone também negro sobre a mesa pequena, decô. O cachimbo – como no quadro de Braque – atravessando o jornal e a garrafa” (CC, p. 21). E as imagens já nem precisam ser tão imaginadas pelo leitor, pois há a descrição e referência ao famoso quadro do pintor francês Georges Braque, de 1913:



Garrafa, jornal, cachimbo e copo.

**Fonte:** [www.artemodernafavufg.blogspot.com](http://www.artemodernafavufg.blogspot.com)

E a descrição, como em quadros, segue:

Adivinhaste. Só a poltrona estava iluminada. Óculos e livro aberto como se ali acabasse de decolar um grande pássaro prateado. O vestido era negro e, como quem voa, ela andou até a janela, sim, a cortina franzida levemente erguida para que ela olhasse, sobranceira em arco, lá fora, depois da praça quase às escuras, um Ford brilhante e negro se afastando, vagorosamente (CC, p. 21).

A cena é descrita detalhadamente, como se a escritora quisesse descrever um quadro, pincelando o negro, o prateado, e até mesmo a sobranceira da atriz.

O narrador lembra de seu interlocutor ao ouvir o choro da atriz, mas não explica o porquê: “Depois ela chora e lembrei de ti quando rias. O negro era negro, a luz era branca. Se ela esperou a noite inteira? Adivinhaste pela segunda vez. [...] Depois aquela voz que imitaste tantas vezes... (sem jamais conseguir, tu vais dizer)” (CC, p. 21). Percebemos a intimidade entre o personagem que escreve e o que receberá a carta, são amigos ou algo mais, pois o narrador sabe que perguntas seu interlocutor fará, e o que dirá a algumas de suas afirmações.

Já no parágrafo seguinte, há mais traços líricos, agora por meio do ritmo impresso ao conto: “Lembro da lareira, lembro do relógio, lembro do mordomo” (CC, p. 21). A repetição de “lembro de”, marca o início de cada objeto lembrado, trazendo musicalidade à prosa.

Solidão. Estava escrito no meu roteiro ou no dele? Mas juro que vi (solidão) assim entre parênteses que é como se diz. [...] Mas a palavra cresceu demais (a do roteiro) a tal palavra solidão. Como pode ser tão sombria uma palavra que começa com sol? Tu começa com sol, aliás teu vulto para mim começa com sol (CC, p. 21).

A escritora faz um trocadilho com a palavra “solidão”, com o seu início, mais precisamente. Sol, a estrela central do sistema solar, incandescente, que irradia luz para todo o seu sistema é, curiosamente – para o narrador –, o início da angustiante palavra “solidão”. Faz, também, trocadilhos com os parênteses utilizados nos roteiros cinematográficos, os quais indicam alguma emoção, algum sentimento que seus atores deveriam sentir – fingir sentir, na verdade – naquela cena. O personagem que narra, então, vê o filme e imagina o roteiro, a montagem. E vemos mais uma característica poética, pois para o narrador, seu interlocutor começa com sol. Podemos inferir que o interlocutor traz luz, brilho, aquece a vida de quem escreve a carta.

O narrador continua a dizer o que vê na tela, mas agora com uma diferença: parece que o destinatário da carta se encontra perto dele: “É ele quem volta e te vejo bater palmas toda vez que havia chance e ele voltava. Ou ela. Não confiavas nem nas minhas tão convincentes palavras” (CC, p. 22). E isso é confirmado no desfecho da narrativa: “Deixemos a solução para o diretor (esqueci o nome dele) para que eu possa, então, escrever FIM pois já se acendem as luzes e, certamente, vou te ver” (CC, p. 22).

Voltando às descrições, é possível perceber que as palavras continuam a moldar as cenas que o personagem assiste. “E então, como boa profissional que era, oferece o melhor ângulo: aquele em que o nariz é mais agudo e inquiridor. O melhor ângulo, o sorriso abrindo e o círculo se fecha nela escurecendo a vida. Eu me enganei: escurecendo a tela” (CC, p. 22). Trata-se, ainda, de um narrador que entende de filmes, talvez por muito os assistir, pois estuda os ângulos dos atores. Mas talvez o mais interessante seja notar a confusão, ao final do parágrafo, entre “vida” e “tela”. Talvez a escritora tenha feito isso com a intenção de mostrar que vida e arte se confundem – às vezes se fundem – pois a vida é mostrada no cinema e também na literatura. É verdade dizer que, ainda que baseadas em histórias reais, as narrações são ficções, são invenção. Mas não é certo dizer que a arte imita a vida?

