

# A PROSA DE LUIZ VILELA\*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p150-165>

**Ariovaldo Vidal**

Universidade de São Paulo (USP)

## RESUMO

Este ensaio é formado de duas partes: a primeira analisa o romance *Os novos* (1971), romance de geração que trata de um grupo de universitários às voltas com a opressão do regime militar e as dúvidas diante dos caminhos possíveis. A segunda parte do ensaio trata dos contos de Luiz Vilela (também situados nesse período), mas procurando antes compreender alguns procedimentos do autor na construção da narrativa, bem como apontar o lirismo presente em muitas de suas histórias.

## PALAVRAS-CHAVE:

Luiz Vilela;  
ditadura militar;  
*Os novos*;  
contos;  
lirismo.

## ABSTRACT

*This essay is presented in two parts: the first part analyzing the novel *Os novos* (1971), a generation novel, talking about a group of academic students dealing with the oppression of a military regimen and the doubts before the possible paths. The second part of the essay deals with the tales by Luiz Vilela (also located in the same period), but instead, trying to understand some procedures by the author to construct the narrative, as well as to point out the lyricism present in several of his stories.*

## KEYWORDS

*Luiz Vilela;*  
*military dictatorship;*  
*Os novos;*  
*tales;*  
*lyricism.*

---

\* A primeira parte deste ensaio foi publicada originalmente no *Jornal da USP*. São Paulo, 26 de março de 2018; a segunda parte, inédita, foi escrita originalmente para um livro em homenagem a Luiz Vilela.

# R

## omance e contexto

Em meados da década de 70, eu fazia o curso de Letras na FFLCH, mas andava também às voltas com teatro amador e por isso aparecia na Biblioteca da ECA algumas vezes por conta do acervo de peças mimeografadas. Numa dessas vezes, estava no final de uma pequena fila de espera e vi no balcão um cartaz em PB que me chamou atenção: nele havia uma fila e o último sujeito da fila, um homem na casa dos trinta anos, de terno “de bater” e com expressão cansada, olhava para trás atendendo ao chamado da legenda, que dizia: “Ei! Os escritores brasileiros estão falando de você.” Criava-se uma situação curiosa, um jocoso *mise en abyme* pois eu era o último da pequena fila, que certamente nada tinha a ver com a fila simbólica do cartaz; esta falava de um Brasil de filas imensas que a literatura do tempo tematizava (com perdão do lugar-comum) kafkianamente. Mas o mais importante dessa imagem estava no fato de que os jovens escritores de então, seguindo ainda a lição do Modernismo, falavam da vida de seu leitor, agora perdido nos meandros de um país sujeito à ditadura e à burocracia.

A legenda se referia a um grupo de escritores jovens ou novos que estavam fazendo por aqueles anos uma literatura que ganhava feição própria, identificando não propriamente um grupo, mas um movimento. De certo modo, se a literatura brasileira não entrava no *boom* da literatura hispanoamericana por razões óbvias ou compreensíveis, o fato é que havia no Brasil daqueles anos um *bunzinho* de nossa literatura, com uma significativa penetração nos ambientes escolares, o que veio acompanhado de um trabalho editorial sagaz, especialmente concentrado na imagem da editora Ática (edições ilustradas e chamativas, paratextos voltados à linguagem dos adolescentes etc.), bem como da editora Brasiliense, com suas coleções destinadas ao público jovem, as “cantadas literárias” que traziam uma literatura em boa parte marcada de erotismo e aventura.

Dei essa pequena volta para chegar ao ponto que mais interessa: o romance brasileiro do período, e também, ou sobretudo, o conto brasileiro que se alastrou enormemente naqueles anos, queriam falar do presente do País, adotando nessa empresa muitas vezes uma linguagem despojada ou coloquial, de uma maneira particularmente nova, nem sempre feliz, uma linguagem de desrecalque (para usar um termo de Antonio Candido ao falar de 22) em que o palavrão, de livre curso, tinha mesmo uma conotação

política.<sup>1</sup> Se a matéria da literatura sempre fora a vida presente, os homens presentes, o fato é que agora havia um sentimento de *urgência* na literatura feita por esses novos escritores (e não só na ficção, nem só na literatura), urgência que dava ao conto e ao romance quase sempre uma feição de denúncia, querendo transformar a matéria realista imediata em alegoria do País, conforme a notação crítica de Davi Arrigucci Jr.<sup>2</sup>

Um dos autores mais característicos desse período completou recentemente 50 anos de literatura: Luiz Vilela. Vilela estreou com um volume de contos chamado *Tremor de terra*, em 1967, ganhando com ele o Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília. Depois desse vieram muitos outros livros e alguns prêmios, passando por *Tarde da noite* (contos, 1970), *O fim de tudo* (contos, 1973), *O inferno é aqui mesmo* (romance, 1979), *Lindas pernas* (contos, 1979), *Entre amigos* (romance, 1983), para citar apenas alguns, até chegar a *O filho de Machado de Assis* (2016) — que eu saiba o mais recente — totalizando cerca de três dezenas de obras entre contos, romances, novelas e várias antologias.

