



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LAYSE BARNABÉ DE MORAES

**A VIDA ORDINÁRIA EM SEUS DETALHES MÍNIMOS:  
RETRATOS ÍNTIMOS E LAÇOS FAMILIARES NOS CONTOS  
DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**

---

Londrina  
2015

LAYSE BARNABÉ DE MORAES

**A VIDA ORDINÁRIA EM SEUS DETALHES MÍNIMOS:  
RETRATOS ÍNTIMOS E LAÇOS FAMILIARES NOS CONTOS  
DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras - Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos S. Simon.

Londrina  
2015

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
*Bibliotecária Responsável: Marlova Santurio David – CRB 9/1107*

M827v Moraes, Layse Barnabé de.  
A vida ordinária em seus detalhes mínimos : retratos íntimos e laços familiares nos contos de João Anzanello Carrascoza / Layse Barnabé de Moraes. – Londrina, 2015.  
107 f.

Orientador: Luiz Carlos S. Simon.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.  
Inclui bibliografia.

1. Carrascoza, João Anzanello, 1962- – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. Simon, Luiz Carlos S. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81).09

LAYSE BARNABÉ DE MORAES

**A VIDA ORDINÁRIA EM SEUS DETALHES MÍNIMOS:**  
RETRATOS ÍNTIMOS E LAÇOS FAMILIARES NOS CONTOS DE JOÃO  
ANZANELLO CARRASCOZA

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras - Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos S. Simon  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Ana Paula Franco Nobile Brandileone  
Universidade Estadual do Norte do Paraná -  
UENP

---

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de abril de 2015.

*À minha mãe, Elisabeth, meu amor maior, minha melhor companhia, por ter me mostrado Vinicius de Moraes, a poesia, a delicadeza dos afetos; por toda a inspiração; por sempre me deixar ser o que eu quero ser; por ser minha família.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Cléo, que foi minha companheira incansável no começo da pesquisa e deixou saudade na casa e no coração.

Ao Rafael dos Reis Biazin, por toda a vida dividida nesses cinco anos; porque ninguém vê as coisas como nós.

À Laysa Louise Beretta, um presente que o mestrado em Letras me deu, meu duplo, minha sombra, pelos cafés de final de tarde cercados de angústias acadêmicas, por estar sempre perto.

Ao Gustavo Ramos, por toda a ajuda; por me salvar da insegurança; por ser uma inspiração.

À Mariana Franzim, pela companhia nas inquietações da vida acadêmica e da vida real.

À Luciana Silvestre, por ter me apresentado os contos do Carrascoza; por ser um modelo de força e perfeccionismo; por ter ouvidos atentos e ombros prontos; pela grande amizade.

À Beatriz Tavares, pelo olhar atento, por me ajudar com tanta boa vontade.

À Ana Luiza Saad Pereira, pelas travessias.

Ao Antônio Xerxenesky, pelo convite para escrever sobre Carrascoza no site da editora Cosac Naify - foi o primeiro passo dentre muitos para a convicção de estudar sua obra.

Ao Luiz C. S. Simon, por ter guiado meus passos pela vida acadêmica, por todos esses anos de orientação; por ser sempre uma presença leve a me acalmar e direcionar.

Aos professores Volnei Edson dos Santos, Telma Maciel e Ana Paula Franco Nobile Brandileone, pelas indicações feitas na qualificação e na banca de defesa; por colaborarem para este trabalho.

À equipe da secretaria de pós-graduação, em especial à Rosely Lopes, pela paciência e prontidão.

À CAPES, por possibilitar a dedicação exclusiva a esta pesquisa.

MORAES, Layse Barnabé de. **A vida ordinária em seus detalhes mínimos:** Retratos íntimos e laços familiares nos contos de João Anzanello Carrascoza. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

Esta dissertação pretende analisar de que forma os retratos íntimos se desenvolvem na obra contística do escritor paulista João Anzanello Carrascoza, tocando em pontos como as relações afetivas dentro da família, cotidiano, lirismo e epifania. Empresto a expressão “A vida ordinária em seus detalhes mínimos”, usada por Karl Erik Schøllhammer em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, e coloco-a em destaque, logo no título, para ressaltar a atenção ao lado “menor” da existência que aparece na obra do escritor. Ele faz ecoar o que é mínimo: o fato miúdo e a rotina simples das personagens, que são tomadas por sentimentos e sensações advindos da relação com o outro e com o mundo. É essa vida ordinária, aparentemente banal, que é esmiuçada em tons poéticos e se torna não só presença constante na produção do autor, mas a sua principal marca. Dedico então a primeira parte do meu trabalho a apontamentos do cenário literário contemporâneo, em que se encaixam temporalmente os contos do escritor, focalizando seus caminhos, tendências e possibilidades. Também teço ligações entre a intimidade e o gênero conto, mais precisamente o conto contemporâneo, para chegar, finalmente, ao cerne da pesquisa, que são os contos de Carrascoza. Foram então analisadas seis narrativas, separadas por relações familiares: “Umbilical”, o conto de mãe e filho, “Mar”, de pai e filho, “Iluminados”, de marido e mulher, “Janelas”, de irmãos, “Ana”, de avó e neta. Além disso, analiso também “Casais”, conto que possui características heterodoxas dentro da literatura carrascoziana, para que se possa compreender melhor a produção literária do autor como um todo.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea. Contos. Intimidade. Família. João Anzanello Carrascoza.

MORAES, Layse Barnabé de. **Ordinary life in every detail**: intimate portraits and family ties in the tales of John Anzanello Carrascoza. 2015. 107 p. Dissertation (Master degree in Letters - Literary Studies) - State University of Londrina, Londrina.

### **ABSTRACT**

This thesis aims to analyze how the intimate portraits develop in the work of the São Paulo writer John Anzanello Carrascoza, tapping points as affective relationships within the family, everyday, lyricism and epiphany. I borrow the term "Ordinary life in every detail," used by Karl Erik Schollhammer in his book *Brazilian contemporary fiction*, and put it in the spotlight, as its title suggests, to highlight the attention next to "lesser" of existence that appears in the writer's work. It echoes what is minimal: the kid fact and the simple routine of the characters, which are made by feelings and sensations arising from the relationship with each other and with the world. It is this ordinary life, apparently banal, which is teased in poetic tones and becomes not only a constant presence in the author's production, but its main brand. I then dedicate the first part of my work notes of the contemporary literary scene, in which temporally fit the writer's short stories, focusing his ways, trends and possibilities. Also we weave links between intimacy and gender story, more precisely the contemporary tale, to arrive finally at the core of the research, which are the tales of Carrascoza. They were then analyzed six narratives, separated by family relationships, "umbilical", the mother and child count, "Sea", father and son, "Enlightened", husband and wife, "Windows," Brothers, "Ana" of grandmother and granddaughter. In addition, it analyzes also "couples" tale that has unorthodox characteristics within the carrascoziana literature, so that one can better understand the literary production of the author as a whole.

**keywords:** Contemporary Brazilian literature. Tales. Intimacy. Family. John Anzanello Carrascoza.

MORAES, Layse Barnabé de. **La vie ordinaire avec ses minimums détails:** Intimité et famille dans les contes de João Anzanello Carrascoza . 2015. 107 f. Dissertation (Master en Études littéraires) – UEL, Londrina.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation prétend analyser les formes dont les retraits intimes se développent dans les contes de l'écrivain João Anzanello Carrascoza, tout en parlant sur les relations affectives dans la famille, le quotidien, le lyrisme et l'épiphanie. Je prends pour moi l'expression "La vie ordinaire avec ses minimums détails", utilisée par Karl Erik Schøllhammer dans le livre *Ficção brasileira contemporânea*, pour attirer l'attention à la plus petite sphère d'existence apparaissant dans l'œuvre de l'écrivain. Carrascoza parle du minimum : la routine simple des personnages qui ont des sentiments et des sensations possibles pour la relation avec les autres et le monde. C'est la vie ordinaire, superficiellement banale, qui est travaillée poétiquement et qui devient non seulement une présence constante dans les nouvelles de l'écrivain, mais sa marque principale. Je consacre la première partie de mon travail au cadre littéraire contemporain – les chemins, les tendances et les possibilités - et après je lie *les aspects de* l'intimité avec le conte contemporain afin d'arriver plus précisément aux contes de Carrascoza. J'analyse six textes, séparés par des relations d'ordre familiale : "Umbilical", le conte de mère et fils, "Mar", de père et fils, "Iluminados", de mari et femme, "Janelas", de frères, "Ana", de grand-mère et petite fille. En outre, j'analyse le conte "Casais", qui a des caractéristiques hétérodoxes dans la production de Carrascoza, pour mieux comprendre toute son œuvre.

**Mots-clé:** Littérature brésilienne contemporain. Contes. Intimité. Famille. João Anzanello Carrascoza.

*“O mundo de cada um é os olhos que tem.”*

(José Saramago)

*“Coração da gente - o escuro, escuros.”*

(João Guimarães Rosa)

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>CAMINHOS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA</b> .....	14
2.1	A PRESENTIFICAÇÃO, O TRÁGICO E A VIOLÊNCIA .....	16
2.2	O BOOM DO EGO .....	22
2.3	FRONTEIRAS DILUÍDAS.....	25
2.4	O QUESTIONAMENTO DA MULTIPLICIDADE.....	27
<b>3</b>	<b>A INTIMIDADE E SUA LIGAÇÃO COM O CONTO CONTEMPORÂNEO</b> .....	33
3.1	Sobre os contos de João Anzanello Carrascoza.....	40
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DOS CONTOS DE CARRASCOZA</b> .....	49
4.1	De mãe e filho: “Umbilical” .....	49
4.2	De pai e filho: “Mar” .....	59
4.3	De marido e mulher: “Iluminados” .....	65
4.4	De irmãos: “janelas” .....	75
4.5	Deavó e neta: “ana” .....	83
4.6	Do lado de lá: “Casais” .....	92
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	100
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	105

## 1 INTRODUÇÃO

O contemporâneo, como já disse o filósofo Giorgio Agamben (2009), é um eterno deslocar-se e implica uma relação com o próprio tempo que mistura adesão e distanciamento. No contexto da produção acadêmica voltada para os estudos literários, optar por estudar a literatura brasileira atual é um desafio, mas acredito que seja um desafio necessário. Enveredar-se pelos caminhos da produção contemporânea é, como disse Beatriz Resende em relação aos Estudos culturais (2002), provisório, aberto, mas indispensável em um momento de questionamentos. Assume-se a dúvida da permanência - como saber se uma obra “durará” a ponto de ser relevante para um estudo crítico se ela foi publicada há pouco? - critério duvidoso e que há muito já foi superado pelas Artes Plásticas, por exemplo, como ressaltou Resende:

É curioso observar, também, que o critério da “permanência” - a *boa* literatura é a que fica, aquela que transcende os apelos do mercado, de seu tempo - continua sendo afirmado num momento em que as Artes Plásticas, com o questionamento do suporte, já praticam as *instalações*, como manifestação artística que tem por base sua própria efemeridade, há tempos (RESENDE, 2002, p. 21).

Isso posto, esta dissertação focaliza, em um primeiro momento, a literatura brasileira contemporânea, seus caminhos, tendências e possibilidades. Dedico a primeira parte do meu trabalho a apontamentos do cenário literário recente, concentrando-me mais pontualmente no período pós anos 1990. Para isso, uso, principalmente, os estudos de Karl Erik Schøllhammer, Luís Augusto Fischer, Beatriz Resende e Regina Dalcastagnè. A intenção é fazer um breve panorama das direções que a literatura brasileira vem tomando, abordando questões como a presentificação, o trágico, a violência, a diluição de fronteiras, o “eu” no centro das narrativas e o questionamento da multiplicidade no campo literário.

Em um segundo momento, opto por abordar questões acerca da intimidade e sua ligação com o gênero conto - dois pontos centrais da minha pesquisa. Assim, primeiramente explico o que quero dizer quando penso em intimidade e, depois, teço ligações entre esta e o conto - principalmente o contemporâneo.

A partir disso, é possível chegar ao meu objeto de estudo, os contos do escritor brasileiro João Anzanello Carrascoza. Nascido em Cravinhos, interior de São Paulo, em 1962, teve sua estreia na literatura em 1991, com o livro infantojuvenil *As flores do lado de baixo* - depois deste, quinze outros livros voltados para o mesmo tipo de público foram publicados. Lançou seu primeiro livro de contos, voltado para os adultos, em 1994, o *Hotel Solidão*. Seus últimos dois livros, *Aos 7 e aos 40* (2013) e *Caderno de um ausente* (2014) são romances. Carrascoza é um forte nome no cenário literário contemporâneo e já recebeu prêmios como Jabuti, Guimarães Rosa/Radio France Internationale, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e Associação Paulista dos Críticos de Arte. Atual morador da capital paulista, João Anzanello é, além de escritor, redator de publicidade propaganda e professor universitário com pós-doutorado em interface na publicidade e literatura, tendo escrito vários livros sobre o assunto, entre eles *Razão e sensibilidade no texto publicitário*: como são feitos os anúncios que contam histórias.

A face que me interessa, no entanto, é a de Carrascoza enquanto contista. São nove livros de contos publicados até então, o já mencionado *Hotel Solidão*, *O vaso azul* (1998), *Duas tardes* (2002), *Meu amigo João* (2004), *Dias raros* (2004), a antologia *O volume do silêncio* (2006), *Espinhos e alfinetes* (2010), *Amores mínimos* (2011) e, o último deles, *Aquela água toda* (2012).

Dono de uma prosa que olha para o dia a dia, o escritor costuma priorizar a focalização dos mundos íntimos, quase sempre envoltos em uma atmosfera poética. Carrascoza também se distancia do espaço hiperurbano e opta pelo tom de cidade pequena, o que traz fortes toques bucólicos à sua narrativa. Em entrevista ao jornal literário *Rascunho*, o autor falou sobre quem é e quais são suas influências:

Quem sou eu? Eu sou um sujeito que nasceu em Cravinhos, no interior de São Paulo, numa pequena cidade, nos anos 1960, quase 1970, que viveu **certa experiência de cidade orbitada pelo mundo rural**, por determinados valores, com o avanço dos meios de comunicação, sobretudo a televisão. Eu fui consumidor de novelas, que é uma forma de contar e ver histórias. Então, aquilo vai te formando como um ser e vai te dando uma forma de olhar, que pode ser avançada mas pode também ser míope. Mas é aquilo que você tem. E só trabalhando com os teus limites é que você pode fazer e entregar para o outro o seu melhor. Não tem como fazer algo que seja do outro, que venha de outra mão. Drummond diz que todo escritor começa imitando aos outros e acaba imitando a si mesmo. Que dizer, de certa forma você começa olhando coisas que te interessam, que te agradam: “Então posso fazer assim também” ou **“Vou por essa esfera do sentimento, sinto que estou alocado nesse grupo literário, que tem essa maneira de escrever, de sentir”** (CARRASCOZA, 2013, grifo meu).

Apenas por esse discurso, consegue-se fazer uma ideia bastante concreta de como o autor se coloca no mundo e qual é seu projeto literário. É exatamente essa “experiência de cidade orbitada pelo mundo rural” que se destaca em sua obra, bem como a “esfera do sentimento”, percebida pelo tom lírico e pela focalização das coisas mínimas, valorização do que é íntimo.

Empresto então a expressão “A vida ordinária em seus detalhes mínimos”, usada por Karl Erik Schøllhammer em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, para fazer referência ao estilo de Carrascoza e de outros escritores similares, e coloco-a já no título exatamente para ressaltar a atenção ao lado “menor” da existência, fazer ecoar o que é mínimo: o fato miúdo e a rotina simples das personagens, que são tomadas por sentimentos e sensações advindos da relação delas com o outro e com o mundo. É essa vida ordinária, aparentemente banal, que é esmiuçada em tons poéticos e se torna não só presença constante na produção contística do autor, mas a sua principal marca. Dessa forma, o foco da minha pesquisa está nas relações afetivas dentro desse espaço do ordinário.

A fim de conseguir demonstrar de que forma as relações afetivas se desenrolam dentro da obra de Carrascoza, foram selecionados para o *corpus* seis contos de diversos livros: “Umbilical”, “Mar”, “Iluminados”, “Janelas”, “Ana” e “Casais” - estes vão ser analisados e usados como exemplos para compreender a obra contística do escritor. Mãe e filha, neta e avó, marido e mulher... é predominantemente no espaço doméstico e na configuração familiar, íntima, que a história acontece. As personagens mantêm relações intrafamiliares e há pouca interação para além delas no foco narrativo. Dessa forma, os contos foram divididos em seis grupos: de mãe e filho, de pai e filho, de marido e mulher, de avó e neta, de irmãos e, por último, do lado de lá, conto heterodoxo, que foge de certa constância percebida na obra do escritor, mas que também é importante para percebermos quais mudanças ocorrem quando alguns elementos não são focalizados nas narrativas, como o tom rural, por exemplo. A escolha dos textos tentou dar conta do que é recorrente na obra do escritor e também do que se mostra exceção dentro de sua produção, mas que existe e também é relevante.

Quando se comparam os traços dos contos do autor com a produção contemporânea, nota-se certo descolamento do que é representado majoritariamente pela nossa literatura. Entretanto, isso não quer dizer que Carrascoza seja o único autor a fazer isso no momento, nem que a literatura contemporânea brasileira tenha

como norte apenas uma única característica. No entanto, também não se pode negar a distância entre o que o autor tem produzido e o que vem sendo destacado como a literatura brasileira de hoje. Dessa forma, como funciona essa relação de identificação e distanciamento com o contemporâneo? O que distancia a prosa do autor da que vem sendo feita na literatura atual? Há pontos de contato? E ainda outras questões que servirão de direcionamento para o trabalho: como as relações íntimas se dão nos contos? Como essas personagens costumam ser? Quais são as faixas etárias e os gêneros mais focalizados? Que tipo de narrador é mais comumente encontrado e quais são as implicações disso para a narrativa? Qual é o espaço mais recorrente nos contos? Qual é o peso da presença/ausência da cidade nos contos? A ausência da vida urbana influencia a forma como as personagens se relacionam? Quando a cidade é o espaço, há mudanças significativas? Para isso, serão utilizadas reflexões sobre literatura contemporânea, intimidade e também sobre a obra de Carrascoza, estas últimas ainda escassas - apesar do escritor aparecer em alguns livros importantes, como *Ficção brasileira contemporânea*, e também fazer parte da dissertação de Miguel Conde (*Vozes e caricaturas: Ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*), não foi localizado, por meio de pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES e também por buscadores comuns, nenhum<sup>1</sup> trabalho de fôlego específico sobre a obra do autor. Assim, esta dissertação pretende contribuir para a compreensão do universo carrascoziano e servir de base para futuros trabalhos sem a pretensão de esgotar a discussão.

---

<sup>1</sup> Apenas para completar, foram também localizados dois trabalhos de conclusão de curso sobre os contos de João Anzanello Carrascoza, "As relações familiares nos escritos de João Anzanello Carrascoza", de Lucas Toledo de Andrade - UEL e "Espaços de permanência e mutabilidade em Travessia, de João Anzanello Carrascoza", de Agnes Grillo - Universidade Católica de Santos. Como trabalho de fôlego, entende-se dissertações e teses. Além disso, há uma tese sendo desenvolvida na Universidade Estadual de Goiás: "A memória e a morte em João Anzanello Carrascoza", de Thyago França.

## 2 CAMINHOS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Há quantas anda a literatura brasileira contemporânea? Território fértil e múltiplo ou limitado e excludente? O presente capítulo pretende lançar um olhar sobre a literatura de agora e dos últimos anos, em que se encaixam temporalmente os contos do escritor João Anzanello Carrascoza, com base nos apontamentos feitos pela crítica literária atual - e quando falo em crítica, falo em reflexões críticas acerca da literatura, nem sempre feitas por críticos literários, mas também por escritores. Também é importante dizer que não é possível dar conta de tudo o que é produzido no país - e essa nem é a intenção. O objetivo do presente capítulo é mostrar algumas constantes e suas implicações para o atual cenário literário brasileiro.

São muitos os questionamentos e posicionamentos em relação à literatura contemporânea. A explicação para isso é a mais óbvia possível: é muito mais difícil ter um olhar crítico sólido no que diz respeito a uma produção que ainda está se construindo. Por outro lado, o presente também carrega consigo seus encantamentos. Assim como Beatriz Resende deixa claro no livro *Contemporâneos*:

É o presente, no entanto, que me fascina neste início de século. Por vezes assusta, mas seduz sempre. Há, porém, ao escrever - e não apenas viver - o presente algumas inseguranças quase insuportáveis. Uma espécie de sensação de nudez sob ventos e olhares que podem vir de direções diversas. O temor da avaliação equivocada ou de se deixar levar por um entusiasmo fugaz quase sempre leva o crítico à prudência de deixar passar algum tempo antes de se ocupar do novo, especialmente quando se trata de literatura, a arte que continua ligada a suportes que se querem duráveis, transmissíveis de geração a geração, arte traduzível em línguas e culturas diferentes daquelas em que foi produzida (RESENDE, 2008, p. 7-8).

Os temores que são citados por Beatriz tem muito a ver com o que sinto ao escolher me debruçar sobre a literatura contemporânea. Há um entusiasmo ao desbravar caminhos ainda não percorridos - ou pelo menos ainda não decifrados a exaustão; de ir por outra direção, construir os próprios atalhos. A insegurança existe, mas, no caso desta dissertação, o entusiasmo falou mais alto.

Nunca se falou tanto de literatura como agora. As festas literárias e feiras do livro movimentam cada vez mais público e a própria figura do escritor está em alta. Isso, claro, tem consequências. Publica-se muito, escreve-se mais ainda.

Mesmo com algumas limitações, que serão esmiuçadas mais além, a escrita tem, sim, rompido barreiras e resvalado nas margens. Apesar das grandes editoras serem, majoritariamente, aquelas que definem o que vai chegar até o público leitor, há muitas pequenas editoras despontando, publicações independentes, bem como financiamentos coletivos que excluem a mediação editorial:

Apesar das queixas repetidas de que há poucos leitores, de que o livro vende pouco etc., é fácil constatar que se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que comenta-se e consome-se literatura (RESENDE, 2008, p. 16).

Claro que tudo isso não faz com que o Brasil seja um país que lê muito - de acordo com uma pesquisa do instituto Pró-Livro, a média de livros lidos por aqueles considerados leitores (pessoas que leram pelo menos um livro nos últimos três meses) é de 3,1 livros ao ano em 2011. Em 2000, foi de 1,8 livros ao ano. O público leitor também cresceu, passou de 26 milhões em 2000 para 71,9 milhões em 2011. É pouco, mas não se pode negar um aumento significativo.

Outro dado em ascensão é o número de escritores estreantes, que, “a partir de 1990, é muito maior do que na década de 1970 e não para de crescer.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 19). Mas não é apenas uma questão de quantidade, a prosa contemporânea tem sido reconhecida também pela sua grande qualidade:

Sobrevivendo às facilidades do computador, desprezando a obviedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade. Em praticamente todos os textos dos autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início do século. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que, como já disse uma vez, com as costas doendo menos e a correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem (RESENDE, 2008, p. 17).

Há uma movimentação acontecendo: bolsas de criação, oficinas literárias, graduação em Letras voltada para a formação de escritor (PUC-Rio) mestrado e doutorado em escrita criativa (PUC-RS e UFRGS), o Brasil sendo país homenageado da feira de Frankfurt em 2013, a Granta em português, publicada em 2012, que pretendeu selecionar os melhores jovens escritores brasileiros e mostrou

que “a vida literária não é constituída apenas por conversas em bares ou pela veiculação dos raros suplementos ou páginas dedicados aos livros. Esforços de produção editorial contam muito” (RESENDE, 2014).

A literatura produzida nesse contexto, segundo Karl Erik Schøllhammer (2011), convive pacificamente com os mais diferentes estilos, não possui um modelo canônico, nem a imposição de uma tendência clara. O resultado é uma espécie de vale-tudo literário muito mais amplo do que antigamente, principalmente com a escrita cada vez mais democrática. Assim, de acordo com Beatriz Resende, há uma série de recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea, criando um retrato plural, que vai da violência explícita ao cotidiano privado:

A apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante, como continuaremos vendo.

Assim, a multiplicidade de nossa literatura aparece como fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização. De algum modo, esse pluralismo - que se constituiu por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia - garantiria várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem critério (RESENDE, 2008, p. 20).

Mesmo com toda a pluralidade, há algumas constantes na literatura de hoje. Apesar de não haver imposição, há tendências mais claras? Então quais são as características da prosa brasileira contemporânea? Quais temáticas e abordagens sobressaem? Quem faz literatura contemporânea brasileira? E ainda: será que a literatura brasileira contemporânea é mesmo tão múltipla em todos os sentidos?

## 2.1 A PRESENTIFICAÇÃO, O TRÁGICO E A VIOLÊNCIA

Em seu *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI*, Beatriz Resende deixa claro seu posicionamento de que “a literatura brasileira tem vivido, nas últimas décadas, um de seus grandes momentos” (2008, p.

23). Apesar de defender que a produção literária se constrói em um cenário de ampla diversidade, há questões comuns. Ela destaca então três fortes traços da literatura brasileira contemporânea: a presentificação, o trágico e a violência.

O primeiro deles, a presentificação, amplamente citada em trabalhos sobre literatura contemporânea, é a atenção ao agora, uma relação de adesão com o momento presente, que pode se manifestar de várias formas. Nas palavras de Beatriz Resende:

A manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de um certo sentido intangível de distância em relação ao passado (RESENDE, 2008, p. 26).

Nesse sentido, pode-se pensar que o presente também é o tempo mais óbvio para ser focalizado em uma época muito voltada ao aqui e ao agora, em que o efêmero tantas vezes dá o tom. Quando se lida com a existência dessa maneira, nada mais natural do que voltar-se para o presente, e não para a memória, nem para um utópico futuro. Segundo Resende, o que ocorre é praticamente uma obsessão com o presente:

Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção de identidade nacional (RESENDE, 2008, p. 27).

A questão da presentificação não diz respeito só ao estilo e tema escolhidos pelo escritor, mas também à própria voz dos autores, que agora pode vir de mais lugares do que anteriormente:

Na literatura, o sentido de urgência, de *presentificação*, se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, com os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donos de suas próprias vozes. Na recusa dos mediadores tradicionais, essas novas vozes utilizam não apenas recursos de estilo, como o dos narradores pessoalizados, mas buscam também o imediato em ações dentro do circuito editorial, com a substituição, em alguns casos, dos editores, por meio da criação de novas editoras onde tenham mais participação. O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável (RESENDE, 2008, p. 28).

A minha crítica em relação à presentificação é que acredito que esta se trata de um conceito um tanto amplo e que pode ser colocado de variadas formas, o que não o torna nada difícil de ser encaixado em qualquer obra contemporânea. Pessoalmente, acredito que o aspecto mais fácil de ser verificado e também mais significativo é o formal: a escolha por formatos mais diretos e mínimos, como o conto curto ou microconto, e, claramente, a ligação com a velocidade/efemeridade que a possibilidade do virtual nos propicia tem muito a ver com essa necessidade de presença. Beatriz também ressalta essa leitura da presentificação enquanto aspecto formal e o explica no trecho abaixo:

A presentificação me parece também se revelar por aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores, como Fernando Bonassi e Rodrigo Naves, ou nas pequenas edições para serem lidas de um só fôlego. Exemplo da força e do gosto pelos textos curtos pode ser encontrado no interessante volume *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire, onde Ítalo Moriconi, em microprefácio, apresenta o gênero: “É no lance do estalo que a cena toda se cria”. [...] Neste efeito ou atitude que é a *presentificação*, seria até redundante voltar a falar da partilha do espaço de criação entre o livro impresso e as possibilidades do virtual, de tão evidente que é esse aspecto (RESENDE, 2008, p. 28-29).