## CRÔNICAS DE MINHA PASSAGEM

O conto é dividido em duas partes. Na primeira, narrada em primeira pessoa, há recordações da vida, lembranças que passam diante dos olhos da narradora. Sabe-se que é

uma narradora, do sexo feminino, como é possível verificar a seguir: “Poderei voltar? Não devo, cheguei até aqui e quero me salvar de mim mesma” (CC, p. 25). A desinência “-a” em “mesma” marca o feminino, revelando o sexo da personagem que narra.

Logo no primeiro parágrafo, a narradora fala nas lembranças de uma viagem de trem: “Surpreendo-me ao me sentir tão distante desse lugar que eu percorria de trem e de todo um olhar derramado sobre o meu passado que, há de se convir, eu o mantive arrumado ao alcance da voz” (CC, p. 25). Aquele caminho não era estranho à personagem, mas ela se sente distante dele, como se estivesse muito longe, apesar de sempre relembrar seu passado. “Cenas felizes, infelizes, amargas, insuportavelmente doces, de medo e coração destemido, pavor e a um só sopro o avesso disso [...]” (CC, p. 25). Nesse último trecho, vemos as antíteses evocando o clima de lirismo.

A narradora continua em seus devaneios, nessa espécie de prosa lírica em que não há o tradicional tempo, espaço e personagens:

Quais as imagens que arrebanharei para que me acompanhem na jornada? [...] De onde buscarei palavras e quais versos me seguirão ditados pela memória? Qual tempo escolherá a memória, o tempo dos amantes? O da infância, indelével? O da solidão, a ocupar os segundos das horas mortas? (CC, p. 25).

Pode ser que a personagem esteja pensando nas lembranças que valem a pena serem lembradas. Em contrapartida, também pensa quais não deve lembrar, quais devem cair no esquecimento. Para ela, a memória é involuntária, comanda, ou seja, não cabe à narradora escolher que lembranças irão ou não com ela, é a memória que escolhe.

É como se essa primeira parte fosse uma introdução, uma justificativa do que será apresentado na segunda parte do conto, que é uma “real” lembrança da infância da narradora:

Foi só por volta dos onze anos que ficou mais detalhado o meu olhar sobre mim mesma. [...] Antes disso só vagezas de imagens, uma confusão de sons, vozes de adultos, o hino cantado à entrada das aulas, minha dificuldade com a tabuada, tanta claridade desperdiçada como se gaze translúcida cobrisse o ar levando embora a tarde (CC, p. 26).

A partir daí, há a descrição de lembranças concretas de sua infância ou início da adolescência:

Mais palpável vem a casa azul de frente para o rio e a dona dela, Senhora daquelas salas azuis, cruzando, como se voasse baixinho, espaços enormes, verificando, tomando providências, aparecendo e desaparecendo por trás do biombo da varanda, para que eu pensasse que ela fugia para molhar as plantas do jardim (CC, p. 26).

Ela começa, então, a descrever uma casa em que morava uma senhora – quase uma figura mágica para a personagem, aparecendo e desaparecendo, voando... – a qual, até aí, não se sabe quem era. O fato é que a casa e a senhora fazem parte nítida das lembranças da narradora, que começam a tomar forma:

Fechavam-se as portas ou abriam-se generosamente quando as visitas chegavam para que eu pudesse acompanhar o borbulhar das palavras, todas trançadas em fios de encantamento a se desenrolar diante dos meus olhos, o novelo escorregando para o chão de tábuas brilhosas da bonita casa dela [...] (CC, p. 26).

O lírico toma novamente conta do texto, tomando forma na imagem poética do novelo de palavras se desmanchando e caindo no chão, as palavras borbulhando. E lembramos de João Cabral de Mello Neto, em sua *Psicologia da Composição* (1995, p.95-96): “Não a forma encontrada / como uma concha perdida [...] / mas a forma atingida / como a ponta do novelo / que a atenção, lenta, / desenrola [...]”. João Cabral refere-se, em seu poema, ao próprio texto, que deve ser trabalhado cuidadosamente e lentamente, como o desenrolar de um novelo. Não muito diferente, a narradora de “Crônicas de minha passagem” vê as palavras se desenrolarem cuidadosamente e tomarem forma nas conversas das visitas que a Senhora recebia.