A crítica já observou o que de certo modo é sentimento de grande parte dos leitores de Luiz Vilela, a saber, que sem se dar conta o leitor vai se sentindo personagem do autor. Mas quem é esse leitor, questão que sempre se impõe quando se fala de recepção? Não é fácil definir, até porque muitos leitores não têm essa empatia com a obra, mas é possível dizer duas ou três coisas sobre ele — ou sobre um desses leitores —, a partir de uma evidência de época e de alguns traços de seu personagem central, espécie de alter ego do escritor.

Como se sabe, as grandes cidades brasileiras começaram a inchar ainda mais aceleradamente na passagem dos anos 60 aos 70; e nesse movimento migratório, surgiu uma camada particular de viventes que vinham não do campo para a cidade, mas do interior para a capital, fenômeno que se deu em muitas partes do País. Era uma população jovem, formada de estudantes que pisavam pela primeira vez o chão de uma universidade (o primeiro da família a entrar no ensino superior, geralmente público), deixando para trás uma formação católica de classe média e a segurança do mundo estável e geralmente opressivo dos pais. Na cidade (e na universidade) encontravam também novas formas de sociabilidade, mais abertas e desafiadoras, concentradas na metonímia da “república”. Não era uma “juventude transviada”: era antes uma juventude em trânsito, que não se reconhecia mais no mundo católico dos pais, nem tinha chegado ainda onde queria ou sonhava, pois entre outras

<sup>1</sup> A expressão de Antonio Candido está em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, In: *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 121.

<sup>2</sup> Refiro-me ao conhecido “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, publicado em *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, pp. 79 e ss.; republicado em *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, pp. 77 e ss.

angústias o País vivia o entrave da ditadura; e esse era um dado novo: uma juventude que ganhava uma visão política dos fatos, em meio ao anonimato da grande cidade.

Em muito a personagem central de Luiz Vilela é esse mesmo jovem, e não é por acaso que em sua obra haja um grande número de estudantes e adolescentes. O romance que melhor concentra esse universo de relações é *Os novos* (1971), que conta a história de um grupo de universitários em Belo Horizonte, vivendo os impasses de escolhas novas, num país também em impasse. O romance se passa no final dos anos 60, no contexto do nefasto AI-5: Nei é a personagem central que, recém-formado, já dá aulas de filosofia, escreve contos, frequenta bares com os amigos, mantém uma relação afetiva com o pai distante que às vezes vem visitá-lo, e vive o drama sentimental de fazer dos amantes dois inimigos.

O livro retoma de maneira clara a tradição mineira dos romances que misturam a crônica de grupo e a confissão do protagonista; é visível a presença de *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, nas cenas vivas da roda de amigos que contrastam com um lirismo subjacente ao protagonista (diga-se que no romance de Cyro, o lirismo está por toda parte, enquanto no de Vilela o prosaísmo está por toda parte); mas retoma também e de modo mais claro o livro de Fernando Sabino, *O encontro marcado* (1956), com o qual compartilha um mesmo grupo de amigos que dividem suas preocupações e impasses: “Estou cansado de tudo isso — disse Nei. — Cansado dessa confusão, cansado da literatura, cansado dessa cidade e dessa chuva, cansado até dessas nossas conversas, que não levam a nada. Dá vontade de sumir pra longe daqui”.<sup>3</sup> E compartilha também o fato de ser o depoimento vivo de uma geração, na expressão de Alfredo Bosi para o livro de Sabino.<sup>4</sup>

O romance possui um andamento solto (não desordenado), contando a história de uma geração de jovens escritores, não mais formados em medicina, farmácia ou direito, mas agora ganhando a vida com o magistério ou o jornal, e a caminho do universo da publicidade. Trata-se de um romance de geração, abusando de um prosaísmo pesado, com o palavrão correndo solto e — como romance de geração — tendo no bar o espaço por excelência em que transcorre a ação. Nele (ou neles) habitam as personagens que vivem os impasses de sua geração: além do protagonista Nei, aparecem seus dois amigos mais próximos Vítor e Zé, além de outros que transitam bastante ou pouco pelos mesmos espaços: Ronaldo, Martinha, Milton, Leopoldo, Queiroz, Dalva, Mário Lúcio, Gabriel e Telmo.