Apesar da figuração de *best-sellers* de muitas páginas nos primeiros lugares das listas de mais vendidos, o conto, gênero que é centro desta dissertação, se encontra hoje em lugar privilegiado. Talvez não ainda aos olhares das editoras, para as quais ele sempre fora uma opção menos atraente do que o romance, mas ao olhar dos leitores, que simpatizam com o fragmento em tempos igualmente fracionados, em que o excerto é muitas vezes mais impactante do que a obra toda - vê-se isso principalmente nas redes sociais e na escolha das editoras por lançarem antologias de melhores trechos de escritores populares no meio virtual - por exemplo, *Clarice Lispector na cabeceira - romance*, com as melhores partes dos romances da escritora, e *Caio de A a Z*, com as melhores frases de Caio Fernando Abreu. Nesse cenário, destaco uma iniciativa que liga a presentificação ao gênero conto, o selo digital *Formas Breves*. Abaixo, Carlos Henrique Schroeder, escritor e curador do Festival do conto, fala um pouco sobre o selo e também sobre a ligação do gênero com o universo digital:

Tem vários autores buscando publicar em formato digital. Atualmente nós temos a Formas Breves, selo digital dedicado ao conto; a Flaubert, que é uma revista digital de contos; então, hoje em dia o ‘gueto’ é o conto. Eu espero que o digital funcione como uma revitalização do gênero do conto, com as pessoas lendo em celulares, tablets, nos seus computadores. Acho que o mercado digital vai ajudar muito a proliferação, a difusão e o fomento do conto (SCHROEDER, 2014).

Outro apontamento feito por Beatriz Resende é o trágico, visto como aspecto constante. Este diz respeito ao que é severo, horrível, violento, triste e, para ela, o retorno da tragédia nada tem de aleatório, é uma resposta ao real, não sendo assim exclusividade da literatura: “está no cotidiano, expõe-se na mídia, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro” (2008, p. 29). Dessa forma, o trágico também está amplamente ligado à presentificação, já que usar dele é uma forma de lidar com o que está acontecendo na atualidade:

A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente de que já falei, já que nas narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornaram pouco frequentes, como as históricas, as épicas ou as que se desenvolvem em um tempo mítico/fantástico de temporalidade indefinida. Cabe lembrar que, de todos os gêneros da poética clássica aristotélica, o que se realiza sempre no presente é o trágico (RESENDE, 2008, p. 30).

O trágico também está totalmente interligado ao terceiro apontamento de Resende, a violência, já que “trágico e tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades” (2008, p. 30). Nesse ponto, todos os outros se unem e Resende toca em uma questão fundamental para a literatura contemporânea, os conflitos públicos *versus* os conflitos privados, invadindo-se e se confundindo:

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. [...] A cidade - real ou imaginária - torna-se, então, o locus de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível (RESENDE, 2008, p. 33).

Caímos então novamente na presentificação. É o presente que assola a maioria das personagens da literatura contemporânea. Com adesão ou distanciamento, fugindo ou banalizando, todas as opções são formas de lidar com ele. Karl Erik Schøllhammer reforça este traço na literatura brasileira contemporânea e o explica de uma forma mais objetiva, que pode ser resumida como a ânsia de participar, por meio da criação literária, da realidade atual:

A crítica da literatura brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço da *presentificação* (Resende, 2007) na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11).

Ele também afirma que essa demanda de presença pode ser dividida em dois eixos, o da reinvenção do realismo - com escritores como Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira e Fernando Bonassi, por exemplo -, marcado pela ânsia de retratar a realidade social e, conseqüentemente, pela violência, também já focalizada por Beatriz Resende, e o da consciência subjetiva, marcado pelos universos íntimos e pelo retrato do cotidiano. É nessa segunda divisão que podem ser encaixados os contos de Carrascoza, lembrado por Schøllhammer:

Essa demanda de presença é um traço que, para alguns [...], se evidencia na perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca por refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo.

Para outros - Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza -, evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofamento material da vida ordinária em seus detalhes mínimos (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15).

Schøllhammer (2011) também reflete sobre a constante polarização de realidade social *versus* mundos íntimos. Esta tem aparecido, principalmente na mídia, de forma totalizante, como se só existissem duas possibilidades na literatura brasileira contemporânea:

De um lado, haveria a brutalidade do realismo marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo, e, de outro, a graça dos universos íntimos e sensíveis, que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada pelo mais dia, menos dia de cada um. Contudo, essa parece ser ainda uma divisão redutora, uma reminiscência da divisão tradicional que opunha a ficção “neonaturalista” à “psicológica” e “existencial” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15).

É bom deixar claro que a intenção desta dissertação não é, de forma alguma, corroborar com essa polarização. É fato que são duas facetas existentes e que possuem, sim, elementos passíveis de contraposição, mas não são as únicas possibilidades, e reduzir a literatura brasileira contemporânea a duas correntes com certeza seria um grande erro. Imaginar que toda a literatura brasileira produzida no século XXI cabe nesse modelo é uma ilusão e passa longe de ser a intenção, como também reforça Schøllhammer. A divisão, por mais pertinente que possa parecer, acaba se mostrando ainda redutora - como costuma ser qualquer divisão, já que exclui para agrupar. E é redutora porque o que a literatura contemporânea tem de mais fluido são as barreiras e os limites. Dessa forma, nada impede de *x* se enquadrar também no que é típico de *y*:

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15-16).

Ainda segundo Schøllhammer (2011), a geração que está fazendo a literatura de agora não tem um perfil claro e até o momento ninguém escreveu um manifesto ou levantou uma bandeira. Não levantou e provavelmente não levantará. Talvez não haja mais espaço para *a bandeira da geração* no contemporâneo, mas sim *bandeiras*, várias, e quantas mais elas forem, melhor - porta estandartes de voz única e distinta ou a junção de uma série de vozes que tem algo em comum a dizer. Talvez seja na ausência de bandeiras ou na soma de muitas delas que a literatura brasileira contemporânea possa ser vista, de fato, como múltipla e diversa, formada por inúmeros matizes.

## 2.2 O BOOM DO EGO

Como dito no início do presente capítulo, a figura do escritor tem ganhado bastante destaque nos tempos atuais. Essa atenção voltada para o autor acaba sendo, muitas vezes, refletida no texto. Saem de cena os heróis e as narrativas cheias de ações e surgem o escritor e a própria discussão sobre o literário:

Deixando pelo caminho os heróis, as tramas cheias de peripécias, a linguagem mais engenhosa, a narrativa brasileira contemporânea, em seus momentos mais interessantes, parece empenhada em discutir a si própria. [...] Com tudo isso, outro ponto central da narrativa contemporânea é o próprio escritor, que também se vê obrigado a, de algum modo, expor-se (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 106).

Recentemente, acompanhando os comentários de leitores da *Revista Granta* (2012), que pretendeu selecionar os melhores jovens escritores brasileiros do momento, um deles reclamou: não há graça nenhuma, os escritores nem se esforçam para escrever qualquer coisa que não seja referente ao próprio mundo. E, de fato, a *Granta* traz boa parte das narrativas dentro do universo da literatura, mas isso não quer dizer, de forma nenhuma, que os escritores não se esforcem. O que parece ocorrer é uma resposta criativa a uma geração que é muito mais aqui do que lá, muito mais presente do que futuro e muito mais eu do que o outro. É claro que essa relação egocêntrica não é fácil e a todo momento é invadida por interferências externas, mas sim, o eu, de fato, nunca esteve tão em alta - apesar de quase sempre em crise.

Para aprofundar a discussão acerca da entrada do autor e do universo literário para dentro das narrativas, uso das articulações feitas pelo crítico Luís Augusto Fischer no texto “Letras e números”, publicado na “Ilustríssima” (*Folha de São Paulo*). Tendo como base a comparação entre a *Granta* e as antologias literárias *Cem melhores contos brasileiros do século* (2000) e *Geração 90: Manuscritos de computador* (2001), Fischer faz uma análise da literatura contemporânea brasileira. Uma das constatações mais interessantes e relevantes para a construção do quadro literário atual diz respeito exatamente a entrada do autor nas narrativas. Tem-se voltado cada vez mais para o “eu” nas formas de autoficção, narradores em primeira pessoa e na presença constante de personagens escritores, tradutores ou que tenham algo a ver com o universo literário. Fischer também observou a atenção voltada ao tempo presente, traço já abordado neste trabalho:

Entre 20 contos da *Granta*, seis ou sete podem ser enquadrados no campo da autoficção, esta espécie de onda que se pode definir pelo aproveitamento ficcional de dados empíricos reais da vida do autor (o exemplo mais notável no país é o romance *O Filho Eterno*, de Cristovão Tezza).

Onze deles têm narradores em primeira pessoa, testemunhais, e em 15 contos predomina o tempo presente nas ações (mas há dois contos situados no futuro imediato, daqui a um par de anos).

Esses dados, que botam luz no "eu" mais do que em um "outro", ficam realçados quando se constata que nada menos de 50% dos contos apresentam personagens escritores, marca clara deste tempo - na antologia de "Os Cem Melhores", nenhum dos enredos era assim autorreferente, e, na "Geração 90", apenas 18% das histórias envolviam personagens escritores (FISCHER, 2012).

A autorreferência ficcionalizada parece ser realmente uma das tônicas da narrativa contemporânea. Tão comum quanto ela, parece ser a presença constante - e crescente - de escritores nas tramas:

A predominância de personagens escritores reflete a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário, o que é reforçado pela presença, também bastante significativa, de outros criadores artísticos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 171).

Não é difícil lembrar de outros títulos que se enquadram em alguma dessas características, como *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, *Diário da queda* (2011), de Michel Laub e *A página assombrada por fantasmas* (2011), de Antônio Xerxenesky, além do já citado *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, que teve sucesso de público e ótima recepção crítica. Fischer então questiona:

Numa análise quantitativa e comparativa com duas antologias publicadas na década passada, a seleção da "Granta" permite identificar mudanças no cenário literário brasileiro. Entre elas, mais autores nascidos nas metrópoles e mais enredos autorreferentes - terá o leitor mais interesse hoje na vida dos escritores? (FISCHER, 2012).

Como resposta à interrogação de Fischer, o escritor Michel Laub traça diálogo direto e explícito com a pesquisa no texto "O boom do ego", publicado em sua coluna no blog da Companhia das Letras. Laub destaca que mais do que um interesse pela vida privada, uma clara marca do nosso tempo, a entrada dos autores e do mundo literário para dentro das histórias tem também a ver com o egocentrismo e a facilidade de falar de um mundo próprio, que não exige maiores pesquisas:

Fischer identifica também uma tendência aos narradores em primeira pessoa e à chamada autoficção, com tramas que aproveitam fatos biográficos e, como decorrência, personagens que gravitam em torno do meio literário. Também é fato: a era das celebridades favorece o interesse pela vida privada, e a literatura confessional é uma resposta à demanda; poucas gerações são tão egocêntricas quanto as mais recentes, e isso se reflete em obras que giram em torno dos respectivos umbigos; é mais fácil sentar no ar-condicionado e criar histórias sobre editores, tradutores, jornalistas e bacharéis das letras – o que a maioria de nós somos – do que sair à rua para pesquisar universos alheios (LAUB, 2012).

Talvez um dos “problemas” das narrativas construídas com base no universo dos escritores é a limitação de alguns em ver a produção literária como simples recorte autobiográfico, entrando de cabeça na tendência da supervalorização da relação entre autor x vida x livro. O escritor Daniel Galera reflete sobre isso em sua coluna para *O Globo*:

Não se trata de negar a relação essencial entre a subjetividade e a ficção, presente mesmo na criação literária menos autocentrada que se possa conceber. O que causa estranheza é a tendência de enxergar autobiografia, egocentrismo ou impulsos confessionais irrefreados em todo esforço de converter uma visão de mundo em narrativa literária. Mais importante que responder a esse tipo de pergunta é perceber que a pergunta não é tão importante. Submeter a ficção a qualquer dicotomia do tipo real/inventado ou vivido/imaginado é transformar algo que na maioria dos casos não passa de uma curiosidade em uma visão totalizante, simplificada e pobre dos prazeres e mistérios que envolvem a escrita e a leitura.

Acho que a atual supervalorização da relação entre vida e obra, que me parece marcar tanto a expectativa do leitor quanto o debate literário em geral, se deve em parte ao fato de que vivemos em uma época individualista e narcisista, na qual a “escrita de si” adquire o significado adicional de dizer algo sobre o estado das relações sociais como um todo, enquanto a opção pela fabulação radical soa anacrônica (GALERA, 2013).

Tanto Galera quanto Laub ressaltam algo que Fischer não cita em seu texto: o papel importante da internet nessa fissura pelo “eu”. Laub diz ser impossível desconsiderar o impacto da internet se compararmos as últimas duas ou três décadas e ainda aponta para outras razões para esse constante voltar-se para si:

De uma cultura quase toda visual, imersa na linguagem do cinema e da TV, foi-se para um tempo em que se gasta o dia lendo e escrevendo. Uma prática com desdobramentos não apenas na ficção, mas na cultura que a cerca. Se nos 1980 havia videomakers demais no mundo, e nos 1990 começou a febre dos designers, profissões para onde escoava uma massa de indecisos de temperamento vagamente artístico, nos 2000 tivemos uma espécie de *boom* dos escritores. Que acompanhou outras novidades, em paralelo ou numa relação de causa e efeito: ferramentas de autopublicação, barateamento dos custos do livro impresso, florescimento de oficinas, festas literárias, prêmios, rapapés e oba-oba em geral, sem contar os maiores índices de escolarização e a consolidação de campanhas oficiais de estímulo à leitura (LAUB, 2012).

Para Galera (2013), a literatura de amanhã terá muito a ver com o que vemos todo dia na internet, principalmente no que tange à narração fragmentada e constante. A internet, as novas mídias e a tecnologia de modo geral são as grandes influências do contemporâneo e são também algumas das principais responsáveis pelo individualismo e pelo *boom* do ego no âmbito da realidade. De alguma forma, isso acaba resvalando na produção literária e vindo à tona também nas narrativas:

Continuo achando que a internet é um responsável mais direto pelo individualismo: a experiência contemporânea espelha o modo de existir e interagir na rede. Um meio onde todos são estimulados a dizer o que pensam e narrar o que vivem (LAUB, 2012).

### 2.3 FRONTEIRAS DILUÍDAS

O levantamento de Fischer, exposto parcialmente no subcapítulo anterior, também aponta para a globalização da literatura brasileira contemporânea. O regionalismo, encontrado na produção de ontem, agora, na maioria dos casos, dá espaço para narrativas que ultrapassam as fronteiras do país: “saíram de cena os pobres e os desajustados, assim como a prosa regionalista viciosa, dando lugar a personagens requintados, vivendo experiências na Europa” (FISCHER, 2012). Isso é constatado na comparação entre os textos da Granta e as antologias mais antigas:

A "Granta" ostenta, em 55% dos contos, cenas passadas fora do Brasil. Isso representa uma mudança de impacto, na tradição local: em "Os Cem Melhores", apenas 18% das histórias tratam do mundo não brasileiro, e no "Geração 90" simplesmente não aparece o exterior (FISCHER, 2012).

Ocorreu uma mudança na forma como as personagens lidam com os espaços e com o próprio território - que talvez não tenha quase mais nada de próprio. Mais do que globalização, talvez seja um caso de diluição de fronteiras, dificuldade em fincar bandeira em um local específico. Não há mais “o meu lugar”.

Não podemos esquecer também de que há poucas barreiras intransponíveis nos tempos atuais. Desse modo, o espaço não é mais limitado - nem na vida real, nem na literatura. Outro ponto que não pode deixar de ser lembrado é que o momento econômico pelo qual o Brasil passa atualmente influencia diretamente na presença constante dessa narrativa de lá: “a economia brasileira de fato se volta para fora, como um “global player”, e a nova geração se afina com isso” (FISCHER, 2012).

A desterritorialização é tanto uma característica típica das narrativas contemporâneas que desencadeou até um projeto literário específico, “Amores expressos”. Nele, vários escritores, incluindo Daniel Galera, Luiz Ruffato, Sérgio Sant’Anna e João Paulo Cuenca, foram enviados a diferentes cidades do exterior, como Buenos Aires e Paris, para escreverem uma história passada fora do Brasil. Não é apenas uma questão de olhos voltados para o exterior. Aqui, somos estrangeiros. Ali, também. O sentimento que se destaca é esse: não há mais território definido, um espaço onde as personagens se sintam parte. A desterritorialização tem muito a ver com a sensação de ser estrangeiro em toda a parte, inclusive no próprio país - no final das contas essas mesmas narrativas poderiam ser contadas de qualquer lugar, como foi ressaltado por Daniel Galera, autor de *Cordilheira* (2008), primeiro título da coleção:

A trama combinou muito bem com a cidade. Acrescentou um cenário que eu não imaginava, deixando o livro bastante diferente. Mas Buenos Aires não determina o essencial da narrativa. Essa é, basicamente, uma história que poderia se passar em qualquer metrópole (GALERA, 2008).

Regina Dalcastagnè também faz um apontamento relevante em relação à discussão do território: para as personagens da literatura contemporânea, não há um lugar correspondente aos quais os heróis das epopeias retornavam:

Narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas - esses seres confusos, que preenchem a literatura contemporânea, habitam um espaço não menos conturbado. [...] Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 109).

Arrisco dizer que há poucos lugares seguros na narrativa contemporânea. Se não há mais aonde voltar, resta sair por aí, abrir caminhos, ultrapassar barreiras. A palavra de ordem talvez seja “busca”. Buscar o quê? Pouco se sabe. O território do contemporâneo, tudo indica, é muito mais subjetivo do que físico.

Fischer destaca também alguns livros cujo foco não só não se limita a terras brasileiras, como se desloca daqui para outros lugares, deixando isso bem claro já no título: “Em anos bem recentes, o exterior ganhou as manchetes, os títulos: João Gilberto Noll publicou ‘Berkeley em Bellaggio’; Bernardo Carvalho, ‘Mongólia’; Chico Buarque, ‘Budapeste’” (FISCHER, 2012).

A presença de personagens que se deslocam não pode ser ignorada, já que, como diz Dalcastagnè, o espaço é elemento constitutivo, mais do que nunca, da personagem:

Nunca antes os homens (e as mulheres) possuíram tamanha mobilidade geográfica, o que faz com que os sentimentos comunitários percam centralidade. [...] O que quer dizer que o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 109).

Não à toa, vemos a ausência de personagens fixas, tão típicas de um mundo sem barreiras, e um quadro voltado para o eu, tão propício em um tempo em que o deslocar-se e o desterrar-se significa, muitas vezes, olhar mais intensamente para o mundo interior.

## 2.4 O QUESTIONAMENTO DA MULTIPLICIDADE

Entre as principais pesquisas sobre literatura contemporânea brasileira, o trabalho de Regina Dalcastagnè se destaca por se basear em um critério quantitativo e por contestar a tão citada multiplicidade da nossa produção literária.

Em *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado, Regina lança mão de análise de dados resultantes de mais de quinze anos de pesquisa. O recorte se concentrou nas obras publicadas nas três principais editoras brasileiras - Companhia das Letras, Record e Rocco -, entre 1990 e 2004. O trabalho pode ser resumido em duas questões: Quem escreve e sobre quem se escreve? Regina faz jus ao título escolhido pelo seu livro e de fato contesta e discute a literatura de hoje.

Diferente de muitos críticos que afirmam que a literatura brasileira contemporânea é heterogênea e múltipla, Dalcastagnè deixa claro, já na primeira página de seu livro, que “o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo” (2012, p. 7). Ela diz, assim como outros críticos, que é importante ressaltar o aumento dos espaços de publicação, como editoras menores e blogs, mas que “isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma” (2012, p. 7). E, de fato, não são.

Focando-se em quem escreve, Regina chama a atenção para a similaridade de quem faz a literatura brasileira contemporânea: “como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo...” (2012, p. 8). Os dados refletem isso:

Só para citar alguns números, em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher. [...] Outra pesquisa, mais extensa, [...] mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 8).

Sobre quem se fala, Regina reforça que o quadro também se mostra restrito:

Os dados mostram que o romance contemporâneo privilegia a representação de um espaço social restrito. Suas personagens são, em sua maioria, brancas, do sexo masculino das classes médias. Sobre outros grupos, imperam estereótipos. As mulheres brancas aparecem como donas de casa; as negras como empregadas domésticas ou prostitutas; os homens negros, como bandidos. Assim, o campo literário, embora permaneça imune às críticas que os outros meios de expressão simbólica costumam receber, reproduz os padrões de exclusão da sociedade brasileira (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 14).

Nessa ocasião, faz-se necessário esclarecer que a pesquisa de Dalcastagnè se concentra no gênero romance e que o objeto de estudo desta dissertação é o conto. A opção pela exposição dos dados se explica pela intenção de um olhar mais geral, não limitado apenas em relação ao gênero conto. No que tange aos escritores, acredita-se que o que foi verificado na pesquisa da Dalcastagnè tende a se repetir com os autores de contos das maiores editoras. Já em relação às personagens, muitas das características apresentadas em um romance não podem ser verificadas no conto, por se tratar de uma narrativa breve em que muito é omitido e só o essencial é dito. Também é importante ressaltar que o recorte de Regina pelas três maiores editoras brasileiras é válido, mas que outra seleção, incluindo editoras menores, por exemplo, mudaria, com certeza, alguns dados. De toda forma, entende-se que ela quis levar em consideração as editoras que possuem um alcance maior e que publicam a maioria dos principais nomes da literatura brasileira hoje.

Se, como diz Barthes, “escritor é o que fala no lugar de outro” (1999, p. 33), quais são as vozes que podem ser ouvidas por nossos autores e autoras? Para Dalcastagnè, nem tão múltiplas como se aparenta:

O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 17).

Assim, Regina afirma que há uma ausência de representação das classes populares na nossa literatura, e não só no que diz respeito a quem escreve, mas sobre quem se escreve - essa falta também se estende às personagens. A literatura brasileira contemporânea então, apesar das tentativas de fuga, parece ainda pertencer à tríade branca, classe média e heterossexual:

De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há - mas com uma notável limitação de perspectiva (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 2012).

Uma forma de explicar isso é que os autores brasileiros acabam sendo muito mais sensíveis às vivências típicas de seu entorno, o que explica também o *boom* do ego e a atenção voltada para si, aspectos já anteriormente tratados.

Não se trata, no entanto, de impor regras ou qualquer restrição sobre o que e sobre quem se pode falar a aqueles que já falam, mas sim refletir sobre quem não fala, o que indica a “necessidade de democratização no processo de produção da literatura - que jamais estará desvinculada da necessidade de democratização do universo social” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 46). É relevante salientar que muito já se avançou, mas ainda há muito a se avançar. No estudo da literatura, pesquisadores vêm tentando corrigir os erros do passado e evitando os do futuro, por exemplo, pela revisão do cânone e os estudos culturais - literatura de autoria feminina e de minorias étnicas e sexuais.

Fazendo uma breve exposição de dados da pesquisa de Regina, percebe-se claramente o quanto o quadro literário contemporâneo desenhado pela pesquisa ainda é bastante homogêneo: em relação ao escritor brasileiro, 72,7% são homens, 93,9% são brancos, 78,8% possuem ensino superior. A maioria mora no eixo Rio/São Paulo e a média de idade é de 50 anos. Em relação ao local das narrativas, 82,6% se passam em metrópoles, 37,5% em cidades pequenas e apenas 14,3% em ambientes rurais. Entre as personagens masculinas, 8,5% são escritores, seguido por bandido ou contraventor (7%), artista (6,3%), estudante (5,8%) e jornalista, radialista ou fotógrafo (5,6%). É importante dizer que a maioria das personagens que não são homens e/ou brancos são coadjuvantes. Vale frisar que a personagem média pode ser resumida como homem branco, heterossexual, intelectual, sem deficiências físicas ou doenças crônicas, parte da classe média e morador das grandes cidades. Outros dados interessantes são: nos 258 livros pesquisados, apenas três protagonistas são, ao mesmo tempo, mulheres e negras; em 56,6% dos romances não existe sequer uma personagem não branca; somente 7,9% das personagens são negras; 73,5% das personagens negras são pobres e 20,4% são bandidas; as personagens bissexuais (2,4%) são, em sua maioria, mulheres; 88,9% das personagens femininas têm uma relação familiar com o protagonista - 44,8% são cônjuges, 35% são filhas; 21% das

mulheres são donas de casa; em obras de autores homens, 32,1% das personagens são mulheres; em obras de autoras mulheres, 52% das personagens são mulheres.

Ainda em relação às personagens, Dalcastagnè (2012) destaca que as representações costumam ser sem matizes e gradações, chapadas. São personagens que “sabem o seu devido lugar”, com atenção para as aspás, e, assim como em outros meios, como nas telenovelas e na publicidade, há uma divisão de classes, raças e gênero muito clara e bem demarcada: “pobres e negros nas favelas e nos presídios, homens brancos de classe média e intelectuais nos espaços públicos, mulheres dentro de casa, negras na cozinha...” (2012, p. 49).

Apesar do quadro não muito otimista exposto pelos dados, há pontos interessantes, que enriquecem a qualidade narrativa. A diminuição da força da descrição meticulosa do século XIX fez com que a personagem perdesse muita coisa, “atributos e privilégios” (2012, p. 49), detalhes físicos bem passados, clareza nos espaços. Em meio à vivência fragmentada do contemporâneo, a personagem parece muitas vezes flutuar, mas nunca esteve tão consciente de si mesma. Hoje, muitas vezes perde até mesmo o nome, mas ganha algo mais importante:

Se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez, elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes, o simples fato de terem se transformado no “ponto de onde se vê” permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez, não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho - tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 95).

É interessante pensar no que faz com que alguns críticos vejam a literatura atual como múltipla e Dalcastagnè defenda o oposto. Entre o pensamento traçado por Resende, Schøllhammer e Dalcastagnè há uma diferença da maior importância: os dois primeiros se perguntam sobre o que se escreve, enquanto a última, como já exposto há pouco, faz outras perguntas - quem escreve e sobre quem se escreve - e, claro, chega a outro tipo de resposta. Acredito que a literatura brasileira é sim múltipla na medida em que hoje é permitido, de modo geral, e não só pelo recorte de Dalcastagnè, quaisquer caminhos. Há liberdade de falar do que se

quer, quando se quer, como se quer. Os estilos são múltiplos, os temas também. À criação literária, nada mais é proibido. Dalcastagnè (2012) vai à contramão disso e acha que a literatura brasileira contemporânea não tem ambição, possui recortes miúdos, autocentrados e medo do risco, além de um reduzido elenco de recortes. Ela aponta então para uma espécie de estagnação do romance contemporâneo: “a falta de crítica, autocrítica e de ambição indicam a acomodação do romance brasileiro” (2012, p. 196). Discordo dela nesse ponto. Acredito que não há uma estagnação, nem no romance, tampouco nos outros gêneros. O que há, como já foi mencionado aqui, é que as publicações das grandes editoras acabam tendo escritores com características parecidas, que escrevem de lugares semelhantes, e isso muito pela literatura ainda ser, principalmente quando se tem como foco as grandes editoras, uma manifestação artística ainda bastante elitista. Essa constatação não tira a série de possibilidades que podem existir para além desse recorte, bem como os variados temas, estilos e matizes existentes dentro e fora dele.

Optei por expor a pesquisa de Regina neste trabalho para contrapor duas visões distintas sobre a nossa produção literária e também porque acredito que a sua pesquisa ajuda a compreender melhor as faces e contradições da literatura contemporânea. Quanto à exposição dos dados, foi uma opção política por não negar que o “nosso campo literário é um espaço excludente” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 193) e que a nossa literatura “nos exprime não apenas pelo que nos diz, mas também por aquilo sobre o qual cala” (2012, p. 196).

### **3 A INTIMIDADE E SUA LIGAÇÃO COM O CONTO CONTEMPORÂNEO**

Antes de iniciar as reflexões sobre intimidade e sua relação com o gênero conto, quero explicar brevemente no que penso quando falo em intimidade. Tendo como ponto de partida o texto “O vazio da intimidade”, da filósofa Márcia Tiburi, pode-se pensar na intimidade como “a categoria inventada para dar conta do aspecto mais interior da experiência humana” (TIBURI, 2014), o que também remete a interioridade, estado do que é interior. Tiburi diz que é íntima a “parte silenciosa da vida”, aquilo que trata da “experiência de si”. Ela também afirma que “íntima é uma experiência de subjetividade que não é facilmente medida em termos objetivos”. Intimidade também diz respeito a relacionar-se. Giddens diz em *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* que “a intimidade é acima de tudo uma questão de comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal” (1993, p. 146). Ainda segundo Giddens, “intimidade significa a revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo” (1993, p. 153-154) - quando falamos em texto literário, essa lógica se quebra um pouco, já que há exatamente a revelação de emoções de um indivíduo, sentimentos privados de um eu, no caso a personagem, mas isso vem ligado à ideia de exposição por meio da literatura, sem que ocorra, é claro, a perda do caráter íntimo.