Chegando ao final do conto, percebemos quem pode ser a Senhora:

À mesa, rodeada dos filhos adultos, exercia seu doce mando e eu, beneficiada, acarinhada, coberta por um manto tão especial, sem a mais leve suspeita de que ela seria permanência na minha vida. [...] Como se não bastasse o conforto de estar presa a ela por laço de sangue e viver colada ao seu calcanhar, deixava-me voar [...] (CC, p. 26).

A revelação de que a narradora tinha parentesco com a personagem pode permitir aos leitores inferir que ela poderia ser sua mãe ou avó. É provável que seja avó, pois se diz que na mesa a senhora estaria rodeada de seus filhos adultos, ao passo que a narradora, na época, era uma criança.

O desfecho do conto não é agradável e mágico como seu início, a lembrança da Senhora: “A angústia do que era impalpável – e eu não sabia – se aproximava. Se aproximava e eu não sabia” (CC, p. 26). Pode ser que a possível avó da narradora tenha vindo a falecer, o que deve ter sido algo inesperado, um choque, causando grande sofrimento à narradora. Uma memória marcante da infância dela.

## I'M IN THE MOOD FOR LOVE

Esse é, talvez, um dos contos mais prosaicos da escritora. Extenso, dividido em doze partes, narra a trama de um menino e seu professor de música, protagonistas dessa história.

Na primeira parte, uma apresentação, os leitores têm a informação de que o menino sai de casa ainda quase de madrugada, apressado, pedalando sua bicicleta, quando as lojas e restaurantes ainda estavam sendo abertas, para ir ao encontro de seu professor:

Abriu a porta com cuidado para não fazer o menor barulho enquanto colocava a bicicleta na calçada, o cinto sem abotoar direito, a gola da camisa a denunciar a pressa em vestir-se e a preocupação em não acordar ninguém àquela hora da manhã (CC, p. 29).

A segunda parte do conto não traz nem o menino, nem seu professor, mas sim, a apresentação de um dos personagens secundários, um ex-combatente que morava na Vila dos Industriários, “conjunto habitacional onde moravam famílias de aposentados, [que] ficava nos limites do centro da cidade [...] lugar intermediário entre o centro e a periferia [...]” (CC, p. 29). O ex-combatente era velho e aposentado, com problemas de saúde: “As lembranças iam e vinham como ondas, num tempo recuado de onde ele emergia correndo como um vencedor, despartado de seus achaques, de suas pernas fracas, de sãs palpitações” (CC, p. 30). Ao final da segunda parte, os leitores descobrem que o vizinho do aposentado logo chegaria – não se sabe ainda de onde, nem quem era –, e conversaria com ele sobre muitas novidades.

Na terceira parte, outra apresentação, a do professor de música chamado Archibald Stock, formado pela Escola de Música de Nova York, chegado de Nova York a Belém, para morar no Largo da Sé: “A princípio atormentado pelo calor e pelos mosquitos, o professor Stock vagueou um pouco tonto por pensões da zona do meretrício, mas depois de um tempo [...] alugou os altos de uma livraria bem no Largo da Sé” (CC, p. 30).

Sabe-se, agora, que o professor era magro, alto, pouco falava português, sempre usava calças curtas, velho sem aparentar, pois “a maturidade, longe de marcar-lhe o rosto [...] emprestava-lhe, isso sim, uma inquietação, um riso de surpresa, uns olhos de ressabiada inteligência” (CC, p. 30). O professor colocou, por fim, um anúncio no jornal oferecendo aulas de música a quem se interessasse.

A parte quatro revela como as vidas das personagens se cruzam: o ex-combatente lê o anúncio de Archibald Stock no jornal e pensa em seu neto, aplicado nas aulas do conservatório. Empolga-se com a possibilidade de o menino ter aulas com um profissional formado pela Escola de Música de Nova York. Porém, receoso das origens do professor,

resolve pedir ao seu melhor amigo, seu vizinho, “o marinheiro Raimundo Paulo Pinheiro” (CC, p. 31), ajuda investigativa.