Nas conversas que preenchem o livro, aparecem os temas do período e daquele contexto: o papel da literatura, a comédia provinciana dos

<sup>3</sup> VILELA, Luiz. *Os novos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, p. 172.

<sup>4</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 475.

medalhões conservadores, a liberdade sexual (tratada na chave do preconceito quase o tempo todo), as saídas políticas contra o autoritarismo etc. E o problema que mais avulta é o sentimento de impotência diante da situação política e a conseqüente autoironia com a literatura que fazem, por não sentirem vocação para a ação política; e algumas cenas são simbólicas nesse sentido: numa delas, Nei e alguns amigos assistem ressentidos (sentados numa mureta...) a exibição de heroísmo de alguns alunos que haviam sido presos numa passeata no dia anterior; em outra cena, num bar, cogitam as possibilidades de escolha: no primeiro chope, a saída é a revolução; num dos seguintes, a saída é o suicídio; e entre as duas possibilidades acabam escolhendo um filé a palito.

Ainda em outra cena, definem-se como sendo uma “esquerda festiva e manifestiva”<sup>5</sup>; mas o romance não é uma sátira a esse comportamento, e o fato é que as angústias pequeno-burguesas (como dizia o chavão da época) de suas personagens são verdadeiras e garantem o melhor da obra; suas criaturas não dependem ou se explicam por um momento político (ainda que tão nefasto), e sim pelo processo histórico que ultrapassa e explica esse momento.

Não é difícil perceber a composição da tríade central: de um lado, Vítor, o poeta fracassado, que assume de vez ao final a vida burguesa de pai de família, funcionário público, agora “viciado em tevê” e que combate precariamente o vício da cerveja e as idas ao bar com uma horta que cultiva no fundo da casa; de outro, a figura pungente de Zé, funcionário escravizado a um banco, preso irremediavelmente aos cuidados com a mãe, sabendo que não fará nada de bom na vida, pois o talento – que todos reconhecem nele – ressecará na vida burocrática e doméstica a que está preso. Entre os dois, situa-se a figura discreta do personagem central Nei, aquele que parece encontrar uma saída, tantas vezes protelada e desacreditada.

A saída está indiciada numa cena em abismo no meio do romance, que antecipa o próprio romance que estamos lendo: os amigos decidem escrever uma peça – que acaba (mal) escrita e censurada – para denunciar e protestar contra a opressão política; ocorre que de início a peça não está saindo e Nei pondera que a discussão para a escrita pode ser a própria peça: “Está divertido – disse Nei. – Essa preparação para a peça daria outra peça, talvez melhor do que a própria. Ou então: a peça nem chegaria a ser escrita”.<sup>6</sup> E o romance que Nei escreverá (e que Vilela escreveu) é justamente a história da preparação para o romance, talvez melhor do que o próprio, relação entre a obra planejada ou desejada e a obra vicária e precária que acabou saindo, mas por isso mesmo mais visceral. No final da narrativa, diz o protagonista que irá retomar o romance e, quem sabe,

<sup>5</sup> VILELA, Luiz. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

conseguir escrevê-lo; de fato, é isso que acontecerá: depois de tanta negação, ele finalmente se encaminhará para seu encontro marcado.

Mas para além desse romance, a mesma personagem aparece em diferentes contos e novelas, com outros nomes e roupas, não sem um sentimento de desconcerto que se traduz num olhar solidário (da personagem ou do autor que subjaz ao texto) a outros viventes igualmente sofridos — as mulheres, os velhos, as crianças, os que passam por alguma tragédia. No caso das primeiras, trata-se de um olhar feminino que deixa ver uma condição de opressão num mundo que vai deixando de ser patriarcal; no caso dos segundos, o sentimento de rejeição, de inutilidade, num mundo que vai ficando cada vez mais jovem. Tudo isso filtrado por um olhar melancólico, que não deixa de se disfarçar muitas vezes em humor.