Isso posto, tem-se instrumentos para começar a pensar a intimidade de duas formas: subjetiva e objetiva. Sendo assim, chega-se a dois tipos, a intimidade consigo mesmo, contato com mundos íntimos, dimensão psicológica, mergulhos existenciais, e a intimidade com o outro, em que fazem parte, por exemplo, as relações afetivas e sexuais. Dessa forma, a primeira divisão diz respeito mais a intimismo, enquanto a segunda se refere a ter intimidade com o outro. Pensar que as duas modalidades são indissociáveis ou as únicas possibilidades quando falamos de algo tão amplo e subjetivo, com certeza seria um equívoco - uma está sempre em contato estreito com a outra e não há aqui a intenção de limitar visões, mas sim de expor algumas linhas de pensamento a fim de que a ideia seja mais facilmente apreendida.

Ainda sobre o tema, no artigo “Algumas considerações sobre a intimidade”, o psicólogo Roberto C. Leal ressalta a importância da alteridade, qualidade do que é outro, na construção do que é íntimo:

Sob o ponto de vista psicológico, pode se dizer, que a intimidade está associada especialmente ao constante jogo que ocorre em todos nós entre os mundos interno e externo. Nesta perspectiva, também temos de levar em consideração o individual e o coletivo. [...] Nossa busca individual não é isolada do mundo, dele participamos e somos por isso também coletivos (LEAL, 2014).

Quando se procura o significado da palavra intimidade em diversos dicionários, encontra-se, por exemplo, intimidade enquanto qualidade do que é essencial, caráter do que é secreto, relações íntimas e recesso do lar. A breve exposição de alguns dos significados encontrados se faz importante para ressaltar a capacidade polivalente do conceito. Também podemos pensar na intimidade como um “dentro”, que só existe em contraponto a um “fora”, ideia que vai ao encontro da etimologia da palavra:

Em sua etimologia, a palavra intimidade caracteriza-se por ser uma qualidade do íntimo, que do latim “intimu” refere-se ao que está dentro, que atua no interior, que é estreitamente ligado por afeição ou confiança, próximo, relacionando-se portanto ao sentir. Nessa direção, a intimidade pode ser considerada a partir do contato interno (consigo mesmo) e externo (o outro e as coisas) (LEAL, 2014).

Leal também liga o conceito de intimidade a outras palavras e significados que auxiliam na compreensão de como essa ideia existe na literatura como presença e ausência:

Proximidade, ligação, relação, vínculo, confiança, interior, dentro, ritmo, silêncio, conversa.  
 Parece-me que podemos estabelecer intimidade conosco através do silêncio, da introspecção, como possibilidade para poder “escutar” nossa voz interior ou pela visualização de imagens interiores (sonhos, fantasias). [...] Quando é atribuída à intimidade a ideia de vínculo, relação, confiança, conclui-se que o contato íntimo se dá também pelo contato com o outro. O outro é presença de alguém que podemos compartilhar, confiar, entrar em sintonia (ritmo), fazer-se compreender e buscar ser compreendido. [...] Finalmente, criar intimidade é gerar um elo, contato, tensão, movimento. É relação consigo mesmo e com o outro. Uma ligação entre o interior e o exterior, entre o passado e o presente, é propiciar proximidade e cumplicidade, um atalho possível para compreender e conhecer (LEAL, 2014).

A partir disso, podemos começar a tecer ligações entre o que diz respeito a ser íntimo e ao gênero conto, com atenção especial ao conto contemporâneo.

O conto em seus modos tradicionais segue a ideia de ação, conflito, desenvolvimento, desfecho, crise e resolução final. Essa estrutura, segundo Gotlib (2006), é um dos traços que são rompidos no conto moderno. Neste, a receita de começo, meio e fim se fragmenta, desmonta-se, e o conto se torna estruturalmente invertebrado. Se antes, quando o gênero se caracterizava por uma narrativa mais convencional, existia uma fôrma, um modo de se narrar, respeitando somente uma ação de um só dia e tendo como cenário um só espaço, a contemporaneidade e suas várias facetas tornaram esses moldes inadequados, ou, pelo menos, pouco compatíveis ao momento. É a dimensão subjetiva que se destaca:

Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. [...] Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 2006, p. 30).

Para Bosi, “o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (2006, p. 8). O ponto de vista, antes muito mais fixo, divide-se em mil formas de ver, em infinitas formas de se contar, “cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele” (GOTLIB, 2006, p. 30). A dimensão subjetiva se afina com a vida privada no centro das atenções - como curiosidade, cito abaixo os dados da pesquisa de Dalcastagnè no que diz respeito aos títulos dos romances pesquisados. Estes refletem o momento de tamanha atenção voltada ao íntimo:

Os títulos. Retirados artigos, pronomes preposições e números, as palavras mais presentes nos títulos de livros pesquisados são “amor”, “amores” e as conjugações do verbo “amor”, com 12 ocorrências, seguidas de “Deus” ou “deuses”, “diário” e “noite” ou “noites”, com 5 ocorrências cada. [...] Sem dar excessiva importância a tais dados, que mais merecem um estatuto de simples curiosidades, não custa registrar que eles são congruentes com uma ênfase nas relações íntimas (o amor, o diário) (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 191).

Traduzida em palavras, a representação da vida privada traz a público, pelo texto literário, aspectos da experiência humana. Com isso, “os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros” (GOTLIB, 2006, p. 30), envolvendo esse “caracol da linguagem”, termo usado por Cortázar (2008) para caracterizar o conto, em atmosferas íntimas.

O conto moderno, assim como bem nota Fábio Lucas (1989), é um gênero que tende a captar a individualidade. Assim,

A situação dramática requer, quase sempre, ambientes íntimos, espaços circunscritos – uma alcova, um terraço, um restaurante, um vagão de trem, por exemplo – dentro dos quais se pode penetrar na intimidade psicológica do personagem (LUCAS, 1989, p. 112).

Podemos remeter essa situação explicitada por Fábio Lucas ao conto de atmosfera, que pode ser confundido com o conto psicológico, já que, assim como notou Hohlfeldt (1988), teórico do conto brasileiro contemporâneo, também tem como foco um personagem e se desenvolve através de sua psicologia.

Quando falamos da ligação entre o gênero conto e a intimidade, não podemos deixar de citar nomes como os de Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Virginia Woolf. No que diz respeito à literatura brasileira, também há aqueles que, de alguma forma, levaram a atmosfera íntima às últimas consequências. É o caso de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu e Luiz Vilela, por exemplo. Bosi (2006) ressalta ainda outros nomes, como Otto Lara Resende e Autran Dourado.

Citando outros escritores, Hohlfeldt também destaca que

Tanto em Clarice Lispector quanto em Caio Fernando Abreu, Osman Lins ou Sérgio Sant’Anna, se por vezes as personagens ocorrem e centralizam a atenção da narrativa, em outros momentos elas não são o cerne do conto. De qualquer maneira, o que guardamos de cada um destes escritores, de cada uma destas obras, é justamente uma atmosfera, um clima, uma espécie de “aura” que envolve a narrativa, tornando-a quase inconfundível: não importa qual personagem que aí surja, ela terminará envolvida por esta mesma atmosfera. Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si mesmos (HOHLFELDT, 1988, p. 137).

Escrevendo o mesmo conto e a si mesmos ou não, cabe dizer que nesses escritores o que se destaca é a dimensão subjetiva do ser humano e da existência. A ação e o começo-meio-fim, tão caros ao conto em seus moldes mais convencionais, são, nesse caso, secundários. Não que não existam, ou que não sejam importantes, mas o que se destaca é a mazela íntima, as nuances da vida privada. Esses escritores não são adeptos dos grandes temas e mergulham fundo naquilo que possuem: o aspecto mais interior da experiência pessoal de suas personagens.

Focando-me mais em Clarice Lispector a fim de que esta sirva de exemplo, há em sua obra algumas constantes que também podem ser encontradas nos contos de Carrascoza, objeto desta dissertação: o fato miúdo, o cotidiano, o momento de epifania e o mergulho nos mundos íntimos. Quando se pensa em Clarice, chego à conclusão de que tamanha intensidade poética para lidar com o que é íntimo acaba se resvalando de forma mais fluida e ideal no gênero conto. Seus romances também possuem o foco nos universos subjetivos, mas é no conto que tudo ganha intensidade - como de fato pede o gênero que, emprestando palavras de Cortázar (2008), ganha por nocaute, enquanto o romance ganha por pontos.

Pensando em um conto-chave de Clarice para que se possa compreender melhor o que quer dizer ter intimidade em um gênero como o conto, pode-se selecionar “O primeiro beijo”, do livro *Felicidade clandestina*, publicado pela primeira vez em 1971. Nele, o amor de um casal de adolescentes é atravessado pelas lembranças do primeiro beijo do garoto. Porém esse beijo e o despertar da sexualidade acontecem no contato boca a boca com um chafariz de pedra, em que a água que jorrava vinha da boca de uma estátua em forma de mulher. Quando a personagem percebe isso, há o momento de revelação, a epifania, em meio à descoberta de seu próprio corpo e dos desejos que nascem da percepção do toque entre ele e a estátua:

Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva. Deu um passo para trás ou para a frente, nem sabia mais o que fazia. Perturbado, atônito, percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido. Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil. Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo encheu de susto e logo também de orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara homem (LISPECTOR, 1998, p. 159).

Clarice traz a possibilidade de discutir questões íntimas com uma linguagem peculiar e, se tirarmos o delicado e intenso modo de narrar de Clarice, “O primeiro beijo” fala, objetivamente, da vivência da primeira ereção. Literariamente, o tema é tratado como uma epifania, algo que faz com que a personagem, antes menino, veja o mundo de uma forma transformada. Na última frase, a afirmação de que o menino se tornara homem carrega consigo uma carga de transcendência na experiência carnal e fisiológica.

Voltando ao gênero conto, este possui marcas teóricas que fazem com que exista uma maior facilidade para derramamentos íntimos. Em um romance, a tensão é diluída em meio a tantas páginas e distribuída em um número muito maior de personagens; no conto, não há espaço para a diluição nem para a presença de elementos supérfluos, e, na maioria das vezes, o foco se dá em uma única personagem. Dessa forma, a tensão existe desde o início e a dimensão singular, bem como todo um esforço voltado para um eu e seus desdobramentos, é maior. Quando estes se sustentam no mundo interno (sem nunca esquecer da ligação com o externo, claro) da personagem, é fato que o impacto é maior e o formato reduzido soma para o efeito final, que, como já mencionado anteriormente, é a atmosfera construída e o arrebatamento do leitor. Para Cortázar, é exatamente a presença dessa tensão que diferencia o bom e o mau contista, que faz com que “essa estranha forma de vida que é um conto bem realizado [...] está vivo enquanto outros que, aparentemente, a ele se assemelham, não passam de tinta sobre o papel, alimento para o esquecimento” (2008, p. 153). Independentemente do tema usado, são esses contos bem realizados que passam do efêmero do amontoado de palavras ao atemporal do texto literário por serem:

Aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto (CORTÁZAR, 2008, p. 155).

Definir o conto e suas características é algo arriscado. Será que existem traços pertencentes exclusivamente ao conto? Assim como nota Gotlib (2006), há semelhança deste com a tensão dramática, com o romance, com a crônica e com o poema. Quem também fala sobre o entrelugar do conto com outros gêneros é Fábio Lucas, que mostra em seu texto sobre o conto no Brasil moderno a comparação entre este e os outros gêneros:

Enquanto o conto guardou similitude com o romance nos aspectos narrativos, tipificando-se pela condensação de meios ou pela tessitura de uma anedota, sua composição literária tinha algo a ver com o drama, pelo manifesto interesse de engendrar situações ou caracteres contrastivos e de conduzir ao desenlace de tensões construídas (LUCAS, 1989, p. 109).

Em determinado momento, o conto acabou se esforçando em parecer extremamente literário, utilizando artifícios que acabavam fazendo com que ele se aproximasse do poema, o que também remete ao mundo do eu e, por consequência, a mergulhos subjetivos mais profundos:

Agora não tem mais como equivalente o soneto e seu jogo rigoroso de armação, sua exterioridade numérica. Não mais compartilha com o drama a exploração do clímax, da catástrofe ou da teatralidade. Limita-se a comportar-se como um poema (LUCAS, 1989, p. 109).

Alfredo Bosi também vê no gênero um caráter multifacetado:

Ora é quase documento-folclórico, ora a quase-crônica urbana, ora o quase-drama cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (2006, p. 9).

Existem, claramente, várias formas de enxergar o conto, mas teorizar objetivamente a criação literária – que tem como pulsão mais do que uma estrutura pré-concebida, mais do que um jeito determinado de narrar – parece-me um pouco arriscado, apesar de necessário para que se possa entender mais desse gênero multifacetado. Cortázar, tão sensivelmente, talvez tenha conseguido captar a essência do gênero: “Uma síntese viva, ou uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (2008, p. 151). As colocações de Cortázar reafirmam a ligação do gênero com a intimidade, que, no conto contemporâneo, não se restringe ao ambiente privado, mas muitas vezes invade o público, confunde-se e mistura-se de várias formas e em vários espaços. Usando novamente um conto de Clarice para exemplificar, em “Amor” a personagem Ana mergulha em si mesmo e em sua dolorida consciência depois de avistar um cego mascando chicletes em um bonde. Por outro lado, no ambiente privado, sua casa, há a ordem e, com ela, o apaziguamento do lar, a resignação, tão contrária à desordem que tomara todo corpo de Ana ao se deparar com o real da existência no ambiente

público. Em sua casa, Ana afasta o perigo de viver. Isso só nos dá mais pistas de como os limites estão borrados - o íntimo pode ser desencadeado pelo público ou pode surgir no espaço privado, mas é certo que nos dois casos as implicações são diversas.

Mário de Andrade, em “Contos e contistas” (1972), diz que conto é aquilo que o autor resolve chamar de conto, ou, ainda nas palavras de Mário, “indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (*apud* GOTLIB, 2006, p. 9). Se compararmos esse gênero “à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção” (BOSI, 2006, p. 7). Nada mais coerente então do que dizer que a experiência de si não é, claro, a única possibilidade do gênero, mas é devidamente potencializada na produção literária daqueles contistas que optam por focalizar atmosferas íntimas, como é o caso de João Anzanello Carrascoza, cujos contos serão o foco principal do subcapítulo a seguir.

### 3.1 SOBRE OS CONTOS DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Quando se faz uma leitura atenta da obra contística de Carrascoza, composta por nove livros - *Hotel Solidão*, *O vaso azul* (1998), *Duas tardes* (2002), *Meu amigo João* (2004), *Dias raros* (2004), a antologia *O volume do silêncio* (2006), *Espinhos e alfinetes* (2010), *Amores mínimos* (2011) e *Aquela água toda* (2012) -, nota-se que todos eles possuem traços em comum, constantes que colocam o escritor em um lugar de destaque na literatura brasileira contemporânea - e não só no que diz respeito à boa recepção da crítica e do público como também no que significa descolamento do que vem sendo compreendido como a literatura brasileira atual. São esses traços, que dão uma unidade ao seu projeto literário, somados a uma prosa de reconhecida qualidade, que serão esmiuçados no presente capítulo.

É predominantemente no espaço doméstico e na configuração familiar, íntima, que a história acontece. É na vida privada da classe média, às vezes média-baixa, heterossexual e sem marcação racial que a literatura de Carrascoza busca inspiração. Sobre o espaço na obra do escritor, Cristovão Tezza diz: “Os contos circulam em uma geografia quase bucólica: casas, portões, quintais, vizinhos, parentes, pais e filhos, mães na cozinha, árvores, silêncio” (2004). Não é, assim como já foi dito em relação à literatura de Clarice, uma produção voltada a grandes temas. O social aparece, claro, mas como pano de fundo. São os mundos íntimos das

personagens e a forma como elas se relacionam uma com a outra que ganham dimensão:

Trabalho o conto sempre na perspectiva de pessoas tentando se enfrentar, se dizer coisas. Às vezes são núcleos familiares, homens e mulheres, pai e mãe, filho com a mãe ou neto com avô, amigos também aparecem em outros contos. Mas são essas pessoas que me interessam. Pode até ser uma literatura muito claustrofóbica, mas é a lente que eu tenho (CARRASCOZA, 2013).

De pequenos temas, faz-se a história, que, como já fora exposto no subcapítulo anterior, ganha força e intensidade por conta da forma breve do conto:

O desafio é construir algo com uma força que seja pequena, que concentre. É como se a vida fosse água, e o conto é pegar com as mãos, em concha, essa água. Pegar e entregar para o outro. Enquanto o romance é deixar que essa água flua mais. Então, são gêneros um pouco distintos. Sempre me interessou mais a apreensão de um instante. E apreender o instante em trezentas, quatrocentas páginas é um pouco difícil (CARRASCOZA, 2013).

São as pequenas coisas e o instante mínimo que importam para Carrascoza. No conto “Preto-e-branco”, presente no livro *Duas tardes*, há o seguinte trecho:

“Tudo o que havíamos feito naquele dia, coisas em preto-e-branco, sem nada de importante, que no entanto havíamos partilhado com gosto. Nessas horas altas eu me lembrava dos comentários do tio Júlio, de que existiam coisas melhores para se fazer. Que coisas seriam essas?” (CARRASCOZA, 2002, p. 106).

A literatura de Carrascoza trata do fato miúdo, dessas coisas em preto-e-branco, simples, prosaicas, que flertam com o banal o tempo todo, mas, ao invés de vulgarizar, singularizam e encantam. São, como diz o narrador de “Quando ele voltou”, do livro *Meu amigo João*, ninharias que engrandecem.

São os mundos possíveis que ganham a atenção do autor, personagens extremamente reais, facilmente reconhecíveis e que produzem quase de imediato uma identificação com o leitor: “Eu penso nessa direção: a gente precisa sonhar, sair um pouco da agressão do real, reconstruir outros mundos, mundos possíveis, sublimados, em que se possa entrar em comunhão com o outro” (CARRASCOZA, 2013). Esses mundos possíveis podem ser lidos como o que existe de

comum no dia a dia - não há extrapolação do cotidiano médio e a rotina se resume a trabalho, casa, família, infância, vida, morte. Claro que há conflitos, mas existe também a tendência de problematizar as pequenas vivências de uma forma que as envolve com um olhar delicado e sensível, e talvez seja isso que o autor quer dizer quando fala na necessidade de sonhar.

De maneira geral, há nos contos do escritor a vida se revelando no prosaico, nesses mundos possíveis, como uma epifania. Esta, que pode ser explicada resumidamente como uma irrupção ou tomada brusca de consciência, apreensão abrupta de algo subjetivo, é uma aparição constante, mas não obrigatória, nos contos de Carrascoza. O olhar de zoom, expressão usada por João Silvério Trevisan (2011) em relação à obra de João Anzanello, é fundamental para que o mínimo da vida seja maximizado pelas palavras dele. O zoom aproxima e aumenta o objeto por meio de sua lente. Carrascoza faz o mesmo com a matéria de sua literatura: a vida comum. Na distância, o quadro é dos mais simples, mas se olharmos com atenção e repararmos nos detalhes haverá muitos pormenores.

A transposição do rotineiro para o literário está presente em praticamente todos os contos do escritor. Estes, na grande maioria das vezes, fogem do espaço da cidade grande e buscam pontos de fuga ao se aproximarem do tom bucólico, quase rural. A opção pelo distanciamento da metrópole e a escolha por focalizar outros tipos de espaços, muitas vezes opostos à realidade veloz, pode ser explicada pela própria naturalidade do escritor, que nasceu no interior paulista e teve sua experiência de vida atravessada por vivências a este relacionadas. Dessa forma, a cidade envolvida pelo espírito rural da infância de Carrascoza acaba sendo reinsertada em seus contos:

[Sou esse sujeito que] viveu **certa experiência de cidade orbitada pelo mundo rural**. [...] Então, aquilo vai te formando como um ser e vai te dando uma forma de olhar, que pode ser avançada mas pode também ser míope. Mas é aquilo que você tem. E só trabalhando com os teus limites é que você pode fazer e entregar para o outro o seu melhor. Não tem como fazer algo que seja do outro, que venha de outra mão (CARRASCOZA, 2013, grifo meu).

Nos contos de João Anzanello, o ser contemporâneo é um sujeito em fuga das armadilhas da atualidade. Suas personagens são, em sua maioria, pouco encaixáveis no cenário superurbano e caótico das grandes cidades. Se compararmos sua obra com a produção contemporânea brasileira - que é predominantemente

urbana e, com isso, tende a focalizar as relações humanas no espaço da metrópole - chega-se a uma conclusão: a produção literária de Carrascoza se distancia desse quadro hiperurbano, cuja fragmentação é quase obrigatória, e o desencontro, a violência e a fragilidade das relações muitas vezes dá o tom. Ele escolhe narrar a vida íntima, quase sem importância, de pessoas comuns. Não há força por quebra de padrões sociais, nem por mostrar a realidade de determinado local. Há o esmiuçar do interior das personagens, a exposição do doce e do amargo da existência diária. O escritor então “traz de volta um Brasil sonâmbulo e pré-moderno, em tons rurais, revivido e recuperado pela linguagem melancólica do autor” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 116), um Brasil que ainda não acordou para o caos do urbano, e se pensarmos na opção de Carrascoza por se afastar da realidade da metrópole, essa escolha é cercada de idílio e utopia, mas também de fuga. A presença dessa aura utópica talvez explique esse tom muitas vezes ingênuo que percorre a obra do escritor, que, não por acaso, está repleta de personagens infantis. Há mesmo certa lentidão em contraponto à velocidade, certa empatia em contraponto ao egocentrismo. Também é bom ressaltar que o escritor não faz uma literatura estritamente rural, mas de tons rurais - o que remete muito mais à atmosfera criada pelo conto do que ao espaço propriamente dito. Miguel Conde também destaca a característica heterodoxa da obra do escritor em relação à literatura brasileira contemporânea:

Ao pensarmos em como nossa ficção contemporânea tem enfatizado vivências de cisão, crueldade e isolamento – pela reflexão sobre os limites da linguagem, pela representação de momentos de violência cuja brutalidade parece desautorizar as tentativas de processamento simbólico, e mesmo ainda pela exposição de uma certa anomia social –, podemos demarcar ainda mais um traço do perfil singular deste autor (CONDE, 2010, p. 43).

Os textos de Carrascoza são perpassados pelos (des)encantos do cotidiano, manifestados em uma escrita simples, mas de grande cuidado com as palavras, cuja leitura flui, geralmente, sem esforço - no entanto, podem-se encontrar exemplos de narrativas em que a prosa se faz mais densa e complexa, como é o caso dos contos “Umbilical” e “Mar”, analisados no próximo capítulo. Há poesia na prosa de Carrascoza; uma poesia ao rés do chão, voltada para o dia a dia, de olhar atento e sensível ao que nos é comum. Existe também algo de melancólico, um dolorido que surge com tantas vivências vistas de tão perto. Esse modo especial de olhar acaba

trazendo para a prosa do autor uma característica altamente lírica. O próprio Carrascoza reconhece isso e disserta sobre sua opção pelo lirismo:

Trabalho com prosa que é dita poética. Não é um registro fácil de fazer nem muito comum, é um pouco raro, até há muitas portas fechadas para esse tipo de literatura. Se você chega num ponto certo, pode ter qualidade. Mas se erra, você derrama, torna-se açucarado, piegas, sentimental. Então, é difícil, às vezes tem que correr riscos (CARRASCOZA, 2013).

Carrascoza corre esses riscos em todos os seus contos. Às vezes o resultado é primoroso, às vezes ultrapassa o limite do derramamento e resvala, assim como ele mesmo diz, para o açucarado demais. Em muitos casos, passa de um lado para o outro da linha entre erros e acertos. Sobre os limites tênues que separam o conto bem realizado daquele que perde a mão e beira o exagero, Nelson de Oliveira diz que “é preciso talento para saber quando parar ou avançar, quando acrescentar ou subtrair palavras na representação de um afeto. Há momentos em que Carrascoza para exatamente em cima da linha” (OLIVEIRA, 2006, p. 209). Ainda sobre lirismo, este, de forma resumida, pode ser pensado a partir de três frentes:

Os textos líricos concretizam um processo de interiorização, centrada num sujeito poético eminentemente egocêntrico;  
Os textos líricos representam uma atitude marcadamente subjectiva, com consequências no plano técnico-compositivo;  
Do ponto de vista semântico e técnico-compositivo, os textos líricos regem-se pelo princípio da motivação (REIS, 2001, p. 314).

Os contos de Carrascoza possuem todas as características citadas acima. Há a interiorização com o foco nos mundos íntimos das personagens, o tom altamente subjetivo e o cuidado com o texto e com a escolha das palavras como motivação a complementar o sentido. O próprio escritor disserta sobre a escolha de contar algo, mas optar por fazer isso dentro do espírito poético, o que diz respeito não só ao que se conta, mas quais artifícios são utilizados para fazer isso:

*[Tirar o lirismo da minha escrita]* Seria tirar o sumo daquilo que eu gostaria de dividir, de entregar para o outro e de tentar beber também. Comecei a escrever pela poesia, adorava aqueles poetas, a princípio os que eu tinha na minha mão, nas bibliotecas — os românticos, os parnasianos, até que chegaram os modernistas e tal. A poesia para mim está muito além da prosa. No entanto, se tenho uma história para contar, quero tentar fazê-lo dentro do espírito poético. [...] Interessa-me certo sabor do ritmo da palavra, certa melodia — não só a história, mas como eu a conto (CARRASCOZA, 2013).

É bom ressaltar que, para além do tom poético e lírico, há uma história a se contar, já que estamos falando do gênero conto. Hohlfeldt disserta sobre o conto de atmosfera e há muitos pontos de contato entre este e o que ocorre nos contos do escritor:

A preocupação com a expressividade da palavra, mais do que em nenhum outro grupo; a importância da memória e, a partir dela, de seus dois elementos polo, a infância e a velhice; a experimentação vocabular não ao nível do neologismo ou do formalismo artificial, mas na busca da perfeita coesão entre o estilo e a psicologia dos personagens, o clima que as envolve, revela e caracteriza (HOHLFELDT, 1988, p. 146).

Esses apontamentos de Hohlfeldt poderão ser verificados na prática no próximo capítulo, quando os contos de Carrascoza serão analisados.

A memória é outro pilar dos contos do escritor. A aproximação dele com o universo infantil transcende as obras voltadas apenas para esse tipo de público e invade seus contos. Dessa forma, há forte presença da infância e da velhice, polos que pouco aparecem na literatura brasileira contemporânea - se tivermos como base o estudo de Dalcastagnè (2012), mais de 40% das personagens são adultas e as infantis e idosas representam, cada uma, menos de 10%. Vale ressaltar que mesmo quando a idade adulta aparece, muitas vezes ocorre uma analepse para recuperar a infância - como acontece nos contos “Duas tardes” e “Janelas”, por exemplo. Sobre a infância na sua literatura, Carrascoza diz que

As questões da infância são o ponto de partida, as iniciações. São mágicas, apesar de dolorosas, muitas vezes. Mas elas são as iniciações. Então, trabalhar com a temática da infância é sempre na tentativa de que há um início, um período de se encantar, de abrir, digamos, certas comportas (CARRASCOZA, 2014).

Outro fator que se aproxima da temática da memória e que é bastante recorrente nos contos do autor é que as personagens estão frequentemente em rituais de passagem, deslocando-se, em processos de travessia externa e/ou interna. Desde o primeiro livro de Carrascoza, *Hotel solidão*, a presença do atravessar existe já na apresentação do exemplar: “oito são os contos, oito as travessias. O movimento não cessa: é suspenso, interrompido, prometendo um vislumbre de desenlace”.

O silêncio e os vazios têm também grande importância na obra de Carrascoza e, não à toa, ganham atenção especial na antologia de contos *O volume do silêncio*, organizada por Nelson de Oliveira, terceiro lugar na categoria Contos e Crônicas do prêmio Jabuti (2007), em que se pode pensar na palavra “volume” no sentido de conjunto de textos ligados entre si pela temática do silêncio, ou, ainda, em

“volume” enquanto extensão e força do som, neste caso, a ausência dele. Há a marca do não dito, do que cala ao mesmo tempo em que transborda – e é exatamente nesse transbordar que se encontram a extensão, a força e a amplitude do silêncio: “o contos de Carrascoza entram na quietude, agitam qualquer coisa sonora que há lá no fundo e fazem o silêncio falar” (OLIVEIRA, 2006, p. 210). É o narrador, quase sempre interferindo na narrativa, e as personagens, sempre atravessadas de afetos, que tecem o fio da história - e nem sempre elas têm muito a dizer. A palavra às vezes ecoa e, outras vezes, cala:

À medida que vou escrevendo a história, descobrindo-a, ela vai me trazendo ramos que eu não conhecia. Mas o tronco é aquele: o tronco das relações afetivas; de pessoas que se falam ou não; que estão muito próximas e têm o poder de com a comunicação se aproximar ou se distanciar, mas também padecem da incomunicabilidade; que podem aprender a dizer não só com as palavras, mas com outras formas de dizer. Os não ditos também estão dizendo o tempo todo; o silêncio é constitutivo do dizer, assim como o dizer também está grávido de silêncio (CARRASCOZA, 2013).