Na quinta parte aparece o personagem Raimundo Paulo dos Santos Pinheiro, “um velho marinheiro de cabelos cortados à escovinha e rosto vermelho” (CC, p. 32). Descobre-se, também, que começara a trabalhar novo, era casado, mas não tinha filhos. A mulher era, nas próprias palavras do narrador em terceira pessoa, “beata que sorria para os vizinhos” (CC, p. 32) e havia tomado os filhos de sua única irmã como seus próprios. Quando o ex-combatente mostra ao amigo o anúncio do jornal, o marinheiro lembra de Stock, havia-o visto na orquestra de Nova York, mas diz que, ainda assim, investigariam o professor.

Na sexta parte do conto ocorre o encontro do ex-combatente, do marinheiro e do menino com o professor de música. Os três chegaram à casa de Stock, que logo reconhece o marinheiro das viagens a Nova York. Conversaram, combinaram que o menino teria duas aulas por semana bem cedo pela manhã, pela temperatura ser mais amena. No meio da conversa, o garoto some e descobre-se que ele está no meio dos LPs do professor. Encantou-se com o disco de Harry James, músico de jazz e trompetista norte americano (o menino também tocava trompete), o que ligou, imediatamente, o professor e o menino.

A parte sete volta a falar do menino (é justamente nesse “vai e vem” do texto que se dá o caráter transgressor dos escritos de Maria Lúcia Medeiros, que o difere dos textos tradicionais), que desde muito pequeno ouvia as histórias de guerra de seu avô, mas a música sempre o encantara muito mais. Além disso, sua mãe casara-se de novo e fora morar no Acre. Foi opção do menino ficar com seu avô viúvo, pois não quis ser “caixeirinho da loja de tecidos do libanês, seu padrasto [...], decidiu ficar com o avô ex-combatente, pois acreditava que mesmo sem a mãe por perto, poderiam ser mais felizes os dois” (CC, p. 35).

A parte oito narra a primeira aula do menino. Chegando à casa do professor, o pequeno personagem encontrou quatro novos companheiros, que assistiriam à aula junto dele. E então, no meio da prosa, o lírico toma forma na descrição da casa de Archibald Stock. “Em todas as direções o que se via era uma profusão de portas, salas abertas e desnudas, nudez envolta em luminosidade fantástica a invadir casa adentro” (CC, p. 35). A descrição das salas personificadas como nuas, traz uma imagem pintada com pinceladas de luz ao seu redor, cuidadosamente invadindo a casa. “[...] uma sombra aqui, um jorro de luz mais adiante, fagulhas que se multiplicavam incontáveis reverberando nas vidraças, na construção dos espaços translúcidos onde ficavam as clarabóias” (CC, p. 35). A construção do espaço entremeado de luz e sombra, formando uma quase pintura luminosa se espalhando pela tela, contribui para a imagem poética que se pretende construir. “O lugar se afigurava uma grande

caixa de luz e nessa câmara lúcida flutuavam cinco meninos aprendizes e um professor de trompete. [...] os meninos cá dentro pareciam encantados” (CC, p. 36).

Há, ainda, a descrição do som: “Só o som do instrumento a invadir cada canto derramando-se pelo vasto chão de tábuas ou a esconder-se, em murmúrios, a cada vão de porta” (CC, p. 36). A imagem do som como líquido derramado no chão, tal sua fluidez, invadindo os aposentos como uma enchente, derrama poesia no texto, assim como sua descrição como um murmúrio, em cantos escondidos, mas ainda audível. A aula foi inesquecível para os meninos e, no final, o professor recompensou o protagonista por saber o nome da música que havia tocado no trompete. Era *You made me love you*, de Harry James.

A parte nove explora a trama do rapazinho e do professor, juntos. O garoto estava se tornando uma espécie de prodígio. “Audaz, curioso, o aluno aceitava todos os desafios do professor e dia após dia ia se tornando quase um prodígio” (CC, p. 37). Em contrapartida, o professor “começava a acreditar que aquele menino lhe trouxera muita sorte” (CC, p. 37).