Não vai sem crítica um comentário à prosa do autor, pois a questão é saber o quanto do que estava preso ao momento (“estão falando de você”) não envelheceu com o tempo. Um incômodo evidente a muitos leitores (e a mim) é certo vezo do escritor em buscar um final impactante, que se traduz em revelação algo suspeita ou mesmo em carga patética. Por razões de gênero, isso é mais comum no conto que no romance, mas ainda assim — e por justiça com o autor — é necessário fazer uma leitura modulada do problema. De qualquer modo, sua linguagem sempre às voltas com um coloquial desataviado, seu diálogo que tantas vezes a crítica elogiou, o olhar de ternura para criaturas indefesas ou deslocadas são ainda motivos para seduzir novos e jovens leitores que acabarão sentindo-se personagens do autor.

## Conto e lirismo

Nos anos em que Luiz Vilela se firmou como um grande contista de sua geração, o conto havia se tornado a expressão por excelência dos jovens que iniciavam a carreira literária lá pelos anos 70. Dizer que o sujeito tinha um romance na gaveta era coisa da geração anterior; a de agora tinha, na verdade, um livro de contos na gaveta e, quando não, ao menos algum espécime havia para participar das inúmeras e efêmeras antologias. Disse um crítico certa vez numa resenha que o conto havia se tornado o soneto de nossa época, uma frase significativa porque o conto era de fato o veículo de expressão da subjetividade daquela geração; a primeira pessoa, o Eu — instância por excelência da lírica —, estava presente de maneira intensa e extensa nos volumes publicados, uma geração que não se sentia mais envergonhada da confissão, pelo contrário, expor-se publicamente era um ato de urgência num tempo em que *se confessar* tornava-se uma ação política, uma denúncia das mazelas do presente (enquanto do outro lado da linha, a “confissão” era obtida sob violência). Não se deve esquecer

também que esse movimento, que teve lugar num determinado momento da literatura brasileira de maneira concentrada, vinha na esteira da mudança maior ocorrida com o romance no século XX, com a perda do distanciamento épico, a dificuldade cada vez maior em compreender a realidade, a descrença do próprio narrador no ato de narrar, tudo agora reduzido ao âmbito de sua subjetividade; enfim, pressupostos que estavam dados na base desse novo romance e que a melhor crítica procurou descrever.<sup>7</sup>

Voltando ao nosso contista e à sua obra, a melhor definição para a personagem central da literatura de Luiz Vilela pode ser feita lançando mão livremente da expressão com que Hegel definiu o romance burguês enquanto gênero: são personagens que vivem “o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações”.<sup>8</sup> Não se trata de encontrar nessa formulação original uma linha direta com a obra do contista brasileiro, e seria tolo pensar dessa forma dada a situação histórica do escritor; mas tomada a expressão em si, ela descreve como nenhuma outra o sentido e a condição desses seres deslocados, constrangidos, tímidos perante os convites ou recusas que a vida oferece. Trazem consigo uma interioridade rica e afetiva, angustiada muitas vezes por não encontrar na objetividade do mundo aqueles mesmos conteúdos que são a promessa de uma plenitude capaz de superar a finitude do tempo; são quase sempre seres melancólicos, herdeiros ainda do “romantismo da desilusão”.<sup>9</sup>

Mas se quisermos aproximar a caracterização dessa personagem do lugar histórico em que se encontra, talvez seja melhor mesmo dizer que são todos seres que sorrir já não podem, e vão embora solitários quando os bares se fecham e as virtudes se negam, para falar com a voz do mineiro que melhor os compreendeu. De fato, não seria difícil tomar Drummond como um apoio decisivo para a leitura dos seres e contos de Vilela: bastaria pensar nas inúmeras maneiras com que o poeta caracterizou sua persona lírica, o *gauche* que se sente sempre inadequado no mundo que o cerca, pois quando funcionário respeitável, aparece vestido num terno de vidro; quando numa festa, fica torto no seu canto; e quando está amando, faz de Fulana um mito.

Mesmo quando o conto se resume a uma cena ou sequência de humor, como é o caso de “Velório”, de *Tremor de terra* (1967), o olhar lírico

<sup>7</sup> Penso, por exemplo, nos ensaios conhecidos de Erich Auerbach, “A meia marrom”; Theodor Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”; e Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”.

<sup>8</sup> HEGEL, G.W.F. “A épica como totalidade plena de unidade”. *Cursos de estética*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004, vol. IV, p. 138.