Com o foco sempre no lado “menor” - mas não menos importante - da vida, há sempre um jogo com papéis familiares na literatura de Carrascoza, portanto, além de homens e mulheres, homossexuais ou heterossexuais, brancos ou negros<sup>2</sup>, suas personagens são mães e filhos, netos e avós... No entanto, o modelo literário de Carrascoza limita-se a uma configuração de família tradicional, nuclear, mas isso não quer dizer, de maneira nenhuma, que só existam esses tipos de relações íntimas a serem focalizadas. Escolhe-se falar de algo e automaticamente omitem-se algumas outras coisas. É uma opção legítima do autor, um tipo de representação. É bom pontuar que essa escolha vai à contramão da tendência de individualização das famílias, aproximando-se muitas vezes de um modelo pré-revolução sexual:

A família contemporânea ocidental conheceu numerosas e profundas transformações a partir dos anos 1960. Podemos dizer que, desde então, o modelo ideal de família proposto por T. Parsons na década de 1950, o casal, legalmente constituído, e seus filhos, tendo o pai como provedor e a mãe como dona-de-casa e responsável pela educação da progenitura - perde vigor e declina à medida que as mulheres se inserem no mercado de trabalho, tendo de conciliar a atividade profissional com a responsabilidade familiar (PEIXOTO, 2007, p. 11).

---

<sup>2</sup> A orientação sexual é apenas sugerida pelas relações que vão se construindo nas narrativas, mas o que se destaca com mais clareza são as relações heterossexuais, não sendo focalizada nenhuma relação claramente homossexual em nenhum texto. Em relação a cor da pele, não há especificação.

Essa nova construção familiar não é privilegiada pelo escritor, que prefere concentrar suas histórias em um modelo mais conservador. O que quero salientar, no entanto, é que o que sobressai é de outra natureza: há sempre uma atmosfera que se destaca e sempre uma relação baseada na troca com o outro, e é dessa troca que o conto acontece. Existe toda uma energia deslocada para o ato de entrar em comunhão com o outro e enxergar o mundo a partir dele.

A literatura de Carrascoza é “calcada no sublime e no susto flamejante das relações minúsculas” (OLIVEIRA, 2006, p. 208); flerta com o real e com o mais simples deste em uma espécie de resgate das trocas de sensibilidade entre os seres humanos. E é bom ressaltar que nesse resgate não cabem apenas momentos de alegria. Essa sensibilidade traz também ardência e melancolia, como bem apontou João Silvério Trevisan (2011). Esses dois elementos, aliás, estão presentes em quase todos os contos - às vezes a ardência aparece em certo incômodo diante das vivências futuras, como em “Dias raros”, enquanto a melancolia, na comparação do presente com o passado, latejando na memória, em “Janelas”. Estão quase sempre juntas, confundindo-se e encontrando-se e, de certa forma, fazendo com que as personagens se encontrem também.

Apesar do tom melancólico, a literatura de Carrascoza beira o otimismo. Sobre isso, e tocando em outros pontos já mencionados nesse capítulo, Cristovão Tezza diz em relação ao livro *Dias raros*, mas podemos estender para toda a obra:

Um mundo de substância otimista, a fronteira entre a criança e o adulto e o recorte de momentos sutis e inesquecíveis da experiência pessoal são os elementos predominantes da temática de João Anzanello Carrascoza, um contista que já se define com uma linguagem própria no panorama da nossa nova literatura. Para sustentar o otimismo - ou o lirismo suave que está na alma de sua escrita - Carrascoza frequentemente vê o mundo pelos olhos da criança, movendo-se naquela zona difusa em que as coisas ainda não estão prontas e acabadas, em que as pessoas ainda são permeáveis e, quem sabe, se transformem. O narrador de seus contos leva pela mão, sutilmente, as figuras que se espantam em silêncio diante de novidades sem remissão. Mas no seu texto, que se recobre sempre de um toque poético, as pessoas nunca estão sozinhas (TEZZA, 2004).

Esse tom, segundo Miguel Conde, pode explicar o fato de Carrascoza não receber grande atenção da crítica literária:

Essa contraposição talvez explique por que até hoje Carrascoza recebeu relativamente pouca atenção de nossa crítica literária. Suas histórias não fulminam o leitor com choques do real, sua escrita pouco encena – ou mimetiza – conflitos sociais, seu tom pode ser tudo menos cruel, suas palavras não aspiram à materialidade dos corpos, sua forma evoca mais o todo que o fragmento. Em resumo, sua obra não se oferece de imediato como um terreno dos mais férteis para os discursos críticos correntes. Além disso, seu constante transbordamento sentimental pode à primeira vista sugerir um olhar edulcorado sobre a existência, assentado numa contemplação ingenuamente otimista da beleza do mundo e do ser humano (CONDE, 2010, p. 43).

Apesar do que afirma Conde, creio que Carrascoza tem se destacado, sim, e recebido não tão pouca atenção da crítica. Como já fora mencionado, recebeu prêmios importantes, é um autor que possui apelo editorial, teve alguns de seus contos transformados em peças de teatro, como a “Dias raros”, do Teatro da Travessia, e tudo o que escreve é recebido com olhos atentos pela mídia e pelo público - na medida em que um escritor contemporâneo em um país que não é um exemplo em consumir literatura pode ser, claro.

Há muito o que se falar sobre os contos de Carrascoza e, por meio da análise a ser realizada no próximo capítulo, pretendo lançar um olhar sobre a prosa do escritor que funcione como um dos primeiros passos para a compreensão de sua obra - e que esta possa continuar a ser desvendada por outros olhares, sob outros aspectos.

Em “O menino e o pião”, há o seguinte trecho: “uma porção de coisas que à primeira vista parecem mínimas, mas é a vida que lhe cabe, e ele a saboreia, faminto” (CARRASCOZA, 2006, p. 76). É fundamentalmente nesse lugar que se encontram os contos de Carrascoza: um lugar onde há grandeza e encantamento nas miudezas cotidianas, onde há vida, mesmo que doloridamente - chega, enfim, e pelo olhar analítico, a hora de saborear.

## 4 ANÁLISE DOS CONTOS DE CARRASCOZA

*“A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.”*  
(Raduan Nassar)

A seleção do *corpus* desta dissertação foi feita com a intenção de transitar pelo projeto literário de Carrascoza, mostrando seus temas, facetas e modos de contar uma história. Para isso, depois de ler atentamente toda a obra contística do escritor, privilegiei os textos que se destacam pela qualidade no que tange à construção e à representação do cotidiano e seus universos íntimos, tão focalizados pelo autor, e que possuem elementos interessantes para a análise.

Como já fora dito, Carrascoza joga com os papéis familiares o tempo todo, por isso concluí que a melhor forma de fazer uma leitura dos seus contos é exatamente separando-os por esses papéis: contos de mãe e filho, de pai e filho, de marido e mulher, de avó e neto, de irmãos.

Apesar de a família ser constantemente representada em Carrascoza como uma configuração que permite estar em comunhão com o outro, e não em conflito, há também exemplos que fogem dessa constante. A fim de expor o que se mostra distinto do habitual na obra do escritor, mas que se destaca pela qualidade, optei por também analisar “Casais”, uma das narrativas mais duras de toda a produção de João Anzanello.

### 4.1 DE MÃE E FILHO: “UMBILICAL”

O conto “Umbilical”, presente no livro *Dias raros* e também na antologia *O volume do silêncio*, é uma narrativa polifônica que traz as vozes oscilantes e sobrepostas de uma mãe e de seu filho, o que já deixa transparecer o quanto a forma com que o texto é construído diz sobre o modo como as duas personagens se relacionam: são misturadas, justapostas. O conto é quase que totalmente organizado no terreno da expectativa, do pensamento e do silêncio, dessa forma, depara-se constantemente com o que um espera do outro, com o que ambos pensam e do que deixam de falar, já que muito se tenciona, mas pouca coisa acontece no plano da ação.

O início do conto se dá com a chegada do filho, sem nome, à casa de sua mãe, também sem nome:

Quando ele entrou em casa, eu estava na cozinha e não poderia escutar o ruído de sua chave girando na fechadura, nem o rangido da porta a se abrir, rascante como o da colher de pau no fundo da panela na qual àquela hora ela fazia o molho para a macarronada, porque as folhas da árvore no jardim zumbiam em meus ouvidos com a ventania e, pelo cheiro da comida no ar, eu logo pensei, *A mãe deve estar acabando a janta*, mas mesmo assim, pela vibração nova que eu podia sentir na casa e o calor que me subia pelo corpo, eu não tive dúvidas e concluí, *Ele chegou* (CARRASCOZA, 2006, p. 153).

Em uma primeira leitura, esse conto pode parecer um pouco hermético, já que é feito, em sua maioria, do fluxo de consciência das duas personagens, cujas vozes se confundem em um só bloco com muitas vírgulas, alguns trechos em itálico, para marcar pensamentos mais concretos ou falas reais, e nenhum ponto final no desenrolar da diegese. Lendo com mais atenção, no entanto, podem-se perceber as divisões de voz nas quais termina a fala da mãe e começa a do filho, e vice-versa. É bom ressaltar que, apesar das marcações de quem fala, há trechos que não podemos afirmar ser de um ou de outro, que pertencem ao domínio dos dois, confundindo-se e completando-se, e isso também é parte do jogo narrativo e diz muito sobre quem são as personagens. Na parte selecionada, vemos, como eu havia dito, a chegada do filho à casa de sua mãe. Todo o cenário do conto vai se construindo com cheiros e sensações, em um artifício muito comum da prosa de Carrascoza: o filho sente o cheiro do jantar a ser preparado pela mãe; esta sente no corpo e no espaço da casa que algo mudara - a presença do filho faz com que tudo entre em estado de vibração. A certeza materna continua:

E sem precisar mover a cabeça, sabia que meu filho atravessara a sala como tantos anos antes atravessara meu ventre e vinha até a cozinha e me observava silenciosamente, e ela de costas para mim, com aqueles grampos brilhando na cabeça, que valiam mais que mil histórias, enfiados entre os cabelos grisalhos, como os espinhos que eu tantas vezes enfiara nos pés, mexia com a colher de pau o molho para engrossá-lo (2006, p. 153-154).

A intuição materna sabe da presença do filho e esta é tão intensa que o atravessar dele pela casa faz lembrar de quando o menino saíra de seu ventre. Já temos um sinal, que será confirmado mais em breve: o caminhar de um filho é

sempre um novo parto, sempre uma nova dor. Carrascoza também nos apresenta a todo momento a importância do pequeno detalhe: os grampos brilhando na cabeça valem mais do que mil histórias, são eles que prendem os cabelos marcados pelo passar dos dias. Seguido a essa ideia, é o filho quem fala dos espinhos que, assim como os grampos, ele tantas vezes enfiara nos pés, o que remete às dificuldades da vida. De súbito, volta-se novamente a atenção ao ato de engrossar o molho. É como se, o tempo todo, essas ações banais despertassem mil reações mais profundas nessas duas personagens e, elas, envoltas na sua rotina, não deixam de vivê-la, mas são arrebatadas para outra consciência das coisas.

A chegada do filho em casa, assim, de repente, acaba remetendo ao passado:

E se outras vezes, sobretudo em criança, quando aparecia de repente e, vendo-me distraída, eu a assustava com minha presença súbita, agora eu sabia, pela serenidade de seus movimentos que ela já havia dado pela minha presença, porque na certa ele ignorava que uma mãe sempre sente quando um filho chega, e mais ainda se ele chega partido, mesmo que lhe falem os sentidos, e como não tinha porque dar as costas para ele, virei-me e o vi me observando como tinha imaginado que estava e, apesar de dar pela sua presença antes que chegassem a mim seus passos sufocados pelas folhas da árvore no jardim que zumbiam com a ventania, estremei, ao comparar aquele com o que vivia eternamente em minha memória (2006, p. 154).

A infância então aparece no domínio do conto e é valorizada, já que outros momentos são mencionados, mas a infância é, sobretudo, especial entre os recortes de vida. Há também no trecho acima a presença de duas palavras importantes para a compreensão do conto: “imaginado”, que diz respeito ao caráter de suposição de toda a narrativa, e “memória”. O tempo todo esses dois pilares, tão presentes na literatura de Carrascoza, aparecem. Imaginar diz respeito a olhar para dentro, deixar a mente seguir seu rumo. Já a memória é o olhar voltado para o passado, que faz com que o presente seja vivenciado de outra forma. A mãe, então, acaba vendo a chegada abrupta do filho como quando ele, ainda criança, aparecia de surpresa. A memória, como se pode constatar no final da parte selecionada, está ainda tão viva que faz com que a mãe estremeça ao comparar a imagem do filho, que habita o seu pensamento, com a imagem daquele que ele é no presente momento, o que indica a força da lembrança. Dessa forma, dois tempos são vivenciados

paralelamente, o real e o psicológico, e a mistura dos dois acaba trazendo mais emoção para o conto.

O filho percebe então a surpresa da mãe com sua aparição e a tranquiliza:

*Sou eu, mãe, e eu para agradá-lo respondi, Nem percebi você chegar, filho, como se a cruz que eu arrastava a cada passo não produzisse marca nem rumor algum no assoalho que ela encerava com tanto esmero, e, embora seu semblante parecesse calmo, eu podia ler muito além de seu rosto ensombrecido pela barba malfeita a agitação que lhe ia por dentro e nem precisava me dizer o que eu já sabia, que eu mais uma vez não conseguira emprego e fingia uma indiferença que ela não deixaria de perceber, e eu bem sabia que ele dissimulava não se preocupar com mais uma derrota, e, mesmo assim, eu perguntei-lhe para esmagar o silêncio entre nós, como há poucos esmagara os dentes de alho para o molho, Como foi a entrevista? (2006, p. 154).*

No penúltimo trecho, é apresentada a ideia de que o filho chega “partido”, mas esta não tem, ainda, uma explicação. No trecho acima é que isso se explica: o filho volta, sem sucesso, de mais uma busca por emprego. Também é importante dizer o quanto as personagens se preocupam uma com a outra. Dessa forma, o filho quer tranquilizar a mãe e ela quer “agradá-lo”.

A casa, espaço íntimo, é a todo momento invadida quase que fisicamente pelos sentimentos das duas personagens. Há então a imagem forte da cruz que se arrasta pelo assoalho que a mãe encera com tanto esmero, uma bonita e bem realizada metáfora para a decepção que o filho crê que dá à mãe. Apesar de ele estar desolado interiormente, externamente ele parece calmo e indiferente, mas a mãe “podia ler muito além de seu rosto”, o que reforça a mãe construída como ser sensível, que percebe e sente as coisas: “Nem precisava me dizer que eu já sabia”. Para desfazer o silêncio entre os dois, já que a maior parte da narrativa se desenrola internamente, a mãe pergunta como foi a entrevista, no que ele responde que tudo correria bem, mas que ele só não tinha o perfil para o cargo, “num nítido esforço de me dar esperanças mais do que ele mesmo acreditava” (2006, p. 155). O filho então vai para o banho e novamente a lembrança da infância volta ao conto:

*Vai tomar seu banho, vou colocar o macarrão para cozinhar [...] e ele foi, mais obediente do que quando dependia de mim para lavá-lo, e pensei nela, enquanto entrava no boxe e sentia a água cair sobre meus cabelos, o quanto devia sofrer por eu não ser um vencedor, como os filhos da vizinha, e eu ouvia o zumbido da ventania lutando com o barulho do chuveiro e o rumorejar da água engrossada pela espuma do sabonete e da sujeira que grudara no corpo dele, e provando o molho de tomate, percebi que faltava sal, assim como sobravam trevas aos meus olhos (2006, p.155).*

Além da forte presença da memória, evidenciada por “mais obediente do que quando dependia de mim para lavá-lo” - em uma frase que tem certo tom de saudade por parte da mãe, de quando ela ainda podia fazer as coisas por ele - é interessante perceber como a natureza, externa à casa, funciona como uma espécie de espelho do turbilhão de emoções que se passa com as duas personagens: “O zumbido da ventania lutando com o barulho do chuveiro” e ainda anteriormente: “Porque as folhas da árvore no jardim zumbiam em meus ouvidos com a ventania” (2006, p. 153). E não são só a ventania e as árvores que refletem o que acontece com o mundo das personagens, mas também os afazeres domésticos. Enquanto no molho faltava sal, sobram trevas aos olhos da mãe, ela mesma percebe. Assim, o espaço externo, o espaço interno e o interior das personagens influenciam uns aos outros e se correspondem.

Sobre as razões para o fracasso do filho, há uma possível explicação: “Talvez porque não houvesse mais espaço no mundo para os delicados” (2006, p. 155). “Delicados” quer dizer muito mais “delicadeza”, no que diz respeito a cuidado, cortesia, suavidade. Dessa forma, acredito que mais do que explicitar uma característica do filho, esse trecho pode ser lido de forma mais geral, inclusive no que tange à obra de Carrascoza, tão fortemente envolvida em resgatar, entre outras coisas, a delicadeza, e, principalmente, as pequenas coisas que acontecem nas relações familiares e que são singularizadas pelo escritor. Não por acaso, é depois desse momento que volta à memória das duas personagens uma vivência marcante que aparenta ser inútil, mas é cercada de uma sutil amabilidade:

E, fechando os olhos, eu lembrei de repente de uma tarde em que eu e ela, andando pela rua, fomos surpreendidos pela chuva e corremos juntos até o beiral de um edifício e, a cada passo, ríamos de felicidade, ríamos por estarmos ensopados [...] E recordei aquela tarde, ele ainda batia em meus quadris e eu podia tê-lo, bastava estender a mão, e a tempestade nos surpreendeu a meio caminho e corremos, e eu irritada com o que o destino nos reservava e ele começou a rir e me ensinou o que eu deveria ter ensinado a ele, **o que parecia uma perseguição era em verdade uma bênção**, e a água escorria pela minha cabeça, e eu comecei a rir também, como ele, a gargalhar, e não conseguíamos respirar quando nos abrigamos sob um beiral, e parecia que voltávamos a ser um só corpo, o fio se reatara, e eu estava ligado novamente nela para sempre (2006, p. 155-156, grifo meu).

Existe na presença da chuva a percepção de que “o que parecia uma perseguição era em verdade uma bênção”. A perseguição pode ser lida como aquilo que, apesar de parecer atormentar e atrapalhar, às vezes abre os olhos e traz graça e benefício. Isso muito se aproxima da ideia de epifania, já antes citada neste trabalho como algo constantemente presente nos contos de Carrascoza. Tanto a mãe como o filho possuem essa lembrança em comum e, assim como a chuva, pode parecer uma lembrança boba, a atrapalhar a narrativa, mas carrega significados mais profundos porque diz respeito à cumplicidade entre os dois, constatada por conta da situação prosaica. Ao final desta, a sensação que sobressai é das mais fortes: enquanto os dois se abrigam da chuva no beiral, algo irrompe e há novamente, “um só corpo, o fio se reatara, e eu estava ligado novamente nela para sempre”. Além disso, em “e me ensinou o que eu deveria ter ensinado a ele”, podemos pensar na leveza em apreender o melhor das vivências, aproveitar a chuva aos risos; ou ainda em olhar as coisas com a delicadeza de uma criança, já que o filho fora apontado como uma pessoa delicada.

As falas entrecortadas são ligadas por ideias aparentemente sem sentido. A água da chuva agora dá espaço à água do chuveiro em que o filho toma banho, que, depois de desligado, dá lugar à procura pela toalha, “a mesma toalha azul, já desbotada” (p. 156), o que aponta a condição financeira pela qual mãe e filho atravessam e que só corrobora para pesar ainda mais a ausência de emprego dele. O vento, que desde o início do conto se faz presente, acaba trazendo chuva - novamente ela, a marcar também uma mudança, talvez, ou quem sabe uma nova percepção. A mãe sai correndo para tirar as roupas do varal. A melancolia faz tanto parte de seu estado de espírito que até as suas saias são “de tons tristes” (p. 156). Assim como a chuva da lembrança da infância foi vista e lembrada como bênção, o temporal que chega também tem ares de graça: “As gotas da chuva como agulhas a cair na grama

do quintal, feliz com aquela bênção inesperada” (2006, p. 156). É interessante notar a escolha pela comparação das gotas com agulhas - são elas as responsáveis por costurar, bordar, traçar, mas também são as responsáveis pela dor da picada quando algo sai do controle e a ponta de sua haste vai de encontro ao dedo desprotegido. Assim, a chuva traz coisas boas, mas também carrega consigo certa ardência, relação dúbia, como costuma acontecer em todos os contos de Carrascoza.

Depois de terminar de recolher as roupas, a mãe volta à cozinha e faz questão de arrumar a mesa da forma como o filho mais gosta, o que sugere cuidado excessivo, preocupação para com ele, e até certo posicionamento de se anular pelo outro. Há nessa parte mais uma indicação da condição financeira complicada pela qual os dois passam: “E ouvi o burburinho em meu ventre, eu não comera nada depois do almoço” (p. 157). E continua:

E pensei no pão que a mãe na certa tinha comprado, o pão que eu não conseguia ganhar com o suor de meu rosto, pois toda tarde eu descia a ladeira e atravessava a rua de terra e ia do outro lado esperar na fila da padaria a última fornada e comprava duas bisnagas que ele devoraria, arrancando o miolo, roendo a casca crocante, o pão quente que, às vezes, com o embrulho de encontro a meu peito, eu sentia queimar-me como os lábios dele me ardiam quando amamentei (2006, p. 157).

O quente do pão enquanto alimento é comparado com o quente dos lábios do filho quando faziam arder o seio da mãe durante a amamentação. É importante lembrar do ato de amamentar enquanto símbolo da ligação vital entre mãe e filho, e, mais do que isso, da primeira amamentação enquanto a ilusão de plenitude vivenciada pela criança, já que, após esta, vem a fome e depois da segunda saciedade já se tem consciência da falta que está por vir. Sobre isso, Lacan em seu livro *A família*, afirma que:

O complexo do desmame fixa no psiquismo a relação de amamentação sob a forma parasitária que as necessidades da primeira idade do homem exigem; representa a forma primordial da imago materna. Logo funda os sentimentos mais arcaicos e mais estáveis que unem o indivíduo à família. Tocamos aqui no complexo mais primitivo do desenvolvimento psíquico, aquele com o qual todos os complexos posteriores se compõem (LACAN, 1978, p. 16).

Falar de amamentação a essa altura do conto vai muito ao encontro de uma negação da falta por parte da mãe, que o tempo todo tenta suprir no filho. É

esta mesma falta que quer sugar até fazer arder que dá o tom do conto inteiro e que faz a mãe roncar a barriga de fome para deixar para o filho as duas bisnagas que carrega contra o peito como se estas mesmas fossem suas crias. Esse sentimento de maternidade, segundo Lacan (1978), acaba criando uma relação que faz com que a imago do seio materno domine toda a vida do homem em uma troca que é única entre mãe e filho:

Na aleitação, no amplexo e na contemplação da criança, a mãe recebe e satisfaz, ao mesmo tempo, o mais primitivo de todos os desejos. Até a própria tolerância da dor do parto só pode ser compreendida como consequência duma compensação representativa do primeiro dos fenômenos afetivos aparecidos: a angústia nascida com a vida. Somente a imago que imprime no mais profundo do psiquismo o desmame congênito do homem, pode explicar o poder, riqueza e duração do sentimento maternal (LACAN, 1978, p. 20).

A resignação da mãe então prossegue no ato de dar o pouco que se tem:

*Hoje vou comer um só, pega esse outro, mãe, e ela mentia, Não, filho, pode comer, não quero, não, comprei pra você, e eu me sentia feliz em poder dar a ele o que eu mais queria, e vê-lo saciar sua fome, enquanto a minha não era difícil de enganar (CARRASCOZA, 2006, p. 158).*

Resignar é abdicar, desistir, abandonar, deixar algo em favor do outro. A mãe do conto abre mão de suprir sua própria fome em troca de dar comida ao filho. Parece pouco, tendo visto que são apenas dois pães, mas para quem não tem nada, o pouco se transforma em muito, e o trigo não é mais só trigo, mas algo físico a preencher os vazios do filho. A presença da infância é tão forte no conto que, principalmente nessa parte, o leitor mais desatento pode pensar que o filho se trata de uma criança, no máximo um adolescente. Mas é bom lembrar que não, que o menino do conto é um homem de “rosto ensombrecido pela barba malfeita” (p. 158), mas também é bom ressaltar o quanto há de menino nesse adulto, principalmente no que diz respeito à fragilidade e à relação de dependência dele para com a mãe.

Nessa parte da narrativa, o filho ouve “o vento fustigando os galhos no telhado e imaginei as folhas lutando, sem poder vencer a força das águas” (2006, p. 158). Essas folhas podem ser vistas como o filho, enquanto a água, a vida. Ele quer lutar e isso se explica logo à frente, em uma clara marcação de comparação pela

conjunção “como”: “Como eu diante de um mundo que me negava construir algo com a força de minhas mãos, a vontade do meu sangue, o sal de minhas lágrimas” (2006, p. 158). Nesse momento de desolação, em que o filho afirma que não tem como desenrolar o fio de Ariadne para sair do labirinto, é que vemos a força da relação que protege e auxilia ao mesmo tempo em que aprisiona. A voz da mãe então diz: “Fui eu mesma recolhendo o novelo para ele” (2006, p. 158). É a mãe que pega a frente, que não deixa o filho andar com suas próprias pernas, que insiste em direcionar, guiar, seguir defronte.

O macarrão, que estava cozinhando, já está quase pronto e a mãe vai chamar o filho, que descansa no quarto:

*Venha, filho, já está quase pronto*, e eu abri os olhos e não me movi, como quem desperta para a última ceia e procura ganhar tempo, um tempo que de nada adiantará, mas que é vida, e falei, *Estou indo, mãe* (CARRASCOZA, 2006, p. 158).

Ir ao encontro da mãe para jantar é ato banal, sem importância. É também procurar ganhar tempo, um tempo que, e o personagem sabe, não adiantará para nada, mas assim como o episódio epifânico da chuva na infância, é vida - a matéria mais valiosa dos contos do autor. A vida das personagens, aliás, parece estar ligada de uma forma intensa, e a mãe tem consciência disso, o que é confirmado pelo trecho a seguir:

E eu permaneci à porta por um instante, pensando que haviam cortado o cordão que o ligava a mim na noite de seu nascimento, mas que um fio muito mais espesso e invisível nos atava (CARRASCOZA, 2006, p. 158).

Enquanto a mãe rememora o nascimento, o gatilho da lembrança novamente dispara e o filho, ao fechar os olhos, é tomado por novos pensamentos: “E eu fechei os olhos e pensei no mundo ao qual ela me trouxera e, no seu primeiro choro, atônito, com a explosão de luz aqui fora” (2006, p. 158). O conto todo, aliás, funciona como um gatilho disparando, aparentemente sem controle, lembranças interligadas. O primeiro choro remete então à vontade de chorar do filho adulto, que agora não se encontra mais pasmado com a luz, mas aparece ainda preso dentro do peito, pasmado com a realidade: “Vendo-o ali, quieto, na escuridão, eu sabia que ele segurava o choro e que não podia mais trazê-lo para dentro do meu ventre” (2006, p.

159). Ventre é segurança, é útero, é relação profunda e visceral, apenas possível a uma mãe e seu filho; é também local onde a mãe ainda possui pleno domínio e onde o filho não pode ser ameaçado pelas dificuldades do externo. A mãe, que “não podia mais trazê-lo”, sente-se impotente porque toma para a ela uma responsabilidade que não mais lhe pertence.

Não à toa, o pai não é sequer mencionado por qualquer uma das duas personagens, e, independentemente do motivo a ser desconfiado pelo leitor, este não faz diferença, já que todo o foco do conto se concentra nessas personagens e toda a intensidade advinda dessa relação. A mãe então almeja dar ao filho a segurança jamais alcançada novamente, a segurança-útero, anterior à experimentação do mundo pela criança, agora já adulto:

Lá estava ele, repleto, nos meus vazios, e engoli de uma vez só o silêncio, e repeti, *Venha*, e ergui-me, e fui, e eu o movi sem mais palavras, com o sopro suave de minha esperança, ouvindo o ímpeto da ventania lá fora vergando os galhos da árvore sobre o telhado, o rumor do temporal, e pensei que, às vezes, a semente tarda a crescer porque cai na sombra da própria árvore que a gerou, mas eu sabia que a chuva poderia carregá-la até onde sol a nutrisse (CARRASCOZA, 2006, p. 159).