Na décima parte do conto, o menino é convidado para o aniversário de quinze anos de uma menina chamada Maria Thereza Servinthal Ferrer e, apesar dele não conhecê-la, sabia que ela gostava também de Harry James – o que já foi suficiente para ele se encantar pela garota. O convite foi feito pelo irmão dela, Túlio Marcus, e junto com o convite veio o pedido para que o rapazinho tocasse seu trompete na festa. O pequeno personagem entrou em um estado grande de euforia, e “sentiu como a vida toda gostaria de, daí pra frente, ser reconhecido: um músico, um trompetista, um homem capaz de tocar na festa de uma menina que atendesse pelo nome de Maria Thereza Servinthal Ferrer” (CC, p. 38). O clima de preparação e euforia continuou até o dia da festa, quando o professor se ofereceu para ir junto com ele, o que aumentou sua animação. Como seria Maria Thereza? Uma “rainha da selva”, imaginava o menino.

A décima primeira parte inicia com o último ensaio, na casa do professor Stock, e logo depois, aluno e professor, dirigiram-se para a festa de Maria Thereza. Chegando lá, os músicos causaram uma espécie de frisson nos convidados. As expectativas do menino foram contrariadas – o que não diminuiu a noite –, pois ele não encontrou uma rainha, uma menina alta e linda como esperava, mas sim “uma menina franzina, de cabelos encaracolados e óculos de lentes grossas que era a aniversariante” (CC, p. 40). Ofuscou-o a mãe da menina: “jamais vira mãe tão especialmente bela” (CC, p. 40). Era ela a fã de Harry James. O menino, então, se perde na figura da mãe de Túlio: “concordaria diante daquele colo branco e perfumado, do hálito de uísque embriagando-o, da seda que farfalhava, do aroma que soltava o leque que ela se abanava” (CC, p. 40). Parece que o tempo pára e, naquele instante, existe apenas ela, fã de

Harry James como ele. “Foi uma noite memorável” (CC, p. 41) em que, ao final, a pedidos, tocaram a composição musical de Jimmy McHugh com letra de Dorothy Fields, e com tantas versões ao longo dos anos – inclusive de Doris Day e Frank Sinatra – a qual deu título ao conto: *I’m in the mood for love*. Ao final dessa parte, a décima primeira, no que pode ser o clímax, o professor Stock anuncia “que partiria no próximo navio de volta para o seu país” (CC, p. 41).

Na décima segunda e última parte, o clima de saudosismo e despedida é instaurado, e há o desfecho. O menino vai até a casa de seu professor e o ajuda a arrumar o restante das coisas, pouco antes de partir. Ao arrumar os LPs de Stock, viu o de seu ídolo, Harry James. Pensou em pedi-lo. Não teve coragem. Então, no clima de despedida, pensou que de repente pudesse ir embora sem se dizer adeus a Archibald. Não o fez. Ao invés disso, deu-lhe um único e longo abraço, como em agradecimento:

Foi nessa hora que veio uma vontade e veio uma certeza: podia descer as escadas e bater a porta, sair sem se despedir do seu professor. Mas veio também um desejo que o deixou de mãos frias. Então foi andando com passo arrastado em direção à cozinha e olhando o professor Stock com o roupão aberto teve o desejo de abraçá-lo. E o fez demoradamente, em despedida (CC, p. 42).

Na conclusão, é como se houvesse uma transição na vida do menino. Como se ele passasse da infância para a adolescência: “Naquela noite ele não teve medo de descer a pé até a Praça do Relógio nem de atravessar para o clipper da Avenida Portugal, onde pediu um café forte e comprou um maço de Continental” (CC, p. 42). Não se sabe ao certo quantos anos o menino tinha nessa ocasião, nem quantos anos se passaram desde o início do conto, mas se sabe que alguma coisa mudou naquela noite. Não se sabe, também, ao certo o que aconteceu no apartamento do professor. Mas o menino não tinha mais medo, tomava café e fumava cigarros: “Quando chegou em casa, tarde da noite, com o disco de H. James debaixo do braço, a preocupação do avô, sua vociferação e insônia não fizeram o menor sentido. Pela primeira vez” (CC, p. 42). A criança ficou pra trás, no apartamento de Archibald Stock.