<sup>9</sup> Refiro-me ao capítulo de Georg Lukács em *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000. Num ensaio sobre Fernando Gabeira e a prosa do período, ao mencionar alguns romances sobre o jornalismo Davi Arrigucci Jr. já definia *O inferno é aqui mesmo* (1979) como um “romance de ilusões perdidas”. Cf. “Gabeira em dois tempos”. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 120.

está presente, ou melhor, implicado na organização da cena, pois o leitor sente que ele se retira para deixar à mostra o prosaísmo grosseiro das personagens que detêm o poder (ao menos do discurso), quando então o humor que se revela está na proporção inversa do lirismo que se cala. Mas é preciso dizer também que nesse e em outros casos o perigo é sempre o do contraste fácil, em que o outro aparece numa condição rebaixada demais para fazer sobressair a elevação do primeiro.

Caso mais sutil, ainda na chave do humor, está num conto como “Boa de garfo” ou “Todas aquelas coisas”, ambos de *Lindas pernas* (1979): nesses contos, o lirismo aparece como expressão de personagens singelas (algo quixotescas) e aquela mesma falta de vocação para o mundo prático, havendo por parte do narrador uma simpatia gratuita e profunda para com os seres insólitos às voltas com as agruras da vida, e que se refugiam em suas fantasias.

Vejam os mais de perto como essas observações se materializam nos contos, ou seja, como o lirismo se manifesta em algumas das narrativas, especialmente aquelas que falam do conflito entre sujeito e mundo em diferentes níveis de tensão. Nessas narrativas aparecem personagens que vão configurando a persona ficcional de Vilela e definindo a perspectiva dessa instância autoral implicada na obra para além das diferentes vozes que dão vida ao universo do autor. Para isso, a multiplicidade dos contos pode ajudar mais do que o romance, sem pretender com os exemplos a seguir dar conta de todos os modos de narrar, muito menos das diferentes situações sociais: num caso, o próprio narrador-protagonista vive o drama do deslocamento; em outro, a voz narrativa pertence a um personagem situado na periferia dos acontecimentos, dando maior ênfase à solidão daqueles seres desgarrados que aparecem em vários espaços sociais; em outros ainda, trata-se de um narrador em terceira pessoa (neutro ou intruso) que se encarrega de dizer esse drama, situando a personagem eleita no centro dos acontecimentos.<sup>10</sup>

### a) Narrador confessional

O primeiro dos contos abordados mais de perto é “Tremor de terra”, publicado no livro de mesmo nome. A escolha se justifica por duas razões: a primeira é que nele encontramos um exemplo claro dessa voz confessional de que falávamos acima, pois o conto todo é preenchido por um discurso em primeira pessoa, de um jovem narrador que conta a desventura amorosa com sua professora num curso noturno (um dos

---

<sup>10</sup> Com referência às categorias de foco narrativo, trabalho livremente com a terminologia do ensaio de Norman Friedman, “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo: mar./maio 2002, n. 53; e o livro de Ligia Chiappini, *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993, baseado no ensaio de Friedman.



vários estudantes na obra do autor); a segunda razão da escolha, o fato de que o conto inaugura a obra de Luiz Vilela, pois dá título ao livro de estreia e, mais importante do que o dado histórico, é o fato de que o conto mostra aos leitores a fisionomia dessa persona e personagem que marcará a partir dali sua obra futura. O conto encerra o volume e ganha por isso mesmo a condição de resumo dos contos anteriores: síntese do que veio antes, índice do que virá depois.

Disse acima que o conto narra a desventura de um caso amoroso entre o jovem narrador e sua professora do curso noturno; mas não é bem assim. De fato, em toda sua obra, Vilela vai demonstrar uma vocação marcada para a criação do *anedótico*, às vezes cômico, mas, na maior parte das vezes, enquanto expressão de casos sérios que valem por si; é um grande contador de causos urbanos. Mas nesse conto de que tratamos, justamente isso está de fora: não se trata de uma história de amor, não se trata nem mesmo de uma história: é na verdade um fragmento de discurso amoroso do jovem e solitário aluno que um dia vê entrar na sala de aula uma nova professora e, ao vê-la, como bom lírico, deixa a alma falar. Assim, o conto se resume enquanto ação dramática a uma esquálida fábula: na primeira vez, conhece a professora; na segunda, volta a vê-la com algum distanciamento; na terceira, segue-a e a seu marido pela rua noturna e chuvosa, perdendo-a para sempre.