O silêncio, presente no conto inteiro, é engolido e dá lugar ao imperativo “Venha”, que exige sair de onde se está, movimentar-se. O que antes era mais próximo do lamento, agora dá lugar a um sopro suave de esperança e a chuva lá fora, modificando a paisagem, fazendo com que a natureza se mantenha em pé, é ainda, e mais do que nunca, um sinal de epifania. A constatação, que vem do pensamento sem marcação, mas que podemos presumir ser da mãe, é mais uma metáfora para a relação dela com o filho. Aquela, árvore, talvez tenha sufocado seu filho, a semente, com sua própria sombra, mas a chuva, sempre marcando a importância da vida vivendo, “poderia carregá-la até onde o sol a nutrisse”.

Findadas as elucubrações, chega a hora do desenlace:

E sentei-me à mesa, e coloquei à sua frente a travessa de macarrão com molho grosso [...] despejei o vinho no seu copo, as mãos dela num gesto solene, e sentei-me diante do meu filho, e ergui a cabeça e mirei minha mãe (CARRASCOZA, 2006, p. 159).

O ritmo agonizante do conto e a memória da infância, um tempo sem dor latente, atravessam constantemente a ação do conto. Ao fim, o tão aguardado

ponto final é, na realidade, apenas uma marca em suspenso que indica não só o remate da ação, mas o início de outra coisa, pelo ato de sentar-se diante do filho enquanto este, em um dos raros momentos de posicionamento positivo, ergue a cabeça e, quando isso acontece, ele mira a mãe e a narrativa cessa, mas a sensação e a sugestão vão para além, muito além, do ponto final. Nessa troca de olhares, há o olhar para o outro, olhar para dentro, encarar a si mesmo nos olhos do outro e encarar a vida. “Umbilical” então anuncia já no seu título o que vem pela frente: uma relação de mãe e filho em que a passagem do tempo não conseguiu cortar a ligação dos dois, que apesar de não mais ser conectada pelo cordão umbilical, é ainda umbilical enquanto relacionamento de grande proximidade e intimidade, mesmo que escondidas por trás do silêncio.

#### 4.2 DE PAI E FILHO: “MAR”

“Mar”, conto extraído do livro *Espinhas e alfinetes*, um dos mais maduros de toda a obra de Carrascoza, chama atenção, assim como “Umbilical”, pela força da linguagem. Nele, o sentido extrapola o conteúdo e acaba invadindo a forma, mas o que sobressai é mesmo a preocupação com a expressão da palavra, o que nos remete às características do conto de atmosfera, apontados por Hohlfeldt (1988), já citados neste trabalho anteriormente.

A narrativa já começa com um parágrafo não usual, com recuo de 4 cm, artifício que deixa claro uma intenção, o quanto esse espaço vazio, esse vácuo já no início da diegese, indica caminhos e significados: há a presença bruta da falta.

“Mar” é um conto narrado em primeira pessoa, em ritmo angustiante, pela voz de um pai. A história já se inicia com letra minúscula logo após o recuo já mencionado, o que remete a algo aberto, fragmentado, que já foi começado antes. O conto funciona como uma colcha de retalhos de memórias e sensações, tudo isso em fluxo de consciência, o que já diz muito sobre o estado psicológico do pai - angustiado, confuso, ansioso e, de certo modo, vazio. Sob o foco principal, o filho, explicitado pela quantidade de vezes em que a expressão “meu menino” é repetida durante o conto. O pai que conta a história o faz em disparada, sem ponto final, apenas vírgulas, como se tudo estivesse sendo dito em um só jorro. Há, desde o início da narrativa, a sensação de perigo pelo ritmo confuso e aflitivo com que o texto é

construído. A razão de tanta angústia só será anunciada concretamente nas últimas linhas do conto, quando ficamos sabendo que o filho morre no mar, mas a tragédia é anunciada desde a primeira linha. Isso reporta à tensão, indispensável ao gênero conto, como já dissera Cortázar: “Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (2008, p. 152). Em “Mar” o escritor utiliza o artifício apontado por Cortázar com potência pela construção e força da linguagem. No trecho abaixo, o próprio escritor ressalta a importância da tensão desde o início, afirmando que “um conto tem que começar quase à beira do final”, como de fato acontece com “Mar”:

Quando escrevo, vou dando pistas de que de alguma maneira sei o que vai acontecer. Será uma epifania, será uma revelação, será uma perda — alguma coisa está vindo. Uma história independente, um conto, tem que começar quase à beira do final. Você tem que estar mobilizando o leitor para uma comoção, aquilo já tem que estar começando. Tem que chegar ao mundo com o mundo já acontecendo, não dá tempo de aprender tudo. O leitor tem que chegar e se deslumbrar com aquilo, ou agonizar ou ficar pasmo — mas aquilo tem que acontecer (CARRASCOZA, 2014).

Dividido em duas partes, a segunda marcada por um novo parágrafo de 4 cm de recuo, o conto fala da relação de pai e filho tendo como recorte principal o espaço da praia e, mais precisamente, do mar. Na primeira parte, o tempo é o da infância, enquanto a segunda lança um olhar para a juventude. O cuidado com o signo e o som está presente no conto e já chama atenção logo nas primeiras palavras: “Violenta a água estala e alva espuma avança rumo à areia e os olhos ardidados pelo sal, os lábios se abrem e ele ri, o meu menino, e já outra onda avulta” (2010, p. 37). O que se destaca é a presença do [l], consoante líquida que indica fluidez, movimento, assim como as ondas do mar, o que mostra a preocupação do autor com a construção do texto casada com o conteúdo. Não podemos esquecer também que a primeira palavra do conto, que adjetiva a água, é “violenta”, o que já aponta uma forte característica do elemento principal da narrativa, a água, o mar. Em “O som no signo”, Bosi diz que “a linguagem humana é pensamento-som, conforme a expressão feliz de Saussure” (1977, p. 39). Ele também diz: “No poema, força-se o signo para o reino do som” (1977, p. 39). “Mar” é um conto, mas há nele a mesma preocupação que Bosi diz ser da poesia, o que só reforça a prosa poética de Carrascoza.

No começo da narrativa, pai e filho brincam na praia:

*Pega essa, pai, e vamos, lado a lado, o impacto líquido nos corpos, e ele ri novamente, a prancha amarela, pequena, o meu menino, e o sol se esparrama pelos espaços, o avião perfura o céu com a faixa Proteja a sua pele com Sundown, e nós dois, alinhados, mais uma vez, volumosa onda, e ele acerta o tempo e a alcança na ascendente e nela desliza, peixe aéreo vultuando, e vai, levado, o meu menino, e eu me viro para a praia e o vejo, vindo, o rosto como a proa de um veleiro, e acima de seus ombros os guarda-sóis coloridos, as crianças com suas boias e seus brinquedos, gente em passeio de uma ponta a outra, e os vendedores se arrastando na praia, *Olha o mate gelado!, Vai castanha de caju, doutor?, Milho verde, milho verde*, às minhas costas o alto mar, de onde as ondas se soltam, *pai, pai* (CARRASCOZA, 2010, p. 37).*

As marcas, como Sundown e Skol, são escritas em tamanho maior, itálico ou negrito para marcar a diferença e fazer com que essas incursões saltem aos olhos quando temos contato com o texto, da mesma forma que saltam aos olhos do pai durante o conto. Ele é atravessado por isso, pelo contraponto do ambiente e seus estímulos exteriores com o seu interior que grita. Essa aparição de marcas e até mesmo da voz dos vendedores da praia se contrapõem à presença do filho, que de tão bruta ecoa “meu menino” durante toda a narrativa, como já foi mencionado. É também interessante apontar que o conto traz muitos verbos no tempo presente, o que indica presentificação da memória, resgate, como se o pai realmente estivesse revivendo no tempo atual a infância do filho.

As águas do mar são “incessantes”, não param, movimentam-se constantemente. Sabendo do desfecho, podemos ler isso como um anúncio do que está por vir, assim como “violenta a água”:

As águas incessantes, vagas que brotam de vagas, e o rumorejar oceânico, o rumorejar, e nós, nós dois, banhados pelo mesmo instante (a imperceptível alegria), e violenta a água, um jet ski rasgando a superfície azul à nossa frente, estala, a alma espuma avança, estapeia a areia, os olhos ardidos pelo sal, os lábios se abrem e ele ri, e eu, *fecha a boca, pra não engolir água*, o meu menino, e aquele vai-vem e vem-vai, a maré dos minutos que não percebemos passar para sempre (CARRASCOZA, 2010, p. 38).

Apesar de o conto possuir interferências externas, o universo singular pertence a esse nós, “nós, nós dois, banhados pelo mesmo instante”, pai e filho. No entanto, o que se destaca é esse “eu” que fala durante toda a narrativa e a visão do pai, de como ele constrói esse mundo íntimo, mesmo em um ambiente externo e hostil por tantos estímulos. Nesse trecho, também se nota a valorização do pequeno

momento, “a imperceptível alegria”, que agora, depois da consciência da perda, é resgatado - já que o tempo da diegese é diferente do tempo do discurso. Essa ideia se reforça pelo trecho contínuo ao anterior: “A maré dos minutos que não percebemos passar para sempre, os minutos tão plenos e já desfeitos como a espuma” (2010, p. 38). É aí que pela primeira vez no conto há a metáfora do mar como vida, ideia que vai prevalecer até a última letra da narrativa, como no trecho: “O meu menino, no susto das primeiras lições, tanto mar ainda pela frente” (2010, p. 38-39). Se o mar é a vida, os minutos são a maré e a espuma, o que fora desfeito.

Pai e filho são como espelhos um do outro, tanto no que diz respeito à expectativa de um futuro quanto à memória do passado. Existe reconhecimento:

E eis que, de repente, seu rosto raia, e eu me reconheço nele, na água que ele é de mim, e o momento me empurra a sorrir, talvez assim ele perceba - e anos mais tarde compreenda - que a felicidade só é felicidade por ser finita (CARRASCOZA, 2010, p. 39).

Reconhecer-se no outro também aparece como metáfora vinculada à água, “na água que ele é de mim”. Nesse trecho, também se percebe a expectativa de futuro, em “talvez assim ele perceba - e anos mais tarde compreenda”, bem como, em contraponto a isso, a consciência da finitude das coisas e da felicidade.

Um pouco depois do último trecho, o leitor se depara com a palavra “perigo”, grafada em negrito, que salta aos olhos quando em contato com a página. Há a sensação de que o rumorejar do oceano, antes anunciado, se fará ouvir. O que acontece, no entanto, é apenas um episódio de risco que foi vivenciado e superado:

A correnteza, nem notamos, nos levou metros adiante, ali perto a placa **Perigo**, e eu o aviso, *Pra lá, filho, pra lá*, e nos movemos, lentos, nos movemos, o freio da água nas coxas, e logo estamos leves como antes, a vigilância se esfuma, e ele se diverte, e se reencoraja e entra atrasado na crista e, gluglugluglu, leva um caldo, *hahahaha*, ele correndo para recuperar a prancha, eu repito, *fecha a boca, pra não engolir água*, e meus olhos ardem pelo sal, e vejo ali outro pai-e-filho, iguais a nós, os dois se molhando de si, esse daquele, aquele desse, as diferentes águas do mesmo mar, o mar, o seu azul no azul que nos falta, o sal, pai, de onde vem?, *o sal, filho, é feito do mar e faz o mar ser o que é*, mar, as substâncias no entra e sai dos corpos, e eu sei o que há de doce nele vindo de mim, tanto quanto o amaro e, assim (CARRASCOZA, 2010, p. 39).

Há marcas de que a superação do risco acontece por conta da presença do pai ao lado do filho. É o pai que o avisa do perigo e dá a direção certa

com o “pra lá, filho, pra lá”, é o pai que diz para o filho fechar a boca para não engolir água. Depois da superação, há a projeção do pai e do filho em outro pai e filho - o narrador fala dos outros, mas é como se estivesse falando deles mesmos, uma clara visão voltada sempre para o universo dos dois. A metáfora do mar novamente é repetida com o acréscimo da ideia do sal, que pode ser visto como as dificuldades da vida, sem as quais não é possível existir. Assim como “o sal é feito do mar e faz o mar ser o que é”, a substância da vida também é a dor e há doce e amargo nessa constatação, já que, como dito anteriormente, a felicidade só existe enquanto finita. Se pensarmos, o próprio conto só existe pela finitude da vida do filho, bem como a infância lembrada e os momentos singularizados pela memória de um pai já consciente de sua perda. O trecho acima é o que fecha a primeira parte da narrativa e a segunda se inicia com um salto no tempo, explicitado pelo narrador: “Saltamos para a luz de muitos outros verões adiante, as mudas de sonhos, e tudo e nada alterados, e ele mudo, as areias da ampulheta caem, grão a grão” (CARRASCOZA, 2010, p. 40). A indicação de passagem do tempo é clara, mas há mais do que isso a ser dito sobre essa parte do texto. Os sonhos ainda não são inteiros, são “mudas”, são só o início. E, já sabemos, foram arrancados pelas raízes antes mesmo de florescer. Outro ponto é que, diferentemente do relógio, que marca o tempo de forma contínua, quando os grãos da ampulheta terminam de cair, o tempo para de ser marcado - o que vai ao encontro da ideia daquilo que é finito e que aparece em outros pontos do conto e da análise. Outra observação a ser feita é que o que marca a passagem do tempo na ampulheta são grãos de areia, uma forte referência à praia, espaço escolhido para a narrativa se desenrolar, que marcará também o fim da vida do filho. O narrador então expõe coisas que aconteceram nesse meio tempo entre a infância e a juventude do filho:

As reviravoltas, as bem e as mal sentidas, os rochedos, as chuvas inesperadas, as noites vazantes, as manhãs de recuo, e eu, sem me dar conta, já uns cabelos brancos, no chá dos anos renovados, *Nossa, como cresceu*, o meu menino, tão longo os seus braços, o brinco na orelha, a tatuagem na perna, a prancha comprida, preta, de especialista, Deus, o quanto se aprende e nem se percebe enquanto a vida, a vida, só passados uns trechos, de uma praia a outra, da face imberbe, a água, a alva espuma, ao rosto sombreado pela barba, os pelos que furam pele, o sol que torna sólido o dia nascente, o sol que seca a placenta, e sim, de repente eu o vejo homem, ele maior do que eu, e quanta coisa vivemos juntos, para se ter à mão, e que se aderiram à nossa pele feito marcas, os indícios do que somos, como a folha da palmeira é a palmeira em folha, esse nariz igual àquele, as mãos tão parecidas, a voz, *pai*, vigorosa, um eco escapa de meus lábios, *filho* (CARRASCOZA, 2010, p. 40).

Depois dessa série de memórias, “moléculas se misturam, as lembranças oscilam” (2010, p. 40). O pai então expõe a dissimulação de que o mar não tem fim: “Fingindo ambos que o mar não tem fim, e o mundo renasce toda manhã” (2010, p. 40). Esse trecho funciona como uma negação, e o pai tem consciência disso, já que o verbo “fingir” é utilizado. Além disso, o mar é novamente a vida, que sim, tem fim, mas, apesar disso, o mundo renasce toda a manhã, as coisas precisam continuar. Então o mar agora não é visto apenas como vida, mas como os percalços da existência: “Entre todos, sempre um mar para se atravessar” (2010, p. 40).

Eis que então a palavra “perigo” de novo salta na página, mas dessa vez o pai não está lá. Não que essa ausência seja responsável pelo acontecimento, longe disso, mas na percepção do pai, que, é bom lembrar, é quem conta essa história, a ausência lateja insistentemente. O filho, que nesse momento já é jovem, vai à praia com os amigos e então

a placa **Perigo**, a onda que vem vindo, as forças que se esvaem, o que vem lá adiante, sei, as suspeitas, a definitiva onda, o mistério que me aguarda, a ancoragem natural, e vêm as horas, e não importa a espera, a areia vem, a música do celular, *alô*, a notícia, e posso imaginar como tudo aconteceu, a água, violenta a água estala, violenta, e alva espuma avança, a alva espuma avança, gluglugluglu, e meus olhos ardidos pelo sal, *fecha a boca, pra não engolir água*, e o silêncio agora me sobrevoa, e eu vejo seus lábios fechados, o meu menino, pra sempre, lá no mar, no fundo de mim, e outra onda e outra onda, o sal ardendo meus olhos, o sal, o sal (CARRASCOZA, 2010, p. 41).

No trecho acima, vemos “a definitiva onda”, que funciona tanto como a onda do mar que põe fim à vida do filho, como também uma metáfora, talvez até eufemismo, para a morte. Depois que o pai recebe a ligação com a notícia, há o retorno ao início do conto, que marca bem a distinção entre tempo da diegese e tempo do discurso e reforça a sensação de perigo desde a primeira palavra da primeira linha da narrativa. Posteriormente, há também a presença de “gluglugluglu” como uma onomatopeia para o afogamento. O pai ainda, como em uma tentativa de recuperação, lembra do que falara para o filho quando este era criança e também passara por uma situação de perigo: “Fecha a boca, pra não engolir água”, só que dessa vez ele não estava lá.

Para fechar o conto, o sal, parte tão essencial do mar, agora é deslocado e não mais diz respeito a mar, mas sim a lágrimas, dor e sofrimento pela perda do filho. O menino, “o meu menino”, como tanto repetiu o pai, agora ficará “pra sempre, lá no mar, no mar, no fundo de mim”.

#### 4.3 DE MARIDO E MULHER: “ILUMINADOS”

O conto “Iluminados”, do livro *O vaso azul*, também publicado na antologia *O volume do silêncio*, é um dos poucos de toda a obra de Carrascoza em que apenas o casal é focalizado, sem interações com filhos, avós, amigos, vizinhos e outros tipos de relações afetivas e familiares. A opção por “Iluminados” se dá pelo fato de que a narrativa é interessante não só no que diz respeito ao subtema, *de marido e mulher*, mas a toda a produção literária do autor.

Na primeira frase do conto já se anuncia o mote de toda a narrativa: um casal, Lúcia e Ramón, vive normalmente sua rotina quando um blecaute ocorre de repente: “Estavam sentados no sofá, marido e mulher, cada um com seu prato na mão, quando ocorreu o blecaute” (CARRASCOZA, 2006, p. 37). Mais além, o leitor fica sabendo que o apagão ocorreu não só na casa dos dois, mas também nas proximidades:

Um grito ecoou pela vizinhança, sinal de que não fora problema só deles, um fusível queimado. A todos de uma só vez a escuridão engoliu. Em seguida, a quietude dos grandes sobressaltos (CARRASCOZA, 2006, p. 37).

Todos são igualmente invadidos pela escuridão, mas o narrador em terceira pessoa já esclarece que no silêncio que se notou depois do alvoroço há o susto do imprevisto e já adianta que algo grande está prestes a acontecer - “a quietude dos grandes sobressaltos”. O susto faz um corte brusco na vida ordinária do casal:

O susto cortou a tranquilidade do casal. A surpresa os envolve, vorazmente, assim como os dois mastigam a última garfada de comida que haviam levado à boca. Nervoso, Ramón corre para desligar a televisão, podem perdê-la se a luz retornar de uma hora para outra. Sorte não existir nada à frente, mesa ou cadeira, que lhe tornasse o caminho perigoso, vantagem de se viver em casa modesta e não ter crianças (CARRASCOZA, 2006, p. 37).

Nesse trecho, temos a indicação de duas coisas: da condição financeira do casal, marcado por “casa modesta”, e também da construção familiar enquanto marido e mulher, sem filhos. Percebe-se também por conta de “o susto que cortou a tranquilidade do casal” a ideia de que havia ali um estado de sossego e de paz que pode parecer positivo a princípio, mas carrega também certo caráter automático que diz respeito à rotina e que tem a ver com a ideia de ser fixo, permanente, sem ação, oposto ao progresso, confirmado pelo trecho a seguir:

- Assim não dá pra comer!

Desde que se casaram, as noites de ambos têm sido sossegadas. Deviam antes agradecer, dádiva magnífica essa escuridão, mas reclamar é do homem, como o corte é da tesoura (CARRASCOZA, 2006, p. 37).

Há até um pouco de ironia em “as noites de ambos têm sido sossegadas”, já que é na noite que o casal divide a cama e é nessa hora que, estando os corpos lado a lado, em espaço típico de comunhão do que é de âmbito íntimo, a relação sexual costuma acontecer. Se as noites têm sido sossegadas, podemos pensar nisso como certo fastio de um pelo outro, distância íntima. O blecaute então instaura a desordem em um lugar que antes era só ordem, o que faz com que o narrador, que interfere a todo o momento na narrativa, afirme que eles deviam agradecer, porque a escuridão é uma “dádiva magnífica”. Quais serão as dádivas que o breu brindará ao casal Lúcia e Ramón?

A posição do narrador, explicitada no parágrafo anterior, que, apesar de não ser personagem da história, acaba se colocando no texto o tempo todo, não poupando opiniões e interferências, é algo que abre espaço para algumas reflexões. Para Regina Dalcastagnè, o narrador contemporâneo é “alguém que tropeça no discurso, esbarra em outros personagens, perde o fio da meada” (2012, p. 75). São suspeitos, de “consciência embaçada” e “estão envolvidos até a alma com a matéria narrada” (2012, p. 75). Não há mais espaços para ingenuidades e o leitor é cúmplice e delator, porque se envolve, mas sabe que há espaço para desconfiar: “O espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro do que a realidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). O narrador está, portanto, no centro da obra e não há dissimulações para que ele, de alguma forma, não apareça e dê espaço para um contar livre de intermediações. Isso também pode ser compreendido como presentificação. Se no século XIX, como acontece em Flaubert, há a tentativa do desaparecimento do

narrador para que as cenas fluíssem sem mediações, ou seja, há a negação da presença, agora, no século XXI há a demanda de presença de quem narra, e vemos isso claramente em “Iluminados”.

Enquanto esperam a volta da luz com certa ansiedade por parte de Lúcia, que, costureira, precisa entregar algumas roupas para o dia seguinte, e falta de paciência por parte de Ramón, eles mesmos percebem a chegada de algo insuspeitado: “Por um momento, imóveis e esperançosos, aguardam o milagre. Como se o blecaute fosse apenas um piscar de olhos da realidade” (2006, p. 38). Esse milagre é a epifania anunciada e, em “Iluminados”, ela acontece de forma suave e gradual e não abruptamente como pode acontecer em outras narrativas. Comparando a epifania em Carrascoza com aquela encontrada na obra de Clarice, por exemplo, pode se perceber que a de Carrascoza é, de fato, uma pequena epifania, muito mais sutil, suave e gradual, como de fato acontece no conto em questão. Sobre o constante tom epifânico das histórias de Carrascoza, Miguel Conde diz que:

Compõe uma sensibilidade algo elegíaca, na qual se combinam lamento e celebração por uma vida que se desfaz mas permanece como perda, a exemplo dos versos de Drummond: “as coisas findas/ muito mais que lindas,/ essas ficarão”. O que fica, em última instância, é sempre o texto, que em Carrascoza parece cumprir o duplo papel de fixar o transitório e indicar sua passagem inexorável (2010, p. 47).

Sobre as personagens, sabemos que Lúcia nasceu nas montanhas de Minas e que é serena, enquanto o marido é irritado, apesar de “furioso num instante, resignado no outro” (CARRASCOZA, 2006, p. 38). E o narrador em terceira pessoa, intradieético, parece entender a irritação de Ramón e deixa isso claro: “Nesta noite, tem razão em reclamar, difícil encontrar alguém satisfeito com o inesperado” (2006, p. 38). Logo depois, o narrador também vê o lado de Lúcia, afirmando que esta sim tem motivos para irritação: “Ela, sim, deveria se impacientar. Com a falta de luz, não poderá arrematar as costuras do Carnaval para o dia seguinte” (2006, p. 38).

O que sobressai nesse conto, assim como na maioria dos contos de Carrascoza, não é a ação, como já foi dito anteriormente nesta dissertação. Enquanto Lúcia coloca os pratos sobre o mármore da pia e procura uma caixa de fósforos, o que se destaca na narrativa não é o simples ato da personagem, mas a sensação que o autor consegue traduzir pela construção do texto:

Na cozinha, ela coloca o prato sobre o mármore da pia e, tateando, busca pela caixa de fósforos. Não a encontra, e quem a toma pela mão é a estranha lembrança de lápides, densa presença da morte (CARRASCOZA, 2006, P. 38).

É a sensação que atravessa e invade os sentidos concretos da ação de Lúcia, assim como as outras personagens de Carrascoza são tomados por lembranças, sentimentos e impressões causados por banalidades. São personagens à flor da pele, com uma sensibilidade muito própria, mesmo que esteja adormecida por algo, como acontece com o casal de “Iluminados”, e que, vamos ver mais além, está sempre a um fio de despertar - vê-se o mesmo processo em “Umbilical”, cuja delicadeza do filho vai aparecendo conforme o conto se constrói.

Depois que Lúcia encontra o fósforo e acende uma vela, ela e o marido são arremessados para uma atmosfera radicalmente distinta da anterior ao blecaute: “Estão os dois, marido e mulher, novamente sentados no sofá, o prato nas mãos, a comida ainda não esfriou, embora seu sabor tenha se alterado, para melhor, é verdade: jantam agora à luz de velas” (CARRASCOZA, 2006, p. 39). É como se com a luz das velas também se acendesse o olhar do narrador, que agora indica que tudo tem um sabor melhor. Não por acaso, Ramón também fica mais sereno e a voz do narrador logo conclui a percepção: “Há pouco assistiam TV, distantes um do outro e, de súbito, ele pode sentir a respiração de Lúcia, ela pode escutá-lo mastigando ruidosamente a comida, os dentes sadios e afiados” (2006, p. 39). A atmosfera romântica do acaso do jantar à luz de velas faz com que seja notada a distância com que o casal levava a vida anteriormente ao apagão: não se olhavam, não conversavam, apenas assistiam TV, mirando o olhar para um mundo que não é deles. O escuro então traz consciência e ensimesmamento:

Não há nenhum castiçal dourado, mesa com requintes, nem dois cálices de xerez. Tampouco alguém para lhes servir à mesa. A vela, grudada a um pires, humilde feito uma coluna em ruínas, derrete silenciosamente. A chama projeta na parede duas sombras, estremecidas, que a um gesto de Lúcia parecem se fundir numa única (CARRASCOZA, 2006, p. 39).

No trecho acima há também, e novamente, a marcação da condição social: trata-se de uma casa simples, humilde, sem requinte. Mas para além do espaço, o que se destaca na parte selecionada é a possibilidade de comunhão entre o casal que a escuridão e a luz das velas possibilitam: “A chama projeta na parede duas

sombras, estremecidas, que a um gesto de Lúcia parecem se fundir numa única”. E não torna possível apenas como ilusão de jogo de sombras, mas no plano da realidade para Ramón e Lúcia. Enquanto ambos jantam, “à beira da chama miúda, a agulha do acaso ou de Deus costura uma atmosfera acolhedora” (2006, p. 40). Assim como a chuva caía como agulhas em “Umbilical”, é a agulha do acaso, que também costura uma atmosfera acolhedora. A ideia de Deus também se faz presente, mas acredito que muito mais indicando território de encantamento, mistério e milagre do que tom religioso.

Os diálogos do casal são um pouco tímidos, sem muita força - esta é de outra natureza e se encontra quando os travessões cessam, o silêncio ganha espaço e a voz do narrador aparece:

- A gente comendo à luz de vela - ela diz, limpando os lábios. - É até engraçado!
  - Não vejo graça nenhuma - ele resmunga. - Se a luz não voltar, vamos tomar banho frio.
  - Vai voltar - ela diz. - Tenho encomenda pra amanhã.
  - Pro carnaval?
  - É!
  - Pode esquecer.
  - Às vezes a luz vem rápido - ela diz. - Quem sabe dá até pra pegar o finzinho do jornal.
- Se ainda não estão próximos, pelo menos o blecaute reduziu a distância entre eles. Há muito não permanecem assim, juntos e quietos, um a medir o silêncio do outro, jantando sem a interferência das notícias, voltados para suas vidas, não para o vídeo.  
(CARRASCOZA, 2006, p. 40).