#### DON QUIXOTE VEIO DE TREM

O presente conto é uma reunião de memórias, lembranças da vida da narradora em primeira pessoa que leva, inclusive, o nome da escritora – uma ficção autobiográfica? Há a menção ao nome de Max Martins, poeta paraense que se sabe ter, de fato, convivido com Maria Lúcia Medeiros: “Disse-me calmo o poeta Max Martins: – Não, não é do teu tempo



isso, Maria Lúcia, não debes tê-lo visto” (CC, p. 46). Verdade e ficção se misturam no texto, “mentiras e verdades desta tão humana vida” (CC, p. 46). Já vemos aí parte do título de outro texto de Maria Lúcia, “Mentiras e Verdades no Mesmo Chão”, que será analisando mais adiante neste trabalho. As lembranças da narradora parecem se misturar, confusas, alógicas muitas vezes, nem mesmo ela própria sabendo se são mentiras ou verdades. Lembra das pessoas levando corpos ao cemitério, e do mingau, parco, sem quase leite, vendido ali na frente, que “fazia com que a miséria resplandecesse debaixo daquela luz” (CC, p. 45).

Um traço poético pode ser visto no seguinte trecho: “Quanta vontade de fazer parte daquela ceia iluminada, sem Simão, sem os filhos de Zebedeu, Tomé, Bartolomeu nem Judas Iscariotes nem tampouco o filho de Alceu” (CC, p. 45). A rima intercalada no final de Zebedeu, Bartolomeu e Alceu trazem a musicalidade à prosa. Além disso, todos os nomes são ou de apóstolos ou de pais de apóstolos de Jesus Cristo, referência bíblica – uma constante nos textos da escritora paraense. Por que tal referência neste conto? Talvez a narradora estivesse fazendo menção ao fato de que, como os apóstolos, aquelas pessoas na barraca de mingau comiam juntas, em uma espécie de ceia comunitária. Mais adiante, a personagem que narra explica porque não poderia fazer parte daquela ceia: “mas é que naquele tempo as doenças grassavam [...] e às crianças de minha família não era permitido alimentos que não fossem feitos em casas seguras, prudência dos meus pais pois médicos só em Belém” (CC, p. 45). É possível perceber aí, mais uma semelhança com a vida da escritora de *Céu Caótico*, pois ela própria veio para Belém com treze anos, tendo passado sua infância em Bragança.

A narradora lembra, ainda, de uma noite em que viu um zepelin. Foi essa história que resolveu esclarecer com Max Martins, se havia mesmo ocorrido isso, ou se havia sido sua imaginação. Primeiramente, o poeta diz que não era do tempo de Maria Lúcia, depois repensa: “– Sim, sim, claro que o viste. Havia até uma base deles em Igarapé-Açu [...]” (CC, p. 46). Ao que parece, a narradora fica sem saber se viu, realmente, ou não, pois ela parece ser a única da época com essa lembrança. Mas reitera que o mingau e os corpos sendo levados para o cemitério, esses sim eram verdade. Diz que “a imagem continua irretocável dentro da escuridão, apesar de todos os anos passados” (CC, p. 46).

O texto (não tradicional) de Maria Lúcia vai chegando ao seu final e ela (a narradora?) revela sua antiga paixão pelas palavras, pelos livros: “[...] descobrimos, eu e meu primo, o reembolso postal e a maravilha de receber pelo correio, os livros que começamos a devorar e a disputar quem lia mais livros e maiores” (CC, p. 47). A partir daí, muitos livros passam a chegar pelo correio. Mas o *Don Quixote* da personagem quem trouxe fora sua madrinha. De trem. Aí, apenas no desfecho, entendemos o título do conto: “Don Quixote veio de trem”.

## CÉU CAÓTICO

O conto, narrado em terceira pessoa, já inicia com uma espécie de refrão repetido diversas vezes ao longo do primeiro parágrafo, “não fosse”, em um tipo de hipótese a ser imaginada caso os eventos tivessem ocorrido de maneira diferente:

Não fosse a caminhada tão comprida, se não fosse... a alça do vestido a escorregar pelo ombro, se assim não fosse. Não fosse o corpo tão leve empurrado pelo vento e se os pés tão desiguais não deixassem pelo chão rastro tão torto [...] ah teria visto de certo as nuvens a galope, as janelas se fechando, a poeira subindo, as tiras de jornal se enroscando nos pés dos passantes, o ar mudando, o cheiro da terra, se não fosse... (CC, p. 49).

A personagem é uma mulher, usa vestido, é pequena e magra, pois conseguia ser arrastada pelo vento. Logo depois, vê-se que o quase inevitável era a chuva que já dava sinais de se formar em um céu caótico, sinais que a personagem não vê. Ela traz um embrulho, como “cruz de cedro a ferir” – um fardo a ser carregado pela personagem. Um pouco mais adiante, é visto que a mulher (Moça? Menina? Não se sabe ao certo...) sente medo, talvez do embrulho que carrega: “[...] se não fosse o medo, serpente verde a quebrar-lhe os ossos, a garganta...” (CC, p. 49).

Um pouco mais adiante, descobre-se que a chuva a alcançou: “Bem que apertou o passo mas foi vão o esforço, a chuva alcançou-lhe no limite do subúrbio, morada sua, entre vielas, entre valas, buraco fundo, fundo...” (CC, p. 49). E no meio do vento e da água, derrubou o pacote que trazia tão rente ao seu peito: “E foi aí nesse rodopio do vento e de corpo que doidejou o embrulho pelos braços, pelas mãos espatifou-se aos pés e aos olhos seus, poço tão fundo...” (CC, p. 49). Ao ver seu embrulho caindo, a mulher desespera-se e descobrimos que ela carregava, na verdade, frágil louça: “Ai meu Deus, ai meu Deus, a louça, a louça (ela gritou mas ninguém ouviu) só ela viu os pedaços da louça, as asas das xícaras, o barbante torto prendendo mais nada” (CC, p. 49). De repente, nesse trecho, no lirismo das imagens, é possível ver um traço dramático: escrito como se fosse um pequeno roteiro, traz uma fala da personagem e entre parênteses detalhes de como deveria ser o desempenho da “atriz”, e de como os outros personagens deveriam agir. Depois do desespero, a personagem ficou ali, encostada em um canto, molhada, esperando a chuva passar, “ali no fim da tarde tão cruel” (CC, p. 49).

Foi então que viu uma mangueira do outro lado da rua, na qual poderia se abrigar. “Atirou-se à travessia mas na metade seu barco naufragou” (CC, p. 50). A simples narração de uma mulher atravessando a rua e perdendo seus sapatos nos bueiros – na metáfora do barco

naufregado – é contada de maneira poética pela contista. “E foi assim descalça que ela se apresentou ao juízo final de seu destino” (CC, p. 50). O Juízo Final é conhecido, na Bíblia, como o julgamento final feito por Deus, levando em conta os atos praticados pelos seres humanos em vida. Há quem acredite que o juízo final virá com o fim dos tempos. Logo, poderia ser que a personagem estivesse indo de encontro a alguém ou algo que acabaria com sua vida, ou que julgaria tudo que ela tivesse feito até então.

O conto termina em seu clímax. Não há uma conclusão, não há solução. A mulher chega ao seu destino e quando ouve a voz de seu julgador, da pessoa que a esperava, o texto finda: “Chegou. [...] a porta foi se abrindo e de lá de dentro sombra descomunal antecipou a voz ameaçadora que ela ouviu como trovão. Como se fosse trovão, relâmpago e tempestade” (CC, p. 50). Maria Lúcia Medeiros interrompe o conto no auge de sua tensão.

#### UMA HISTÓRIA DE GUIMARÃES ROSA

O texto é narrado em primeira pessoa e, logo no primeiro parágrafo, é apresentada a situação, uma lembrança narrada no passado: na casa da narradora – que era apenas uma criança na época – chega um homem que “tinha os olhos sonolentos e só grunhia” e uma menina com ele, que parecia amedrontada, “não dizia um A, olhando para o chão” (CC, p. 53). No início, não se sabe o que os dois pretendiam, até que se percebe não se tratar apenas de uma simples visita: “– A menina é sua, comadre” (CC, p. 53). As irmãs da personagem que narra já haviam se retirado da sala para fazer os deveres, mas a narradora diz ter sido atraída por aquela situação, não tendo conseguido sair de perto de seus pais, observando os dois visitantes: “Eu não conseguia separar-me deles e tentava vê-los mais de perto [...]” (CC, p. 53). Descobre-se, então, que a pequena visitante amedrontada era também uma criança na época, mais nova ou mais velha que a narradora, não fica claro: “embora fosse do meu tamanho, [a menina] não tinha a minha idade” (CC, p. 53).