É importante a afirmação do narrador de que o blecaute construiu sim uma atmosfera acolhedora, mas que se eles ainda não estão totalmente próximos, houve uma redução na distância, e esta se deu principalmente pela companhia sem interferências de outras vozes, como as do vídeo. Assim, sozinhos à meia luz, os dois são obrigados pelo acaso a olharem para a própria existência.

A existência que sobressai é, de modo universal, a vida. Mas há também, pelo escuro, a atenção a outros modos de existir, principalmente no que tange à Lúcia, que além de costureira é dona de casa e quem cuida dos afazeres domésticos. “Lúcia recolhe os pratos. Deixa a vela para o marido, acende outra na cozinha, é preciso lavar toda a louça, tarefa difícil à meia-luz, mas poderia realizá-la de olhos fechados” (CARRASCOZA, 2006, p. 40). De “olhos fechados” indica o

quanto esse é um encargo constante para ela, bem como recolher os pratos, deixar a vela para o marido, servir. Nesse conto, os papéis sociais de homem e mulher são muito bem definidos, afinando-se com o que Regina Dalcastagnè concluiu em sua pesquisa, já mencionada anteriormente. A definição se reforça ainda mais pelo que vem a seguir: “A vela da sala logo se junta à da cozinha. Sem o que fazer, o marido vem ajudá-la. Para surpresa de Lúcia, Ramón pega do pano, gesto proibido aos homens, e vai enxugando silenciosamente os talheres” (2006, p.40-41). A força da palavra “ajuda”, que diz respeito a ato coadjuvante, já que quem ajuda, ajuda alguém, somada à “surpresa” e ao “gesto proibido aos homens”, só colaboram para tornar mais forte a ideia dos papéis definidos, principalmente no que diz respeito à mulher e ao serviço doméstico. Há ainda outra recorrência da ideia de exceção, um pouco mais à frente do conto, no trecho: “Faltam só duas panelas e a cozinha logo estará em ordem; com um ajudante, mesmo desajeitado, vai-se mais rápido” (2006, p. 41). Por outro lado, é bom reforçar o quanto há, mesmo que sutilmente, o borrão dessas fronteiras bem delimitadas quando o apagão ocorre. Depois dele, o homem se permite ousar um “gesto proibido”, o que também indica que com a ausência de luz os matizes da subjetividade das personagens ficam mais fortes e menos limitados, deixando de lado a pressão dos papéis sociais. Sobre isso, Singly afirma que:

A intimidade conjugal não deve ser vivida como tirânica: ao contrário, ela deve ser o lugar ideal no qual, pelo menos nos bastidores da vida privada, é possível acreditar que o seu *self* está despido dos papéis sociais, que ele finalmente atingiu o mais profundo nível de autenticidade (2007, p. 160).

Outro artifício muito comum nos contos de Carrascoza, e que também aparece em “Iluminados”, é o retorno à infância como refúgio, lugar seguro. Pelas mãos da memória, localizada na lembrança de criança, é que se torna possível resgatar um modo de olhar e trazer sentimentos e sensações para a vida adulta:

- O escuro me lembra a infância - ela diz. Faltava luz quando chovia. Minha mãe queimava ervas para Santa Rita.
  - A minha contava histórias. - ele diz. - Juntava as mãos e das sombras na parede saía tudo quanto é bicho.
  - Eu morria de medo.
  - Eu também.
  - Parecia o fim do mundo.
  - A gente ia pra cama mais cedo.
  - Tomava banho de bacia.
- Ele sorriu, ela também (CARRASCOZA, 2006, p. 41).

No trecho acima, nota-se a presença do sorriso das duas personagens. Esse é o primeiro gesto cúmplice delas, que até anteriormente à lembrança da infância pareciam, apesar de mais próximas do que no início, ainda descompassadas. Esse olhar de criança que é lembrado acaba fazendo com que algo seja reanimado nas personagens e, somado à escuridão, o real que está em volta ganha mais atenção:

Lá fora, o escuro palpita, a quietude se desdobra pela noite, o ar úmido é como a seda no rosto. Uma luminosidade se insinua acima do muro, e, só quando ergue os olhos, ele descobre, admirado, as estrelas pulsando no espaço (CARRASCOZA, 2006, p. 42).

Para dar força a essa ideia de que algo novo começa a despontar, há a presença do verbo “descobrir”, conjugado no presente, que indica que o fato acontece no momento do enunciado - no caso do conto, de repente, como uma epifania. O adjetivo “admirado” dá mais relevância a essa ideia de surpresa, espanto e contemplação, como se as estrelas estivessem apagadas até então e só passassem a ser notadas depois que algo se modifica interiormente na personagem. Essa percepção ainda continua e dá mais força ao retorno do olhar infantil que se encanta facilmente, inclusive sendo mencionado no texto com “crianças girando cabeça para ver as estrelas”:

- Deus!
- Lúcia vem em sua direção, nem sonhava com mais esta surpresa.
- Nossa!
- As duas velas ardem na pia, o casal observa os astros. Por alguns minutos, vão permanecer mudos, crianças girando a cabeça para ver as estrelas.
- A última vez que vi um céu assim, a gente tinha começado a namorar
- diz Ramón, antes de voltar à cozinha.

- Lembro bem - ela emenda. - Foi na varanda de casa. Você declamou um poema do Lorca.

Ele fecha a porta, ela vai enchendo o caldeirão de água, conhece bem seu marido, hoje está lhe recordando aquele que lhe despertou atenção no passado (CARRASCOZA, 2006, p. 42).

No trecho acima, também dá para notar a diferença entre o passado da relação *versus* o passado recente *versus* o presente. No passado, Ramón despertara atenção, inclusive declamando poemas na varanda sob as estrelas, uma construção bastante romântica e bem distante do Ramón irritado e sem paciência do passado recente, visto no início do conto. O presente, no entanto, traz coisas novas, inclusive a percepção de que o dia a dia da relação acabou afastando algumas coisas preciosas. Tudo caminha para um retorno a esse passado distante, resgate da atmosfera do início do relacionamento:

No quarto, ele abre o guarda-roupa e algo se desprende lá do fundo, vai cair no assoalho, se não for amparado. O susto lhe retarda a ação e, quando se move, não pode mais evitar a queda do objeto. Ao toscos ruído da madeira contra o piso sucede o alegre retinir das cordas de seu violão gitano.

Em boa hora vem este violão, desafinado, uma película de pó o cobre, se o dono não vai até ele, eis que o próprio se move. [...] Lúcia à beira do fogão zelando pela água, há quanto tempo ele não lhe canta uma música? (CARRASCOZA, 2006, p. 42-43).

A “película de pó” sobre o violão marca o passar do tempo, o descaso para com algo que parece que Ramón costumava fazer bastante. A cena do violão caindo, em uma construção de atmosfera clichê, é só mais uma marca de que todas as coisas (falta de luz, sombras na parede, louça sendo lavada a dois, sorriso ao lembrar da infância, estrelas no céu) colaboram para que esse casal volte a estar um em comunhão com o outro. O poeta Federico García Lorca é citado e, por isso, pego-me pensando em seu poema “As seis cordas”: “A guitarra faz soluçar os sonhos”. De alguma forma, podemos estender o que é dito sobre a guitarra para o que o violão representa no conto, a aproximação de um universo de sonho e poesia que há muito não era visitado pelas personagens: “O marido recolhe o instrumento e se faz a mesma pergunta, nem parece que há uma massa de trevas a separá-los, o essencial é que se tocam, se por pele ou pensamento, não importa” (CARRASCOZA, 2006, p. 43). A mesma massa de trevas que os separa é também a responsável por propiciar o toque, apontado como o que é essencial, independentemente de ser físico ou apenas

pelo pensamento, o que também indica uma valorização da comunhão entre um e outro não só enquanto corpo, mas, e principalmente, enquanto alma. Enquanto Ramón encara o instrumento, Lúcia está fervendo a água para que ele tome banho. O narrador aponta que ela é “quem primeiro sente a dádiva arrematada pelo blecaute” (2006, p. 43). A dádiva é a apreensão da atmosfera especial que envolve o conto e aproxima o casal, a epifania. Ramón então se despe e se prepara para entrar na banheira da casa alugada, mais uma marcação de condição financeira, experimentando “uma inesperada sensação de abandono, como se a solidão lhe cutucasse” (2006, p. 44). Estar sozinho em um acontecimento rotineiro solitário como o banho, acaba chamando atenção de Ramón. A solidão o cutuca e o faz chamar por Lúcia: “- Por que não vem? Ela foi” (2006, p. 44). O que acontece após é a consolidação da relação especial, sagrada, explicitada pelo trecho: “Mais parece um altar esse banheiro silencioso” (2006, p. 44). E continua:

Os dois cerraram os olhos. Ela sente cócegas nos pés e os move com suavidade, roçando sem querer o ventre dele. Ramón abre os olhos, sob a água que esfria, as coxas apertadas de Lúcia, ali começa outra noite (CARRASCOZA, 2006, p. 44).

“Outra noite” diz respeito ao início de outra lógica na relação de Ramón e Lúcia: há a comunhão, a cumplicidade. Os corpos agora se tocam em pele e em pensamento e isso, ao contrário de antes, agora não só importa como modifica as coisas. A atmosfera sexual é anunciada, mas o ato em si não é focalizado pelo narrador: “Não tardará para que o desejo cresça, os braços se apertem, os corpos se entendam, e o chão se molhe” (2006, p. 44). Isso também indica a valorização do que vai além da intimidade sexual, exposta pela antropóloga brasileira Mirian Goldenberg como algo que é “da ordem do corporal, do toque, da visão” (GOLDENBERG, 2014). É interessante pensar que o casal está no meio de um blecaute, evento que incapacita exatamente o enxergar. Por outro lado, há a valorização da intimidade íntima, “um tipo muito particular de estar juntos, de conversar, de escutar, de compartilhar o silêncio, um nível mais profundo de comunicação psicológica. É uma intimidade emocional” (GOLDENBERG, 2014). Carrascoza valoriza em todos os seus contos a intimidade íntima, mesmo quando esta não aparece em contraponto à intimidade sexual. É o emocional que se destaca e compartilhar o silêncio acaba sendo uma das presenças mais constantes na obra do escritor.

Posteriormente ao entendimento dos corpos, nota-se a mudança que toda a experiência causara nos dois: “Envolvida numa camisola, Lúcia se senta no sofá. A casa permanece em ordem, cada coisa em seu lugar, exceto a costura, mas até onde vai sua culpa se faltou luz?” (2006, p. 45). Se a casa ainda está em ordem, a desordem da quebra da rotina, por outro lado, já fez o seu trabalho. Ramón pega o violão que caíra em suas mãos anteriormente e começa a tocar:

Segurando um pires, Ramón se enfiou pelo quarto, voltará metido em seu pijama, na outra mão, o violão. A mulher o observa, atônita, a última vez que ele tocou foi há um ano, mais pelo ócio que pela paixão (CARRASCOZA, 2006, p. 45).

A última vez que Ramón tocou violão foi mais por ócio do que por paixão, então qual seria o motivo de tocar agora? Se antes era ócio, tudo indica que agora é paixão, e não só pela música em si, mas por um despertar de muita coisa, inclusive do que diz respeito à Lúcia, o que é confirmado pelo trecho: “Depois de percorrerem o corpo amado, os dedos se tornaram mais habilidosos” (2006, p. 45). Há, finalmente, o estado de comunhão - ou pelo menos o mais perto dele:

Os dois cantam, esquecidos do futebol, das agulhas, do blecaute. Percebem, mas não se importam, que uma das velas se apaga, as sombras crescem ao redor, ameaçando engolir tudo. A segunda vela está quase no fim. Lúcia poderia ir à cozinha apanhar outra. Ramón para beber água. Mas não, outra sevilhana já foi iniciada. As posições no instrumento ele conhece de olhos fechados. Ela sabe a letra, o marido as ensinou, tantas. E, então, na calmaria da noite, submersos no escuro, continuam a cantar (CARRASCOZA, 2006, p. 46).

O escuro ameaça engolir tudo, mas as personagens não se importam. Quanto maior a escuridão, maior é também o estado de comunhão com o outro, o resgate da intimidade. “Submersos no escuro”, não há mais espaço para qualquer coisa que não seja o casal. Ramón já conhece de cor “as posições do instrumento”, assim como também conhece sua mulher - embora pareça ter se esquecido disso no início do conto. Isso remete a Singly, que afirma que os dois fatores, elencados em uma pesquisa, para o sucesso da vida do casal, é ““ser mais atento às pequenas coisas” do cotidiano” e “ser fiel”. O primeiro item reflete a qualidade relacional exigida na vida cotidiana, o fato de a rotina não destruir uma interação que respeita um e outro” (2007, p. 178). Pode-se pensar então que é a atenção ao cotidiano que foi alcançada ao final do conto. O percurso da narrativa é a iluminação do casal pela

escuridão do espaço. O desfecho é a afirmação da atmosfera cúmplice - apenas alcançada pela escuridão - que deixa marido e mulher, mais do que nunca, e assim como diz o título, iluminados.

#### 4.4 DE IRMÃOS: “JANELAS”

No início de “Janelas”, conto presente em *Dias raros* e também em *O volume do silêncio*, já somos apresentados bruscamente ao assunto central: “Irmão e irmã. Eram” (CARRASCOZA, 2006, 163). Essas são as duas personagens principais, e praticamente as únicas, tirando uma ou outra menção a outras que não participam diretamente da diegese. Trata-se, portanto, de uma escolha por focalizar exclusivamente a relação fraterna, alternada entre momento presente, a vida adulta, e passado, a infância - artifício bastante utilizado por Carrascoza.

Os irmãos então moravam na mesma cidade, mas pouco se viam, como se habitassem “países longínquos” (2006, p. 163), dando força à ideia de distância mesmo com a proximidade física: “Pouco se viam, frente a frente, olhos fugindo dos olhos, braços que mal se tocavam e já se afastavam, embora cada um, em seu canto, estivesse sempre a reconstruir a face do outro nos desvãos da memória” (2006, p. 163). Esse trecho é peça-chave para anunciar e antecipar tudo o que acontecerá na continuação da narrativa e isso se dá, principalmente, pela utilização das palavras “reconstruir” e “memória”. Como eu disse no início, a infância em Carrascoza é frequentemente utilizada para recuperar o que fora perdido na vida adulta, no caso de “Janelas”, a proximidade dos irmãos. Além disso, é bom ressaltar o quanto a memória aparece nos contos do autor como o lugar em que as coisas acontecem - é por ela que o rosto de cada um dos irmãos é reconstruído para o outro.

Duas outras presenças no conto, e que já surgem no segundo parágrafo, são a referência ao mundo externo *versus* mundo interno, que também aparecem em praticamente todos os contos do Carrascoza, e o duplo, este não tão comum, mas que é importante em “Janelas”: “De repente, desprendendo-se das tarefas mundanas, lembravam-se do quanto se queriam, e então se viam, trêmulos, um dentro do outro, como nuvem a se mover acima de um espelho líquido” (2006, p. 163). É relevante salientar que o mundo cotidiano em Carrascoza funciona como inspiração, mas também como gatilho de algo maior e mais profundo. Dessa forma, é quando irmão e irmã se desprendem das tarefas mundanas e penetram no universo

da memória, reforçado pelo uso do “lembravam-se”, que se dão conta novamente do que nunca deixaram de ser: irmãos - e para isso Carrascoza utiliza um dos elementos clássicos do duplo, o espelho, que funde um eu em outro.

É importante já salientar que esse conto é, assim como a grande maioria do autor, escrito em terceira pessoa por um narrador extremamente empenhado em dizer o que as personagens não dizem, um narrador heterodiegético, mas que manifesta-se como um ‘eu’, quase como uma consciência incorpórea e poética, colocando-se o tempo todo na narrativa. Assim como acontece em “Iluminados”, as palavras trocadas pelos irmãos não são o destaque da narrativa, mas sim os seus gestos e o espaço em que se encontram, ambos muito bem notados pelo narrador, extremamente observador. Há uma ordem de silêncios, como consta no conto, e o que fala é o que se esconde por baixo da ausência de palavras, quase como se os gestos tivessem um dicionário próprio:

Mas nem ele nem ela, ao se reencontrarem, diriam, *Pensei em você, outro dia*, ou, *Lembre-me de quando éramos crianças*, ou, *Por que não nos vemos mais vezes?*, e, ainda menos, na hora da despedida, mesmo contra a ordem de seus silêncios, ela diria, *Fiquei feliz em ver você*, e ele, *Nem me deu conta de que se passaram tantos anos, desde que brincávamos à sombra das videiras* (CARRASCOZA, 2006, p. 163).

No trecho acima, também é bom ressaltar que a voz das personagens só existe enquanto expectativa do próprio narrador, já que o verbo dizer está no futuro do pretérito e mesmo assim traz consigo uma negação, já que trata de coisas que os irmãos não diriam ao se encontrar. A explicação para tantos silêncios se dá logo em seguida: “Talvez porque se constrangessem em dizer o que sentiam e, uma vez expulsos da infância, sabiam que seus olhares e gestos já o diziam, pleonasmos seria usar as palavras” (2006, p. 164). Nesse trecho, encontra-se a expressão “expulsos da infância” e esta carrega consigo alguns sentidos para o conto. Ser expulso implica em ser obrigado a deixar um lugar de onde não se quer sair, quase uma expulsão do paraíso. A infância, claro, não é, concretamente, um lugar, mas sim um tempo. No entanto, o que ocorre em Carrascoza, e especificamente em “Janelas”, é que a infância se metamorfoseia em território, um lugar para onde as personagens estão sempre querendo retornar. Outro aspecto encontrado no trecho é a valorização dos gestos em contraponto às palavras - o dizer nada é o dizer tudo, o que explica esse pacto do silêncio seguido pelos irmãos e por muitas personagens do escritor. É bom

ressaltar que o dizer nada não é exatamente não conversar, mas sim não tocar no cerne da questão, que geralmente é o motivo do conto. Assim, os irmãos não problematizam sua relação com palavras, muito pelo contrário, pelas conversas banais eles são, pouco a pouco, levados a um nível mais profundo de consciência que pode ser resumido em algumas questões, como: o que é ser irmão? O que significamos um para o outro? O que se perdeu e como? Quando deixamos de ser aquilo que éramos quando crianças?

O conto prossegue ressaltando a profundidade que pode ser extraída do corriqueiro, assim como pretende fazer a literatura de Carrascoza. Há aí a dissimulação do cotidiano, que aparenta banalidade, mas que dele é extraído o essencial da relação fraterna:

Melhor não dizer nada, ou dizer tudo, como disfarçadamente o faziam, contando os fatos mais corriqueiros, as miudezas de suas vidas, as prosaicas atitudes tomadas diante desse ou daquele acontecimento. De forma que ao dizer, *Mudou tanto a sua rua desde a última vez que estive aqui*, ele estava em verdade dizendo, *Nada há de abalar o meu afeto por você*, e ela entendia cada palavra dessa linguagem, porque também a usava, e se acaso comentasse, *Está tão quente hoje*, estaria por sua vez dizendo, *Que bom podermos partilhar desse momento em harmonia* (CARRASCOZA, 2006, p. 164).

Até esse momento o conto foi construído com hipóteses, sensações e constatações: o que diriam quando se encontrassem, o que sentem e onde vivem. A partir de agora, a ação de fato começa a se desenrolar pelo desejo do irmão de visitar a irmã em uma tarde de sábado. Ele optou por não avisá-la antes porque queria fazer uma surpresa, e se surpreender é relembrar o que vivenciavam na infância:

Corria o risco, sim, de não a encontrar em casa, mas o efeito de surpresa, se ela estivesse lá, compensaria. Assim o fizera em tantas ocasiões, quando menino, de súbito, aparecia às costas dela, garota distraída, e dava-lhe um susto, saindo, em seguida, às carreiras para fugir dos objetos que ela lhe atirava antes de perceber, aliviada, que era apenas uma brincadeira (CARRASCOZA, 2006, p. 164).

Assim como acontece em “Iluminados” e também em “Umbilical”, um acontecimento do presente, da vida adulta, acaba gerando uma comparação entre esta e a infância, fazendo com que o susto de reencontrar a irmã depois de tanto tempo se assemelhe à sensação de assustá-la durante brincadeiras infantis.

São raros os contos de Carrascoza nos quais existe uma presença realmente bruta da cidade enquanto metrópole, com direito a trânsito e angústias contemporâneas. Como já mencionado na introdução desta dissertação, o mundo carrascoziano é construído com base em uma “experiência de cidade orbitada pelo mundo rural” (CARRASCOZA, 2014) e, especificamente em “Janelas” dá para notar que o distanciar-se do centro da cidade e o aproximar-se da periferia e sua simplicidade acabam determinando a forma como as personagens lidam com as coisas: distanciar-se da cidade é distanciar-se da rapidez da rotina que engole, da impossibilidade dos laços afetivos, e, no caso do conto, familiares. O irmão então pega um ônibus até o bairro em que a irmã mora e, pela janela, vamos acompanhando as mudanças do espaço:

O olhar aos poucos se esvaziando dos prédios do caminho e enchendo-se, como uma bilha d’água, das casinhas típicas da periferia, sem garagens e jardins, a porta a dar na rua, as paredes descascadas, o telhado lodoso, os raios de rol ricocheteando as antenas de TV. E se do lado de fora a paisagem urbana mudava, alma adentro ele mantinha a confiança de que seria um encontro alegre, há muito que as margens de um não tocavam as do outro, embora sempre que se falavam ao telefone, soubessem pelo timbre de voz, quando as palavras ditas, até mesmo de maneira casual, eram em letras maiúsculas, em itálico, ou entre aspas (CARRASCOZA, 2006, p. 164-165).

Transitar da cidade para o bucólico da periferia faz com que tudo mude externamente, claro, mas também internamente. Assim, como consta no texto, acontece uma mudança também na alma, que entra em outro estado. O espaço urbano é então aquele que dificulta os encontros: moram na mesma cidade, mas é como se fosse em países distantes. Em contraponto a isso, aproximar-se da periferia aproxima também os irmãos e deixa tudo mais à flor da pele. Nesse trecho também se destaca a maneira como Carrascoza constrói a proximidade dos dois irmãos quando fala que as palavras ditas, o timbre da voz, mesmo em uma conversa casual, deixa transparecer “letras maiúsculas, em itálico, ou entre aspas”, o que denota os matizes que um consegue perceber na fala do outro e, claro, a forte ligação entre eles.

No caminho até à casa da irmã, e a essa altura o leitor já deve ter notado que as personagens não são nomeadas, o narrador aponta que o irmão vai de mãos vazias: “Nem se lembrara de comprar algo para agradá-la, uma garrafa daquele vinho que ela apreciava, uma caixa de doces, um pão de torresmo, não tinha nada

a oferecer-lhe senão a sua própria presença viva” (2006, p. 165), a ausência de objetos em contraponto à utilização de “presença viva”, que vem acompanhada da ideia de única coisa que o irmão tem a oferecer, exalta as trocas humanas em detrimento de presentes e outras coisas materiais. Ainda no caminho, ele vai se deparando com essa construção de cidade descolada da loucura dos centros urbanos: “Rua estreita”, “meninos que jogavam futebol com uma bola furada”, “viela” (2006, p. 165) e se encanta com isso, até quer ficar observando, mas sabe que tem coisas mais importantes para fazer.

Chegando à casa da irmã, acontece o que fora esperado pelo irmão, ela fica surpresa: “Estremeceu ao dar com o irmão ali, aureolado de sol, o semblante sereno, um sorriso a lhe escapar dos lábios, surpresa tanto quanto em menina” (2006, p. 166). O irmão ganha então contornos angelicais pelos olhos da irmã, aureolado de sol, sereno. O esperado por ele então acontece: ela também retoma um sentimento vivenciado na infância.

Conforme o encontro se desenrola de forma corriqueira, cumprimentos e conversas triviais, começa a aparecer pistas de uma tensão, algo que incomoda, mas que ainda não se sabe o que é: “Embora fosse um encontro como outros, natural, o irmão notou que ela parecia pouco à vontade, perturbada com algo que ele não conseguira desvendar” (2006, p. 166), mais séria que de costume:

Não que fosse risonha em excesso, nem tampouco casmurra, apesar de que os anos de magistério costumavam arrancar o viço dos mestres, mas sua expressão estava séria demais, como se um motivo oculto a impedisse de ser quem era. O irmão não demorou para constatar que lhe escondia algo (CARRASCOZA, 2006, p. 166).

Por meio da voz do narrador, Carrascoza então usa de imagens para fazer uma comparação e conseguir dar conta do que as personagens sentem:

Como quem apanha uma fruta, cuidou primeiro de tirar-lhe a casca, daí para atingir o caroço, seria uma questão de tempo, de saborear aos poucos a entrega, que poderia não ser doce, e perguntou, *Tudo bem?* (CARRASCOZA, 2006, p. 167).

A irmã muda de assunto, diz que não é nada, mas algo ainda causa estranhamento. Muda-se de assunto: “Deram para falar dos outros, era um subterfúgio, uma forma indireta de falarem de si” (2006, p. 167). Como se de banalidade em banalidade fosse possível chegar ao que realmente importa. Quando

ela pergunta ao irmão sobre seu filho, a irmã diz: “*Deixa que ele aproveite, a infância passa tão rápido*” (2006, p. 168), e essa frase funciona como um novo susto, algo que modifica a lógica do encontro dos dois. Dita, teoricamente, em relação ao sobrinho, a frase na verdade é a constatação da própria infância, vivida e dividida ao lado do irmão, que passou rápido para eles:

Mas a palavra infância como que lhe tirou uma venda dos olhos, e, ao erguê-los, não viu a menina com quem passava tardes brincando à sombra das videiras, mas uma mulher com rugas despontando, uns cabelos brancos na raiz que nem a tintura ocultava, as sardas nas mãos, os lábios contraídos. Sobressaltou-se com a descoberta, um susto que a irmã lhe dava (CARRASCOZA, 2006, p. 168).

O irmão só consegue realmente ter consciência da passagem do tempo quando o presente é enxergado em comparação ao passado, o tempo da infância. A irmã já não era mais a menina de ontem, as coisas haviam mudado:

Como se baixasse o escudo que, invisivelmente, protegia seu rosto, ela abriu um sorriso [...] e foi então que ele descobriu o que ela escondia: faltavam-lhe dois dentes da frente. Era o segundo susto que levava, embora não fosse difícil constatar que esse era semente do primeiro, e ambos frutos de um susto maior, o de sentir nas mãos a água de um rio que desce as corredeiras e que jamais tornará a tocar (CARRASCOZA, 2006, p. 168).

A razão do incômodo do irmão então aparece: a irmã está sem os dentes da frente. Mas não é só isso, a perda dos dentes, esse espaço aberto, que impede de sorrir como antes, é uma bela e triste metáfora da passagem do tempo, da ruína do corpo. O tempo, esse Deus de cordas e ponteiros, parece agora implacável e quase irrecuperável, ideia que ganha mais força pela utilização da imagem da água corrente do rio, baseada na máxima de que nunca entramos em um mesmo rio duas vezes.

A irmã, envergonhada, explica o que acontecera: os dentes trincaram e o dentista achou melhor extrair, mas logo ela colocaria um implante. Para fugir do assunto, ela, bruscamente, vai fazer um café. Enquanto isso:

Ele ficou ali, inerte, a ouvir os ruídos que ela produzia na cozinha, o ranger da porta do armário, o tilintar da panela, o chiar da água dentro dela, o cicio do fósforo riscado. Colocou a almofada no sofá, já não precisava usá-la, o diálogo das mãos fora suspenso, agora eram os objetos da sala que atraíam sua atenção e lhe contavam, em capítulos breves, uma história de solidão (CARRASCOZA, 2006, p. 169).

No trecho acima, é interessante destacar como o espaço conta a história da irmã, assim como o narrador deixa claro. E não só o espaço da casa, mas o próprio corpo dela, que carrega a passagem do tempo em todos os cantos. Além disso, vale à pena ressaltar o quanto essa história de solidão ganha força quando não há nenhuma menção a laços afetivos da irmã. O irmão ainda possui uma esposa e um filho, mas a irmã não tem ninguém. Os pais não são mencionados, nem amigos ou colegas de trabalho, apenas um porta-retrato com uma fotografia dela e de seus alunos. A casa da irmã então reflete o que acontece internamente na personagem: “Os quadros eram há muito os mesmos, tristes, de paisagens comuns, uma marina, um arvoredor, um índio; as paredes, amareladas, descascando aqui e ali, a guardar os lamentos da irmã” (2006, p. 170).

A água do café está prestes a ferver e traz consigo o anúncio de uma epifania:

E ela, presa a um fio de pudor, disse, esforçando-se para esconder com a mão em concha a falha na boca, a gengiva obscena, *A água vai ferver, você não quer vir na cozinha?*, e **ele ergueu-se, pronto para segui-la, igual faziam em criança, ela sempre à frente, arrastando-o** (CARRASCOZA, 2006, p. 170, grifo meu).

O velho hábito revivido traz consigo a lembrança quase que concreta da infância, quando ele seguia a irmã. Ela então entrega a sua melhor xícara ao irmão, “apenas uma forma de oferecer a ternura que suas mãos eram incapazes de comunicar aos cabelos dele” (2006, p. 170). Os gestos belos de um para com o outro acabam reforçando essa característica da prosa de Carrascoza, de dar atenção às pequenas delicadezas do gesto, mesmo que sejam menores do que aqueles que as personagens realmente queriam fazer - é exatamente o menor que é valorizado para o autor.

O que prossegue é o início da epifania que fora antes anunciada:

E, se os olhos seguiam cada gesto da irmã, até o café ser colocado nas xícaras, e ambos se sentarem à mesa, um diante do outro, a mente se enredava numa teia cada vez maior de certezas, que a falta daqueles dois dentes inaugurara (CARRASCOZA, 2006, p. 170).

Retomo agora aquilo que fora dito quando analisei nesta dissertação, breve e anteriormente, o conto “Amor”, de Clarice Lispector. Nele, o cego mascando chicletes acaba desencadeando uma série de sentimentos íntimos na personagem. Em “Janelas” ocorre a mesma coisa, mas com a falta de dentes que o irmão nota na irmã. A princípio ela mesma o acalma e explica que a situação é transitória, mas o que foi inaugurado não tem como voltar à inexistência. Tem-se, enfim, a epifania, que coincide com o fim do conto:

Aos poucos, sem que percebessem, puseram-se a falar do calor, do país, das crianças felizes lá fora, do espanto delas ao aprenderem as primeiras letras. E, então, de repente, ele viu-se, garoto outra vez, no quintal de casa, à sombra das videiras, brincando com a irmã: àquela época faltavam-lhe uns dentes, mas, ela, alheia às ciladas do futuro, sorria, sorria, aberta para a vida (CARRASCOZA, 2006, p. 171).

O que são janelas? É aquilo que se usa para poder ver o que está dentro, o que está fora. Espaço que permite o contato de um lado para o outro de uma parede, conexão entre o aqui e o lá. No senso comum, os olhos são conhecidos como as janelas da alma. Se faz tempo ruim, fecha-se às janelas. A mesma coisa para perigo iminente. Quando perdemos os dentes da frente, lá pelos 6 ou 7 anos, dizem que estamos com janelinhas. As janelas dos meios de transporte nos fazem ver o mundo passar bem rápido, enquanto o conceito de janela, *Windows*, mudou para sempre a forma como vivenciamos a tecnologia e a informação. Janela aberta é informação, possibilidade, olhar para o além. Janela fechada é recato, limitação, impedimento. O título do conto traz consigo essas e muitas outras questões e possibilidades. É claro que, objetivamente, o título remete à ausência dos dois dentes da frente em dois momentos da vida da irmã: quando criança e quando adulta, mas não só isso. As janelas da irmã quando adulta fazem com que se pense em algo limitado, que fecha ao invés de abrir, impede de sorrir, de sentir as coisas como se deve e deseja, em contraponto às janelas da irmã na infância, que eram escancaradas, denotando ausência de medos e inseguranças, fazendo com que ela também fosse aberta para o mundo, ainda longe da solidão que a cerca e invade paredes e móveis na fase adulta.

A falta de dentes da irmã é ressignificada pela epifania. Em uma analepse, o tempo se torna caleidoscópico e, pelo estímulo da memória, a narrativa leva o leitor para longe da angústia adulta, brindando a vida pela infância ainda livre de tantos tropeços, lembrada e revivenciada no presente. O final solar carrega, porém, certa dose de melancolia por ser a versão feliz de uma fase adulta cuja degradação é perceptível, mas que também traz consigo a certeza de encontrar na relação fraterna uma cumplicidade que fora construída sob o solo da infância e que se mantém apesar de tudo, mesmo entre fragilidades e silêncios.

#### 4.5 DE AVÓ E NETA - “ANA”

“Ana”, publicado em *O vaso azul* e também em *A vida naquela hora*, é um conto sobre uma família nuclear. Pai, mãe e filha, esta última sendo quem empresta o nome ao título da narrativa. “Ana” também é sobre a despedida da infância para a adolescência. Só que, assim como proposto no início deste capítulo, “Ana” também traz outra personagem: a avó. É exatamente no contraponto entre essas duas personagens, Ana e a mãe de sua mãe, sua avó, que o conto se desenvolve.

O mote do conto já carrega dor: pai, mãe e filha saem para uma viagem de trem às pressas depois de receber a notícia de que a avó não está passando bem. A narrativa então se inicia com um narrador em terceira pessoa, bem aos moldes carrascozianos, já nos empurrando da plataforma em direção ao trem em que Ana e sua família estão:

O trem sai da estação em baixa velocidade. A partida é mansa, como se para alertar os viajantes que mirem pela última vez a gare de onde partem, os braços que acenam, os beijos a voar como borboletas, os olhos vermelhos e os lábios crispados, as gentes que vão diminuindo, diminuindo - um homem e um cachorro a sumir lá atrás entre os contêineres no pátio de manobras (CARRASCOZA, 1998, p. 55).

Ainda não somos apresentados à família, mas esse início carrega alguns sentidos importantes. A primeira coisa é o trem, que já indica passagem, trânsito, travessia, ideias bastante presentes na obra de Carrascoza e que aparecem em seus contos de várias formas. O narrador, bem descritivo, fala sobre o modo como o trem sai, como foi a partida, e já começa a usar comparações, explícitas pelo uso de “como”, também muito presente na prosa do escritor, para começar a dar conta do

que acontece ali, que pode ser resumido como um clima de despedida: braços acenam, beijos voam como borboletas, as pessoas parecem diminuir.

A voz do narrador então prossegue dizendo como é “prazeroso sair do espaço exíguo e cinzento da plataforma e dar nos campos abertos, apenas o silêncio da terra, e o céu sobre nossas cabeças” (1998, p. 55). É interessante pensar na opção do autor pela palavra “exíguo” para caracterizar a plataforma cinzenta do trem, que faz parte do cenário urbano. Exíguo quer dizer insignificante, diminuto, insuficiente, enquanto que, por outro lado, os campos abertos são valorizados.

No próximo parágrafo somos apresentados a Ana e sua família:

Dezenas de passageiros se espalham pelo expresso; alguns embarcam agora, outros vêm de longe. Uma família se acomoda numa das mesinhas do carro-restaurante, o pai ao lado da mãe e a filha, sonolenta, seguindo para Sacramento, onde vão visitar alguém que adoeceu repentinamente. Estão aqui para o café da manhã, saíram às pressas de casa, nem haviam saciado as fomes próprias da noite, e a elas se sobrepôs a da boca. Um negro pressentimento empanturra os adultos (CARRASCOZA, 1998, p. 55).

É relevante salientar no trecho acima o nome da cidade, Sacramento, que já traz a ideia de sagrado na primeira página do conto. Também é aí que começa a ser construído o elemento de tensão, fundamental para o gênero conto, como já fora dito várias vezes nesta dissertação: há um mau pressentimento que angustia e causa desconforto nos adultos. À Ana, que, vamos saber depois, tem apenas 11 anos, ainda nada é antecipado. Também é bom reforçar o quanto o narrador continua focalizando o espaço de forma descritiva e poética, ajudando a delinear a atmosfera do conto: “Os raios de sol se esparramam pelo chão, avançam contornando mesas e cadeiras, à medida que o trem se desloca, agora mais veloz, de encontro aos campos” (1998, p. 56).

A indicação de passagem e movimento que é apresentada logo na primeira linha do conto pelo movimento do trem, extrapola-se e invade a menina Ana: “É a sua primeira viagem de trem” (1998, p. 56), ficamos sabendo. Ela atravessando algo pela primeira vez carrega sentidos muito maiores do que o percurso em si, diz respeito a travessia externa e interna cercada de ineditismo.

Durante o conto, a avó não aparece concretamente, não passeia pelo trem, nem busca a família na chegada, mas sua presença é bruta, muito mais até do que a dos pais de Ana, que ficam quase o tempo todo ao seu lado. Há uma

cumplicidade entre a neta e a avó, e isso não se dá apenas pelos laços familiares, mas com certeza é reforçada por eles: “Quem está doente é a mãe da mulher, avó da menina; há muitas semelhanças entre as três” (1998, p. 56).

O conto prossegue e “a estação vai ficando para trás, enevoadada pela distância, a menina também, paisagem que se desprende da infância” (1998, p. 57). No trecho anterior vemos reforçada a ideia de passagem de Ana. Não é só o trem que se move, que vai de um lugar para o outro, que encara a passagem do tempo em cima dos trilhos. Ana também passa por isso de uma forma muito intensa. Mais do que um simples transitar, há nela coisas que estão mudando profundamente, principalmente no que diz respeito a distanciar-se da infância. É quase como se a menina que entrou no trem da plataforma cinzenta não fosse a mesma que chega em Sacramento, com o desejo intenso de encontrar a avó. A avó, aliás, e muito mais do que a mãe, apesar da similaridade entre as três, funciona com um espelho de Ana, inclusive fisicamente: “- Que cara é essa, filha? - Pergunta o pai. - Não tá gostando? A menina move a cabeça em sinal afirmativo, os cabelos crespos como negras cachoeiras lhe escorrem pela testa, assim eram os de sua avó quando jovem” (1998, p. 57). Dessa forma, há, no conto todo, um paralelo traçado entre neta e avó, que explicita a ligação não só das duas enquanto familiares próximas - “*Tragam Ana, a mãe está pedindo...*” (1998, p. 57) - mas também demonstra o contraste entre as duas pontas da vida: infância e velhice.

Outro aspecto valorizado no conto é o familiar. E, claro, a noção de família pode ser compreendida de diversas formas. O trecho abaixo, extraído do livro *A família contemporânea em debate*, organizado por Maria do Carmo Brant de Carvalho, reforça isso:

As expectativas em relação à família estão, no imaginário coletivo, ainda impregnadas de idealizações, das quais a chamada família nuclear é um dos símbolos. A maior expectativa é de que ela produza cuidados, proteção, aprendizado dos afetos, construção de identidades e vínculos relacionais de pertencimento, capazes de promover melhor qualidade de vida a seus membros e efetiva inclusão social na comunidade e sociedade em que vivem. No entanto, estas expectativas são possibilidades, e não garantias. A família vive num dado contexto que pode ser fortalecedor ou esfacelador de suas possibilidades e potencialidades (CARVALHO, 2003, p. 15).

É importante dizer que em Carrascoza a família aparece, salvo raríssimas exceções, “impregnada de idealizações”, como diz no trecho. O leitor que já

percorreu todas as linhas deste trabalho até chegar aqui já deve se dar conta de que é principalmente no ambiente familiar que as histórias se desenrolam e onde ocorrem os aprendizados e os cuidados. Há, claro, como já disse, exceções. Entre elas, o próximo conto a ser analisado nesta dissertação, exatamente para tentar mostrar esse contraponto. Outro bom exemplo que se descola muito de toda a obra de Carrascoza é o conto “Fala”, do livro *Amores mínimos*. Nele, uma narrativa breve, de menos de uma página e meia, uma menina ainda pequena é abusada sexualmente pelo próprio pai: “Ele se prendeu nela. Por longo tempo. E, depois que se desprendeu, ela se viu como uma boneca quebrada. E aí descobriu que a dor na memória arde mais do que no corpo” (CARRASCOZA, 2011, p. 101). Esse tipo de opção, por focalizar o lado tirânico da família, não costuma ser feita por Carrascoza e causa estranhamento quando comparada a praticamente todo o restante de sua obra contística.

A família idealizada é tão próxima à família de Ana que causa espanto até em uma personagem secundária, que a observa no vagão: “Uma jovem passa pelos três e os observa com ternura - talvez lhe recordem os tempos em que vivia feliz entre seus familiares -, e segue pelo corredor, salpicado de raios solares” (1998, p. 58). É também importante ressaltar, assim como já se notou em “Iluminados”, que os papéis de gênero costumam ser bem definidos - e limitados - nos contos de Carrascoza: “A mulher serve o marido, que traz também no semblante a expectativa” (1998, p. 58). Apesar disso, a forma como o narrador carrega a história faz com que o leitor se comova, bem como o próprio narrador: “Comove ver uma família unida tão cedo, o sol se espalhando lentamente acima dos campos, sobretudo nesses tempos de conflitos, quase sempre entre pais e filhos” (1998, p. 58). A aparição do verbo “comover” na narrativa remete, automaticamente, ao texto de Miguel Conde, cujo título é, precisamente, “A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza”:

Eles [os contos] certamente se constroem em torno de cenas e situações que de imediato reconhecemos como potencialmente “tocantes” [...]. É todo um repertório de convenções sentimentais que é recuperado aqui. A reforçar essa impressão está uma voz narrativa que interfere a todo momento na história, num tom comovido, como que acentuando a dramaticidade do enredo com uma sensibilidade que o antecede e o ultrapassa, e por isso parece muito uma forma de sabedoria já pronta (CONDE, 2010, p. 45).

Nesse sentido, podemos pensar que esse estado de espírito, de se sentir enternecido e até mesmo emocionado, guia toda a obra do escritor. Especificamente em “Ana”, isso aparece na percepção de uma personagem, reforçando toda a ideia de valorização da família ideal e também destacando a voz narrativa que interfere - “sobretudo nesses tempos de conflitos”, colocando ali sua visão do mundo para além do conto. O que se segue no próximo trecho lembra “Janelas”:

A menina se recorda do último encontro com a avó, quando ela viera passar o Natal com eles. Tinha a face inchada, quase não conversava, nem comia. [...]

- Tô banguela como você, lembra? - ela dissera, espirrando saliva.

Ana era pequena, um incisivo da primeira dentição já se fora; outro mole, cai-não-cai, dava-lhe aflição, e foi a avó, jeitosa, quem o puxou com barbante (CARRASCOZA, 1998, p. 58).

E lembra não só na óbvia relação da ausência dos dentes, mas da triste degradação do outro, que enche o conto de um senso de alteridade. Apesar da imagem de família “feliz” e ideal aparecer na superfície, na essência há a ardência típica dos contos do escritor. Esta é encontrada na constatação da degradação para além do corpo no trecho: “Mas Ana percebeu que havia dor no sorriso da avó, mesmo depois que o rosto desinchou e os lábios murcharam, os dentes arrancados lhe queimavam de curiosidade, enchiam-lhe o coração de suspeitas” (1998, p. 60). Há dor na avó, mas há também curiosidade e suspeita na neta, que, já que são sentimentos relativos à percepção da dor, dizem respeito a um ainda não conhecer bem as agruras da vida e querer saber mais, entender mais. Isso é reforçado pelo excerto a seguir: “Mas o vazio dos dentes prenunciava uma mudança para Ana, *Assim deve ser*, igual à paisagem lá fora, já se alterando em seus olhos azuis” (1998, p. 60). Há aí a presença, não tão intensa como em “Janelas”, mas ainda assim presença, do elemento epifânico. A falta de dentes denuncia uma mudança e aquilo que fora sugerido nas primeiras linhas do conto, a ideia de passagem e deslocamento de Ana conforme o movimento do trem, confirma-se. Há, ainda em relação a isso, outra intensificação do sentido, verificada pelo trecho selecionado abaixo. Nele, vemos novamente o paralelo construído entre o percurso do trem e o percurso da vida de Ana - um reflete o outro, destacando as dificuldades pelas quais ambos passam:

De repente, a menina experimenta um leve mal-estar, as sacudidelas se amiudaram, o trem corre nervoso pela linha, algum desnível que a erosão pluvial causou no terreno, uma fileira de trilhos soltos, **há sempre irregularidades no curso da jornada** (CARRASCOZA, 1998, p. 60, grifo meu).

No conto, há a presença de trechos em itálico, que marcam um tempo diferente na narrativa, o tempo da lembrança, sempre vinculada à avó: “- *Vó, faz aquele bolo de chocolate! - Sua mãe não pode saber... A gente come escondido. - Vai guardar segredo? - Vou. - Promete? - Prometo?*” (1998, p. 61), “*Ah se fosse o bolo de chocolate de Vó Maria*” (p. 62), “*Tá com sono, Aninha? - Tou. - Deita aqui, no meu colo...*” (p. 62), “*Ah se Vó Maria estivesse aqui*” (p. 66). Os trechos indicam cumplicidade pela promessa, forte ligação entre as duas, alento. Além disso, tanto o nome da avó quanto o bolo de chocolate acabam adicionando uma pitada a mais de clichê, bem como Miguel Conde apontara anteriormente em trecho exposto nesta análise. É como se o conto fosse feito para emocionar utilizando imagens muito presentes no imaginário das pessoas. Se cumpre seu papel? Isso depende muito da recepção, mas, entre erros e acertos, julgo que sim. Sobre esses *flashbacks* de Ana, o narrador, sempre cheio de constatações, também tem algo a dizer: “Assim age o tempo na consciência, espalha imagens, chacoalha ideias, muda de lugar as lembranças” (1998, p. 61).

A partir da indisposição da filha, que já vem crescendo no conto desde o mal-estar com os chacoalhões do trem, a tensão da narrativa, inclusive entre as personagens, também aumenta. A mãe percebe que a filha não está bem: “- O que foi agora? Por que a cara feia? - E completa, em tom mais duro: - Vamos, não faça manha!” (1998, p. 61). Percebe-se aí que a mãe subestima a densidade das dores infantojuvenis, tão valorizadas por Carrascoza. O trecho também cria um contraponto entre mãe e avó, enquanto esta é símbolo de cumplicidade, aquela acaba aparecendo como alguém que não é tão sensível às dores da filha; enquanto a avó oferece o colo, mesmo que no tempo da lembrança, a mãe soa arredia e não acolhe - “Fosse Vó Maria, não seria tratada com tanta dureza” (1998, p. 63).

A visão da família equilibrada e sem conflitos também se quebra depois que a mãe é rude com Ana. O marido julga como escândalo e “pela expressão dos três, um zangado com o outro, mãe com filha e marido com esposa, qualquer um perceberia o desacordo entre eles” (1998, p. 61). Isso cria um contraponto com a visão

comovida da família em união, encontrada na página 58, cujo trecho já foi citado aqui e também desconstrói a ideia utópica de família perfeita.

A aura de algo sagrado, que começa a ser delineada já pelo nome da cidade que é destino, Sacramento, reforça-se pelo trecho: “Ana engole mais um naco de pão, o azul dos olhos se umedeceram, a hóstia lhe desce pela garganta, das pernas sobe uma comichão estranha” (1998, p. 63). A opção por comparar o alimento da personagem à hóstia, que remete a sacramento, comunhão e sagrado, acaba se afinando com todo o encaminhamento de algo especial a ser vivenciado pela menina - e quando digo especial, isso tem mais a ver com algo forte e intenso do que mágico e belo.

O mal-estar de Ana faz com que ela queira ir ao banheiro. A mãe a acompanha, mal humorada - não à toa, já que terá que lidar com a mãe em convalescença no destino final. Para ela, a viagem também não é fácil: “O café lhe cai mal, é difícil a parte que lhe cabe, ficar ali, mastigando o constrangimento” (1998, p. 64). Quando Ana entra no banheiro, novamente surge a lembrança de Vó Maria: “O trem parece uma casa, não falta nada, pena que Vó Maria esteja doente, bom seria tê-la por perto, minorando-lhe a dor” (1998, p. 64). Então o narrador novamente se coloca no texto e diz que:

A primeira parte da aula está por se findar, Ana terá o restante da viagem como recreio, amargo e esquecível, e, na sequência, outra lição, em Sacramento, a dor talvez suba pelo seu coração para cavalgá-lo, não como agora, que comprime seu ventre quase lhe expulsando as entranhas. Sentadas na extremidade do vaso, por uma fresta do vitrô basculante ela vê um pedaço do céu claro, tingido de cor-de-rosa, a manhã se alteia, mas o desfalecimento a impede de apreciar a cena, a dor supera a beleza dos milagres cotidianos (CARRASCOZA, 1998, p. 64).

É relevante destacar no trecho acima a palavra “aula”. É como se os contos de Carrascoza tivessem um quê de parábola pelo tom de ensinamento que carregam. Miguel Conde também destacou essa característica:

Às vezes parece mesmo haver uma intenção apostólica nas histórias de Carrascoza. A minúcia e a insistência com que elas se voltam para um certo universo sugerem um desejo de conversão do leitor, o que nesse caso significa dizer um desejo de que ele contemple a própria vida com algo da sensibilidade e dos métodos de narração. Não se trata aqui de obrigá-lo a se confrontar com aquilo que ele finge ou prefere não ver, como acontece em tantas ficções recentes, mas de fazer, o que talvez seja mais difícil, com que ele perceba coisas às quais usualmente não dá atenção (CONDE, 2010, p. 42).

Outra coisa a se destacar no trecho literário é que o narrador atesta que “a dor supera a beleza dos milagres cotidianos”, o que nos dá margem para explorar não só o conto “Ana”, mas toda a literatura de Carrascoza. Há sempre esse embate: o de tentar enxergar nuances no dia a dia, passando pela rotina com ou sem dor. A dor, claro, como constituinte da existência, está ali, mas há outras coisas a serem lembradas e valorizadas. Há renascimento mesmo na morte, sempre duas faces, como acontece mais além em “Ana”.

O que ocorre a seguir é o ápice do conto, que resvala na primeira menstruação de Ana, indicando início, nova fase, fim da infância, começo da vida adulta:

E só quando passa a tira de papel higiênico entre as pernas ela percebe, assustada, que há nele um borrão de sangue. Às pressas, ei-la a pegar outra tira, e outra, e mais uma, todas para estancar as poucas gotas de seu primeiro fluxo. [...] Findou-se a pequena hemorragia, outras mais volumosas terá essa menina... (CARRASCOZA, 1998, p. 66).

A então menina dá espaço à mulher e sua experiência, que é vivenciada por todas do sexo feminino, é singularizada pelo narrador como algo que está sendo vivido apenas por Ana: “Ana se recupera, fosse outra, estaria em prantos, gritando, raramente é silenciosa a passagem de uma menina a moça” (1998, p. 67). É bom destacar mais uma vez o quanto esses ritos de passagem são parte essencial da obra de Carrascoza, aparecendo às vezes sutilmente, às vezes com toda força, como é o caso de “Ana”, em que, assim como em “Primeiro beijo”, de Clarice, também já brevemente analisado neste trabalho, trata de algo corriqueiro mas o distingue do ordinário pelo tom único com que a narrativa caminha. O mal-estar de Ana prossegue:

Os seios pulsam, nada contudo incapaz de ser disfarçado e confundido pelos pais com uma indisposição, saíram de casa em tropelia, arrancaram a filha da cama, o sonho das crianças é delicado, em nada comparável a esse outro despertar de Ana. [...] Vai sair do banheiro para uma vida nova, sem ter a plena consciência de sua metamorfose (CARRASCOZA, 1998, p. 67).

A divisão então acontece: antes criança, agora desperta para a vida adulta, metamorfoseia-se em uma mulher. Enquanto que, no destino final, quando a família, confiante, sente a esperança “se debater, enlouquecida, no coração de cada um” (1998, p. 68), morre Vó Maria:

- Vó Maria vai sarar logo, mãe?
- Se Deus quiser, filha...
- Não haverá de ser nada.
- Demora muito para chegar, pai?
- Já-já estamos lá, Ana.
- Eu quero bolo de chocolate.
- Eu faço pra você...

Mas enquanto conversam, sem que o saibam, em Sacramento está morrendo Vó Maria (CARRASCOZA, 1994, p. 68).

Ana, percorrendo caminhos profundos, floresce da infância para a vida adulta com a aproximação da morte da avó e com a materialidade da primeira menstruação. Florescer, aliás, é um bom verbo para dar conta poeticamente do que acontece com as personagens do autor - elas brotam ao se deixarem atingir pela intensidade das pequenas vivências. O conto traz então todas essas travessias, tão típicas da prosa de Carrascoza - vida, morte, infância, adolescência, juventude, velhice, início e final da vida - atando duas pontas em um conto sutil sobre compreensão e entendimento, mas também sobre resignação: há coisas que nos são arremessadas sem que possamos escolher - crescer para Ana, morrer para Vó Maria. “Ana” fora publicado pela primeira vez no livro *O vaso azul*, mas republicado em *A vida naquela hora*, em 2011, tendo seu final modificado:

- Demora muito pra chegar, pai?
- Já, já estamos lá.
- Eu queria bolo de chocolate.*
- Eu faço pra você...*

Ana fecha as pernas, um joelho a tocar o outro. Está começando a entender (CARRASCOZA, 2011, p. 71).

Nele, esse entendimento do qual falei é reforçado e a morte é apenas sugerida. Ana está começando a entender não só o fim da vida, mas a passagem do tempo, e, ao contrário do trecho encontrado em *O vaso azul*, há, de novo, a lembrança do bolo de chocolate da avó, marcado pelo trecho em itálico, que aparece como fala da mãe na primeira versão. Isso faz com que eu me lembre de outro conto de Carrascoza, “Dias raros”, que também trata da relação da avó com seu neto. A velhice traz consigo vários questionamentos sobre passagem do tempo, vida/morte, passado/ futuro, e esse trecho resume bem o que acontece com Ana e com vários outras personagens dos contos do escritor:

E num clarão, compreendeu. Era aquilo. Sempre uma ida às coisas e sua sequente despedida. Na mesma hora que ganhava a vivência, nele ela se perdia. Sorte que vinha outra, a cicatrizar a alegria ou a abrir nova ferida, também logo substituída. E as pessoas nesse renovar-se, envelhecendo. As pessoas no meio, com suas raízes sujas de terra, cavoucando seus mistérios, bem-querendo-se, e juntas, acima das malqueridas ausências. E todas, todas, o tempo todo, indo embora (CARRASCOZA, 2006, p. 182).

#### 4.6 DO LADO DE LÁ: “CASAIS”

“Casais”, do livro *O vaso azul*, mas também selecionado para a antologia *O volume do silêncio*<sup>3</sup>, é um dos contos mais duros do livro. Nele, a rotina de um casal se desdobra em frases curtas e diretas, formando um quadro muito objetivo, mas profundo, da vida a dois:

Acordamos às sete da manhã e vamos arrumando a cama, estendendo os lençóis, ajeitando a colcha. Tomamos banho em silêncio, estamos ainda sonolentos, **não queremos conversar**. É uma boa hora para fazermos amor, mas **não temos ânimo**. Coamos o café, esquentamos o leite, comemos pão com manteiga, lemos as manchetes do jornal. Lemos as manchetes e deixamos o jornal de lado com o firme propósito de continuar a leitura à noite. Sabemos que não vamos ler depois, mas mantemos viva essa ilusão. Se chove, falamos que está chovendo e o trânsito está uma merda e é impossível viver nessa cidade. Se faz sol, reclamamos do calor, da sede, da luz que quase nos cega. **Sempre fazemos algum comentário sobre o tempo**. Conversamos futilidades. Nada temos nada a dizer, mas não podemos viver calados (CARRASCOZA, 2006, p. 63, grifo meu).

<sup>3</sup> Dos seis contos selecionados para a análise, quatro estão no livro *O volume do silêncio*. Isso se explica por este se tratar de uma antologia, ou seja, os contos publicados nele já foram publicados anteriormente em outros títulos. A opção pelo *O volume do silêncio* é apenas pela facilidade de lidar com vários contos em um único exemplar.

O início do conto já apresenta um elemento importante: a primeira pessoa do plural, que tem um papel fundamental na narrativa. A escolha do escritor pelo uso do “nós” pode ser vista de duas formas: “nós” enquanto o casal que fala e “nós” enquanto eles, as vozes da narrativa + o leitor e suas referências de relação a dois. A primeira forma é um fato. Mas a ideia que parece preponderar é a segunda, e isso é reforçado pelo título “Casais”. Não é um conto sobre um casal, mas sim sobre casais, dando um alcance maior ao universo trabalhado dentro do texto literário. Esse casal universaliza toda uma ideia de relação a dois que é facilmente reconhecida pelo leitor. Dessa forma, é muito fácil se enxergar ali em algum momento, o que faz desse conto uma espécie de narrativa-espelho. Outro ponto que também reforça a identificação do leitor com o texto é o uso dos verbos no presente do indicativo, que faz com que nos coloquemos dentro do acontecimento e dá uma ideia de narrativa cíclica, que tende a se repetir dia após dia.