O visitante era pai da pequena menina amedrontada, mas já não poderia mais criá-la: “– A mãe morreu de parto dela e eu fiquei sozinho com as duas maiores mais ela. Uma comadre nossa tomou conta mas agora já não pode mais. Eu já dei as duzinhas pra uma mulher que mora no Maranhão, perto de Carutapera” (CC, p. 53). E vemos aí um traço dramático, de acordo com Staiger (1997), pois há dois momentos em que a narradora desaparece e há apenas a fala, marcada pelo travessão, do homem, do pai que abandona a filha.

Há um momento em que o mundo parece parar para a narradora, parece girar apenas para ela, não sabendo bem quanto tempo passou enquanto observava aquela cena – pai abandonando filha: “Eu pressentia, o mundo virava pelo avesso diante dos meus olhos e a luz trágica da noite iluminava os desgraçados” (CC, p. 53). O sentimento íntimo de pressentir algo, juntamente com a imagem da luz noturna banhando os envolvidos – a menina abandonada e o pai que abandona – acrescenta uma beleza trágico-lírica ao conto.

Após a partida do pai – partida a qual pode ser considerada o momento do clímax na narrativa – a menina abandonada urina em sua roupa, e logo depois recebe a compaixão da mãe da narradora, a qual a recebeu em sua casa – e em sua família:

Primeiro minha mãe levou a mão à cabeça, depois abraçou-a, puro instinto generoso, levando-a em direção ao banheiro. [...] Depois, ela lavada e alimentada, apaziguada da sucessão de fogueiras crepitantes, minha mãe nos deixou sozinhas (CC, p. 54).

O sofrimento da menina representado nas fogueiras crepitantes, também traz poesia à narração. Após isso, as duas crianças tornaram-se – ao menos naquela noite – próximas. Até que a mãe chega e o conto finda, deixando subentendido que a pobre menina amedrontada ficaria, de fato, naquela casa.

#### MARIA TARQUÍNIA

Logo no início deste conto, há referência há uma antiga lenda de Belém, de uma velha que, nas noites de lua cheia, virava porca: “Maria Tarquínia era velha e manca. Morava nos confins do lugar, em casa que ninguém queria. Diziam que virava porca nas noites de lua cheia” (CC, p. 57). Era uma velha temida, Maria Tarquínia, inclusive “ao entrar na taberna, os homens se afastavam e a deixavam apoiar-se no balcão [...]” (CC, p. 57). A mulher tinha hábitos estranhos, incomuns e, sempre que trancava sua casa, fazia barulho e, após isso, sempre se ouvia água escorrendo. “Depois, cessavam todos os ruídos e a casa de Maria Tarquínia, imensa pedra, afundava na escuridão” (CC, p. 57). A descrição da personagem se assemelha às descrições das bruxas das tramas infantis, uma velha mal-encarada, temida que morava em uma caverna. A casa da velha é descrita como pedra na escuridão, alusão à uma caverna ou à algum castelo de pedra.

Não bastasse sua aparência e seus hábitos (o que já seria suficiente para despertar rumores sobre a senhora – de que, inclusive, se transformasse em uma porca), certas noites se ouviam grunhidos vindos da casa de Maria. Ninguém nunca ousou ir até lá ver do que se

tratava. Quem seria, afinal, aquela velha? “As pessoas que conviveram com ela na mocidade haviam morrido todas” (CC, p. 58).

Maria, aos noventa e dois anos, encontra o mesmo destino de todos aqueles com quem havia convivido: morre. Algumas pessoas se benzeram, oraram por ela. Logo depois, aparece um homem na cidade, perguntando pela mulher: “[...] passou longos dias perguntando sobre Maria Tarquínia e fazendo anotações” (CC, p. 58).

O conto acaba e não se tem uma resposta sobre quem era o homem ou quem era Maria, deixando as respostas para a imaginação dos leitores: “Foi só depois desse acontecimento que Maria Tarquínia morreu de verdade e para sempre” (CC, p. 58). Depois disso, nunca mais ninguém falou sobre a pobre velha, e ela foi esquecida.