Logo no começo do texto, vemos que esse casal acorda e não quer conversar, sabe que é uma boa hora para o sexo, mas não têm ânimo para isso. Há distância nessa relação a dois, o que quebra totalmente a ideia romantizada que talvez venha em mente quando olharmos apenas o título do conto. Outro ponto que destaca o distanciamento entre o casal é a referência ao tempo: “Se chove, falamos que está chovendo”, conversa facilmente vinculada a relações superficiais de encontros circunstanciais, como em elevadores, por exemplo. Mas não, eles são um casal. Um casal que admite que fala sobre o tempo porque não tem nada a dizer e não se pode viver calado, o que demonstra fragilidade explícita e falta de envolvimento. Sobre relacionamentos e fragilidade, Bauman diz em *Amor líquido*:

As pessoas procuram parceiros e buscam “envolver-se em relacionamentos” a fim de escapar à aflição da fragilidade, só para descobrir que ela se torna ainda mais aflitiva e dolorosa do que antes. O que se propunha/ansiava/esperava ser um abrigo (talvez o abrigo) contra a fragilidade revela-se sempre como a sua estufa... (BAUMAN, 2004, p. 41).

Na continuação do conto, que é todo escrito em um único bloco, sem parágrafos, e segue em um ritmo rápido com paradas abruptas, Carrascoza constrói um universo de expectativas baixas com comemorações óbvias: fica-se feliz com a festa, grita-se quando alguém faz gol. O tom morno com o qual o casal leva a vida está presente no discurso todo, mas aparece com todas as letras no trecho a seguir: “Não

ficamos nem tristes nem alegres. Vivemos numa zona de sombras. Não queremos morrer, não queremos viver” (2006, p. 64).

Junto com a pouca animação da vida a dois e com as dificuldades da rotina, existe o trabalho:

E trabalhamos. Trabalhamos. Trabalhamos. Ao meio-dia nos liberam para o almoço e devemos retornar às duas. Engolimos a comida, temos pressa. Saímos para fazer compras, folhear revistas, ir ao banco. Ainda existem bancos. Então comentamos as tragédias do dia anterior, a última novidade da informática o pronunciamento do senhor presidente da República. Procuramos estar atentos às inovações. Sabemos que quem não se atualiza corre o risco de morrer em vida, de ser esquecido. Não podemos ignorar o que todos sabem. Nossas vozes se confundem. Temos a nítida impressão de que nossas palavras não são nossas. Durante anos viemos perdendo a memória. No entanto esse fato não nos prejudicou. Ao contrário, amnésia nos protegeu das culpas e do arrependimento. É certo que também levou nossas melhores lembranças. Mas o que se pode fazer com lembranças? (CARRASCOZA, 2006, p. 64).

Junto ao trabalho, a correria da vida urbana e o que ela exige: “Pressa”, “compras”, “estar atentos às inovações”. Logo depois, a afirmação: “Nossas vozes se confundem. Temos a nítida impressão de que nossas palavras não são nossas.” Esse trecho me parece um jogo claro com o leitor, que vai ao encontro do que foi dito no início da análise: nós nos vemos nesses casais, são as nossas vozes que se confundem e as palavras deles também saem da nossa boca.

O período da noite, geralmente vinculado ao momento íntimo entre duas pessoas, no qual a rotina dá trégua e a intimidade se revela, não é visto de forma convencional pelo casal:

À noite, quando o céu é mais misterioso, quando a vida revela seus segredos, nos acomodamos em silêncio diante da televisão. Em geral, não assistimos aos programas. Ligamos apenas porque não suportamos a solidão. Temos receio de conversar novos assuntos. Nunca vamos além do permitido (CARRASCOZA, 2006, p. 64).

A percepção do senso-comum existe: é à noite que a vida revela seus segredos. Mas esses segredos não querem ser ouvidos pelo casal e, em contraponto a isso, existe o silêncio deles *versus* o barulho da televisão, o olhar para um outro mundo que não é do âmbito da intimidade, que é o mundo da mídia televisiva. E mais: é na televisão que se busca a cura para a solidão, o preenchimento de um vazio

que existe independente da presença do outro ao lado da cama. Há receio de galgar novas coisas, conversar novos assuntos, ir além do permitido.

No livro *A transformação da intimidade*, Giddens apresenta uma tabela que expõe as relações básicas entre um casal íntimo. Entre elas, destaco: “Equilíbrio e mutualidade no relacionamento. Compromisso, negociação ou revezamento na liderança. Compartilhamento das vontades, dos sentimentos e avaliação do que o seu parceiro significa pra você” (1993, p. 107). Não são grandes descobertas, é fato. Mas servem como observação relevante e definitiva: em “Casais” não há intimidade - que, agora apegado ao significado da palavra no dicionário, diz respeito àquilo que é essencial. No conto, um não é indispensável para o outro, mas sim apenas um acessório a fim de que se forme um par e siga o curso natural da vida: casar e ter filhos.

Quando já se imagina que algum sinal real de afeto, algum gesto de carinho, não aparecerá no conto, ele surge: “Em noites de ventanias, padecemos de insônias. Nos abraçamos. Não propriamente pela afeição que sentimos. Mas pelo costume. Tossimos” (2006, p. 65). Mas esse abraço não existe pela afeição, como bem deixa claro o narrador, mas por costume. Tosse-se para disfarçar o constrangimento, para preencher o silêncio entre os dois entre um abraço e uma olhada na televisão. Essa sensação sempre presente de solidão a dois remete ao questionamento de Mary Del Priore acerca do casamento: “‘Enfim sós’ ou ‘enfim só’?” (2011, p. 235).

A presença da cidade em “Casais”, quase como um terceiro personagem, reflete o quadro clássico da narrativa contemporânea - o espaço urbano vai engolindo cada vez mais a possibilidade de intimidade do casal:

Despertamos. Mil opções de programas. Mil alternativas e nenhuma são a mesma coisa. A cidade tem cento e cinquenta salas de cinema, noventa teatros, oitocentos restaurantes, zoológico, museus, casas noturnas, clubes. Não precisamos ir a nenhum deles. O mundo vem até nós de qualquer maneira. Não podemos escapar. Nos habituamos à guerra e à paz. Temos de reformar a casa, trocar os móveis, comprar outro carro. Se queremos ser diferentes temos de ser iguais. Cozinhar, beber vinho, tomar chuva, muitas coisas nos divertem. Rimos. Rimos por ter dores tão simples. E, conforme vamos rindo, vamos chorando. Somos extraordinariamente fortes. **Somos escandalosamente frágeis** (CARRASCOZA, 2006, p. 65, grifo meu).

A oferta é grande e quem procura quer cada vez mais. Deseja-se a reforma, a troca dos móveis, a compra de outro carro. Tudo como manda o figurino de um casal que pretende dividir a vida junto. Ou quase tudo. A fragilidade mais uma vez é citada - e não vem sozinha. Eles não são só frágeis, são escandalosamente frágeis. Essa característica não é, nem de perto, algo que se espera quando se pensa na ideia clássica de amor, que é o oposto disso, a totalidade: “Na nossa natureza primitiva originou esse sentimento, éramos totalidades. Ao desejo e à busca da totalidade corresponde o nome Eros” (PLATÃO, 2011, p. 69). Em continuação à ideia de fragilidade, constatamos o quanto a relação dos dois é instável: “Discutimos. Rompemos relações. Fazemos as pazes. Discutimos. Rompemos relações. Fazemos as pazes” (CARRASCOZA, 2006, p. 65). A estação final é, no entanto, o fazer as pazes. Existe uma esperança para o casal, ou melhor, para os casais? Algo que impeça a separação total? Os sentimentos são confusos, é certo: “Quando estamos em casa, queremos ir a outro lugar. Quando estamos em outro lugar, queremos voltar para casa” (2006, p. 66). A casa, espaço íntimo, é desvalorizada. O real a desvaloriza enquanto o ideal de lar faz com que o casal queira voltar. Mas não é exatamente no lar, mais precisamente no quarto do casal, que a televisão tem mais voz do que os dois companheiros? Exatamente o quarto do casal, que, segundo Bozon (2004), é visto como um santuário inviolável, um templo secreto da sexualidade legítima.

O frágil e o incerto são cada vez mais perigos iminentes. Não há para onde fugir: “As incertezas nos desesperam. Não sabemos mais em que acreditar: na psicanálise, na astrologia, nas seitas orientais, na terceira onda, no fim iminente por uma guerra nuclear, nas profecias de Nostradamus, na nova Igreja Católica” (CARRASCOZA, 2006, p. 66). O pouco caso em relação a viver um relacionamento a dois e à própria vida é certo:

Vamos vivendo, vamos morrendo. Temos sempre desculpas prontas, uma para cada ocasião. Pedimos socorro por olhares, mas quase todos estão cegos. Somos vítimas e inocentes. Nas ruas, encontramos conhecidos. Pessoas que passam todos os dias pelos mesmos lugares onde passamos. Nunca nos cumprimentamos, nunca trocamos uma palavra. **Mas mantemos uma cumplicidade** (CARRASCOZA, 2006, p. 66-67, grifo meu).

Com as pessoas com as quais se mantém uma relação estreita, os afetos estão travados. A cumplicidade, coisa tão cara em um relacionamento, virou

coisa rasa, dividida com estranhos e jamais mencionada em relação ao universo do casal.

Tudo acontece como em uma rotina desiludida mais ou menos esperada, até que há a menção ao suicídio:

Posicionamos a arma na têmpera. Atenção. Posicionamos a arma na têmpera. Não atiramos. Não somos covardes. Ainda nos resta um fio de coragem. Cruzamos largos corredores. De repente, nos abraçamos, desamparados. **Veza por outra nos beijamos. Quase não sabemos mais beijar.** Desaprendemos muitas lições. Desajeitados, constrangidos, preferimos o escuro. Fazemos amor já sem alegria. Não estamos preparados para a alegria (CARRASCOZA, 2006, p. 67, grifo meu).

Apesar de não passar de uma ameaça, a presença do suicídio na narrativa evoca a carga desesperadora que o conto traz desde suas primeiras afirmações. Logo após a menção ao suicídio, ato solitário, o beijo é citado. Mas ele não vem sozinho e está longe de ser um dos símbolos máximos da união entre duas pessoas. Vem como um gesto eventual e, apesar da universalidade envolvida, já não se sabe muito bem como fazê-lo.

O fim do conto, porém, guarda surpresas:

Em certas ocasiões, somos invadidos por uma súbita felicidade. Então cantamos. Desafinados. Mas cantamos. A felicidade dura pouco, muito pouco. De qualquer forma, cantamos. Chegamos até o ponto de bailar. Sim, bailamos pela sala, lentamente. Já não temos a mesma agilidade para a dança. Mas dançamos. Em breve, muito breve, teremos um filho. E ensinaremos a ele tudo o que sabemos (CARRASCOZA, 2006, p. 67-68).

Depois de tanta angústia, a felicidade súbita é mencionada. Junto com ela, o canto, mesmo que desafinado. Há nesse último parágrafo a ideia de superação: a felicidade dura pouco, mas canta-se mesmo assim. Baila-se mesmo assim. O tempo passou, é verdade, o casal já não tem mais a agilidade de antes, mas dança-se. E mais: o tempo não só passa como faz suas cobranças, e, assim sendo, o destino certo de um casal clássico é a escolha de ser pai, de ser mãe. E ensinar aos filhos tudo o que sabem. A pergunta que ecoa ao leitor no final é: além de levar uma vida arrastada, o que eles sabem?

“Casais” é um conto sobre a rotina, sobre a impossibilidade de uma relação sadia no contexto urbano e sobre a individualização das famílias. O final do

conto parece ser solar, revelar uma esperança em meio à relação insípida. Mas na realidade não há nada de positivo, há, assim como em todo o resto da narrativa, a presença bruta da falta.

A falta aparece em contraponto às atividades diárias. Não há ânimo, não há desejo por um diálogo, não há alteridade. E, para Bauman, amar diz respeito exatamente a isso:

À autossobrevivência através da alteridade. E assim o amor significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar; e também à carícia, ao afago e ao mimo [...]. Amar significa estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem (BAUMAN, 2004, p. 24).

Da falta, faz-se um filho. Já que “amar é querer ‘gerar e procriar’ e assim o amante ‘busca e se ocupa em encontrar a coisa bela na qual possa gerar” (BAUMAN, 2004, p. 21). Bauman ainda diz que, nos tempos líquidos em que vivemos, ter “um filho, é, acima de tudo um objeto de consumo emocional” (2004, p. 59), e isso fica muito claro no conto.

“O amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (BAUMAN, 2004, p. 23). A frase revela a fragilidade existente entre o que se espera e o que é real. A felicidade súbita mencionada no final do conto é apenas uma máscara:

Todas as formas de relacionamento íntimo atualmente em voga portam a mesma máscara de falsa felicidade que foi usada pelo amor conjugal e mais tarde pelo amor livre... Ao olharmos mais de perto e afastarmos a máscara, descobrimos anseios não realizados, nervos em frangalhos, amores frustrados, sofrimentos, medos, solidão, hipocrisia, egoísmo e compulsão à repetição (SIGUSCH apud BAUMAN, 2004, p. 64).

Faço uso então das palavras de Roland Barthes para afirmar: “O discurso amoroso de hoje é de extrema solidão” (2008). Isso muito provavelmente tem a ver com o novo funcionamento das relações a dois no cenário contemporâneo:

Os casamentos se tornaram menos estáveis, na medida em que cerca de 40% deles terminam em divórcio. Mais informais e mais frágeis, os casais que vivem juntos se caracterizam por um novo funcionamento relacional (BOZON, 2004, p. 48).

O resultado? O espaço privado da família em “Casais” é cheio de solidão acompanhada. O conto é um retrato íntimo incômodo, tal qual um nervo

exposto. Como bem diz Mary Del Priore, “na intimidade, miramos nossas contradições. Resta saber se gostamos do que vemos” (PRIORE, 2011, p. 238).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação da prosa de Carrascoza com a literatura contemporânea mistura, como já fora apontado na introdução, identificação e distanciamento. Focalizar o dia a dia do homem comum, privilegiar os espaços não hiperurbanos, é também uma forma de lidar com o tempo atual. Carrascoza faz isso, de certo modo, fugindo dele, distanciando-se. O cenário bucólico remete facilmente a outros tempos, mas quem fala é um autor cuja produção é recentíssima. Claro, assim como também já fora mencionado, Carrascoza não é o único a optar por esse caminho em um momento em que há a liberdade para múltiplas escolhas, mas ele se destaca por uma prosa massivamente familiar, até um pouco claustrofóbica, como ele mesmo assume, priorizando mundos íntimos e a delicadeza das relações e não o contato brusco e dolorido com a realidade na sociedade dita pós-moderna e tudo aquilo que conhecemos bem: violência, velocidade, cidade grande, fragmentação, fragilidade das relações e dos laços afetivos, solidão.

Enquanto grande parte da prosa contemporânea tem se destacado pelos “choques do real” causando, como Beatriz Jaguaribe (2007) diz, “epifanias negativas”, Carrascoza vai à contra mão disso, mas não totalmente: em seus contos, o choque do real não acontece pelas más experiências em meio ao caos da vida atual - e talvez nem seja assim tão choque - mas sim pela pequena experiência da vida diária, a vida ordinária em detalhes mínimos, sempre voltando-se para a epifania em seu estado mais puro e, porque não, mais positivo. Assim, como Conde ressalta, nos contos de Carrascoza vemos “não simplesmente a violência das grandes cidades, nem o terror das enfermidades incuráveis, mas antes o próprio real, este mundo em que não é possível escolher uma alternativa que exclua o acaso, a passagem do tempo ou a morte” (2006, p. 47).

Em grande parte da obra carrascoziana há exatamente uma resposta à presença constante do que é tão típico do nosso tempo: quase não há velocidade, as coisas são, na grande parte das vezes, percebidas lentamente, construídas; a cidade grande dá lugar a espaços mais simples e descomplicados - bairros periféricos, cidades pequenas; as personagens têm sim suas fragilidades, mas não possuem a fragmentação típica do sujeito contemporâneo - em frangalhos, perdido entre as ruas da cidade. Conforme Christopher Lasch (1983), isolamento, empobrecimento espiritual, desarticulação, fragmentação, superficialidade e vazio interior são algumas

das características do homem oriundo da modernidade. Na imensa maioria dos contos de Carrascoza, esses traços não são localizados. Ele se manteve “fiel à faixa da realidade e à fatia da sociedade com as quais gosta de trabalhar: ambas da pequena-burguesia, do cidadão comum tocado pelo brilho do aqui-agora” (CONDE, 2006, p. 207):

Na prosa da ficção brasileira da década de 70 para cá, ou pelo menos na fração dessa prosa que de fato vale a pena ser lida, o casamento e a família são apresentados como instituições degradadas e corruptoras. [...] Carrascoza navega contra essa corrente, mas nem por isso sua literatura é menos crítica ou menos inconformada [...]. Ela critica o inconformismo de ocasião que tem abusado do expressionismo urbano, hoje banalizado, cujo manual parece conter só dois ensinamentos: muita transa, muito banguê-banguê. A ficção de Carrascoza segue na direção contrária: ela demonstra que no âmago de algo tão politicamente incorreto - o medíocre mundo da classe média - podem ocorrer breves mas fulgurantes iluminações (OLIVEIRA, 2006, p. 208-209).

Se as personagens de Carrascoza fazem parte de um modelo de família que se mantém nos moldes mais tradicionais, também não chegam perto de serem heróis prontos para viverem grandes aventuras, como nas epopeias. Ou seja, não são o retrato fiel da família contemporânea, com múltiplas configurações, ganhos e, claro, fragilidades, mas também não são tão antiquadas a ponto de poderem se encaixar na antiguidade clássica. Nem lá, nem cá, as personagens do escritor são comuns, vivendo vidas comuns, tendo experiências comuns. E comum aí não diz respeito a medíocre, sem impacto. Pelo contrário: é no comum que o impacto é gerado pelas palavras de Carrascoza. As relações íntimas aparecem quase que obrigatoriamente como familiares e acontecem muito proximamente do desenrolar normal da vida, sem grandes choques e rupturas, mas sim pequenos e sensíveis, mas não menos importantes. Dessa forma, em “Umbilical” é a ligação quase doentia entre mãe e filho, a dificuldade em ingressar na vida adulta com tudo o que esta implica: emprego, estabilidade e independência; em “Mar”, a dolorida experiência de perder o filho envolta por uma prosa em ondas, triste e intensa; em “Iluminados”, a distância do casal mergulhado na rotina e a sua aproximação depois do blecaute; em “Janelas”, a passagem do tempo materializada pela decadência do corpo da irmã, as lembranças importantes, mesmo que pequenas, da infância; em “Ana”, a passagem da infância para a vida adulta em contraponto à morte da avó; em “Casais”, a rotina de duas pessoas que estão próximas fisicamente, mas distantes, diferenciando-se de grande

parte dos contos do autor, que priorizam sempre as relações com o outro de uma forma que tende mais para a harmonia, proximidade e comunhão do que para o afastamento e as tiranias da intimidade.

É importante ressaltar mais uma vez que o que se destaca nos contos é a família nuclear burguesa: marido, mulher e filhos. Quando os filhos não estão presentes é porque ainda não chegaram, como em “Casais”, ou porque as personagens têm dificuldade em engravidar, como em “Iluminados”. Se a família em Carrascoza pode ser vista como tradicional por se tratar de nuclear, ela também se distancia do conservador no que tem de mais contemporâneo: os laços afetivos estreitos e a liberdade para ser o que se quer ser:

A família contemporânea tem uma história; ela se construiu progressivamente como um espaço “privado” onde os membros da família têm um interesse maior em estar juntos, em compartilhar a intimidade, estando cada vez mais sensíveis à qualidade de suas relações (SINGLY, 2007, p. 31).

Isso nos remete ao conceito de família relacional de Durkheim:

Nós só estamos ligados à nossa família porque somos ligados à pessoa de nosso pai, da nossa mãe, da nossa mulher, dos nossos filhos. Já foi o tempo em que os laços que derivavam das coisas primavam sobre aqueles entre as pessoas, tempo em que toda a organização familiar tinha por principal objetivo manter, na família, os bens domésticos e onde todas as considerações pessoais pareciam secundárias ao lado daquelas (DURKHEIM *apud* SINGLY, 2007, p. 32).

Sobre isso, é relevante salientar que não há mais a obrigatoriedade pelos laços familiares e o que merece destaque é o que deles nascem: os laços afetivos. Assim, pelo olhar de zoom de Carrascoza, vemos a vida familiar - a vida íntima por excelência - em constante resgate de intimidade com o outro e não só configuração na qual se divide o espaço privado. Não há quase banalização da intimidade, sempre lembrando que “Casais” é uma exceção, e o cerne familiar é cercado de pequenas epifanias e delicadezas, como se o escritor quisesse focalizar o lado mais belo e menos tirânico das relações intrafamiliares. No entanto, apesar dessa forte presença da família, há sempre um eu que se destaca. É esse eu que é o foco principal dos contos de Carrascoza: “O ‘eu’ é mais importante do que o ‘nós’, mas ele não propõe, bem ao contrário, o desaparecimento do grupo conjugal nem do grupo familiar” (SINGLY,

2007, p. 132) e mais: “São as relações entre o homem e a mulher, entre pais e filhos que fazem viver o espírito da família” (2007, p. 36), e não o contrário. Tal constatação me fez lembrar de certo trecho do *Amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez, que, creio eu, dá conta de explicar exatamente o que isso tenta dizer: “E descobriu então que os filhos não são queridos por serem filhos e sim pela amizade que surge quando os criamos” (MÁRQUEZ, 2008, p. 256). Singly (2007) ainda destaca que em um mundo cheio de pessoas tão voltadas para si mesmas, é pelas mãos da família que acontece a construção de cada um como ser autônomo, assim, “a função da família revela contradições internas: é pela mediação do outro que o indivíduo pode ser (ter a sensação de ser) ele mesmo. Os elos de independência são, ao mesmo tempo, necessários e negados” (SINGLY, 2007, p. 135).

Carrascoza cria um mundo paralelo, descolado do consumo, da velocidade, da violência; descolado da realidade brasileira atual, mesmo porque, quando pensamos em cidades pequenas, bairros periféricos e até comunidades mais rurais, estas já estão muito atravessadas por elementos típicos do urbano, principalmente por conta da inclusão digital e da diluição de barreiras. Em contraponto a isso, a presença de TV, celular e computador nos contos de Carrascoza é escassa, o que indica essa outra construção de mundo, um mundo talvez utópico. São os laços de pertencimento que ditam a história, a ligação com o outro e os questionamentos feitos sobre si mesmo a partir do outro. Aqui cabe relembrar que quando o urbano aparece com força, tendo como base “Casais”, toda a configuração familiar carrascoziana também é prejudicada e não há mais espaços para a comoção das personagens ou do narrador. Esse mundo utópico não tem fôlego para sobreviver no contexto da metrópole e tanto a presença como a ausência da vida urbana influenciam na forma como as personagens se relacionam, mesmo porque o espaço acaba refletindo os sentimentos e as sensações construídos no conto.

A intimidade em Carrascoza é, na maioria das vezes, não opressiva e traz consigo ideias completas: pertencimento, carinho, reciprocidade. Como exceção, podemos pensar até mesmo em “Umbilical”, já que no conto há, ao contrário do Giddens afirma abaixo, uma exigência constante de relação emocional:

Alguns têm declarado que a intimidade pode ser opressiva, e isso pode realmente ocorrer se ela for encarada como uma exigência de relação emocional constante. No entanto, se considerada como uma negociação transacional de vínculos pessoais, estabelecida por iguais, ela surge sob uma luz completamente diferente. A intimidade implica uma total democratização do domínio interpessoal, de uma maneira plenamente compatível com a democracia na esfera pública (GIDDENS, 1993, p. 11).

Depois de tantas páginas escritas, chega a hora de colocar o ponto final, mas é bom que fique claro que esta conclusão não se quer como completa. Entre estas páginas, por mais que tenha se tentado preencher lacunas e espaços vazios, fica a abertura para novos questionamentos, que poderão ser respondidos de outra forma, por mim ou por outro pesquisador da obra de Carrascoza. Esta não se finda, continua, aberta para outras leituras, pronta para figurar em outros finais.

Em “Escuros”, conto inédito de Carrascoza publicado recentemente n’*O Globo*, há um trecho que funciona como resumo de muita coisa que fora dita por aqui. Nele, aparece uma presença constante nos contos do escritor: a hora menor em contraponto a hora maior. A diferença é crucial e talvez seja a grande bússola que direciona toda a construção contística de Carrascoza: a hora menor é a que passa na superfície, que se vivencia na pele, na ação; a hora maior é outra coisa: disfarçada de fato miúdo, é mergulho, intimidade, estar junto (e sempre a presença do outro a (re)construir afetos), dividir, ter contato, e, finalmente, perceber “o tempo, imperceptível, levando-nos, pela mão, para o fim”.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido** - Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BOSI, Alfredo. O som no signo. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. P. 39-62.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Amores mínimos**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Duas tardes**. São Paulo: Ática, 1998.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Espinhos e alfinetes**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **O volume do silêncio**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **João Anzanello Carrascoza**: Paiol literário. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>> Acesso em: 15 maio 2014.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Escuros**. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/pra-quem-doente-do-pe-escuro-15345799#ixzz3SootM75B>> Acesso em: 15 fevereiro 2015.
- CARVALHO, Maria do Carmo Brant (org). **A família contemporânea em debate**. São Paulo: Educ, 2003.
- CONDE, Miguel Bezzi. **Vozes e caricaturas**: Ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. 2010. 88 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira**: Um território contestado. Rio de Janeiro: Uerj, 2012.

FISCHER, Luís Augusto. **Letras e números**. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/64023-letras-em-numeros.shtml> > Acesso em: 14 junho 2013.

GALERA, Daniel. **Superando a autoficção**. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>> Acesso em: 10 março 2014.

GALERA, Daniel. **Daniel Galera abre a série 'Amores expressos'**. 2008. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2008/10/10/daniel-galera-abre-a-serie-amores-expressos/> > Acesso em: 14 junho 2013.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: Sexualidade, amor, e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

GOLDENBERG, Mirian. **Intimidade íntima**. s/d. Disponível em: <[http://miriangoldenberg.com.br/content.php?option=com\\_content&task=view&id=97&Itemid=106](http://miriangoldenberg.com.br/content.php?option=com_content&task=view&id=97&Itemid=106)>. Acesso em: 10 outubro 2014.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. **O conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1988.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LACAN, Jacques. **A família**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1978.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Editora Imago, Rio de Janeiro, 1983.

LAUB, Michel. **O boom do ego**. 2012. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/09/o-boom-do-ego/>> Acesso em 14 junho 2013.

LEAL, Roberto C. **Algumas considerações sobre a intimidade**. S/d. Disponível em: <<http://www.symbolon.com.br/artigos/algumascon.htm>>. Acesso em: 1 março 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUCAS, Fábio. **Do barroco ao moderno** – Vozes da Literatura Brasileira. São Paulo: Ática, 1989.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Amor nos tempos do cólera**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

OLIVEIRA, Nelson de. Posfácio. In: CARRASCOZA, João Anzanello. **O volume do silêncio**. Cosac Naify, 2006.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: Introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 2001.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos da crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Um panorama da literatura recente no país**. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415712-um-panorama-da-literatura-recente-no-pais.shtml>>. Acesso em: 5 fevereiro 2014.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As cem melhores crônicas do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SCHROEDER, Carlos Henrique. **A hora e a vez do conto**. 2014. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/58091>> Acesso em: 7 março 2014.

SINGLY, François de. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Prefácio: As transformações familiares e o olhar do sociólogo. In: SINGLY, François de. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

**Pesquisa do instituto Pró-Livro**. 2011. Disponível em: <[http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.o/dados/anexos/2834\\_10.pdf](http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.o/dados/anexos/2834_10.pdf)>. Acesso em: 12 maio 2014.

PLATÃO. **O banquete**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas** - Sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

TEZZA, Cristovão. Apresentação do livro. In: CARRASCOZA, João Anzanello. **Dias Raros**. São Paulo: Planeta, 2004.

TIBURI, Márcia. **O vazio da intimidade**. s/d. Disponível em: <<http://luz.cpfcultura.com.br/o-vazio-da-intimidade,37.html>>. Acesso em: 5 julho 2014.

TREVISAN, João Silvério. **Apresentação do livro**. In: CARRASCOZA, João Anzanello. **Amores mínimos**. Rio de Janeiro: Record, 2011.