Nas três marcações temporais, o que se tem é uma voz que preenche o que falta em ação com a reflexão lírica que procura dar conta do caráter revelador da experiência. De fato, na primeira noite quando a nova professora entra na sala, o discurso narrativo é expressão poética de uma imagem epifânica: não há marcação de tempo, espaço e movimento, a não ser aquela propiciada por algum distanciamento da memória que fala do desconcerto do rapaz; no mais, apenas a descrição da beleza da professora, do que está para além da beleza e é acionado por ela; um dizer que gira em torno de um centro misterioso, como Wolfgang Kayser definiu o lírico.<sup>11</sup> Assim, em poucas frases o amador vai tomando o lugar da coisa amada e, da beleza epifânica do outro, o discurso passa a penetrar a interioridade do próprio narrador e falar do vazio que a imagem preenche; para dizer com suas palavras, naquele momento “descobria que era ela que eu havia procurado todo aquele tempo, a coisa decisiva, a mais importante, a que daria sentido a todas as outras”.<sup>12</sup> Assim, o pensamento vai preenchendo de metáforas, metonímias e outras figuras mais o espaço agora ocupado

<sup>11</sup> Cf. KAYSER, Wolfgang. “A estrutura do gênero”. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985, p. 380. Além do ensaio de Kayser, utilizo também na definição da voz lírica os ensaios de Emil Staiger, “Estilo lírico: a recordação”. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975; e Anatol Rosenfeld, “A teoria dos gêneros”. *O teatro épico*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

<sup>12</sup> VILELA, Luiz. *Tremor de terra*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 115.

pelo ser até então inexistente. O resto é a angústia pela espera da aula na noite do terceiro dia.

O segundo segmento do conto começa quando volta a vê-la na aula seguinte, e se estende quase até o fim da narrativa, com algumas marcações que mostram a narração sumariada de vários dias em que a viu, com quem não falou, e cuja narração intensifica o desconcerto do aluno, cada vez mais mergulhado na busca por compreender o sentido dessa ausência em sua vida.

Há dois aspectos que se destacam mais claramente nesse momento da voz narrativa: de um lado, seu lugar social; de outro, a significação que aquela imagem ganha nesse mergulho. A certa altura, depois de perceber que não pensava em sexo com relação à professora, se pergunta: “Bolas, se não era sexo, o que que eu queria com ela? O que que eu queria: era isso que eu me perguntava. E eu não sabia responder”.<sup>13</sup> Desse fato, o narrador passa a responder a todas as imposições que sente na vida, num universo opressivo cheio de papeis e expectativas, momento em que a linguagem lírica cede mais ao prosaísmo do período, para falar abertamente da vida sexual, reduzida a preconceitos e encontros de prostíbulo, para falar ainda mais em sua solidão.

Opondo-se a essa condição, a misteriosa e cotidiana professora vai cada vez mais ganhando uma significação extensa em seu imaginário, em belos momentos de um estilo reiterativo, adicionando imagem sobre imagem, metáfora a metáfora, que acabam por configurar a sua fragilidade diante de um sol indiferente e perfeito, que aqueceu o primeiro ser da Terra e aquecerá o lírico narrador, quando este for apenas um punhado de terra na sepultura. É justamente nesses momentos que a linguagem poética do autor melhor se mostra, sem abrir mão do prosaico que a ela se mistura, para dizer a beleza que emerge do chão a que o narrador está preso. E toda a significação da figura aparece sintetizada na imagem sublime e selvagem que dá título ao conto – o tremor de terra –, que o narrador deseja ardentemente desde criança, que esperava acontecer um dia como as outras crianças esperavam pelo Papai Noel.

Na última e breve sequência do conto, ocorre o desfecho da história, quase sem desfecho: o aluno segue a professora, com quem nunca conversou, na sua caminhada até a casa, ao lado do marido, ambos belos e felizes. Passa por um bordel, como última tentativa frustrada de preencher o vazio descoberto, que ele sabe que o acompanhará pela vida afora, ainda que esteja ao lado de “Sônia ou Lúcia ou Marta ou Regina ou Beatriz ou Marisa”.<sup>14</sup>

Na releitura do conto, lembrei-me da novela de Raymond Radiguet, *O diabo no corpo* (1923), lida na mesma época em que li o volume de contos

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

<sup>14</sup> *Id., ib.*, p. 122.

de Vilela. Se a memória não estiver ficcionalizando a lembrança das leituras, diria que há muita proximidade entre as questões tratadas no conto e na novela, salvo, é claro, a distância que os separa no tempo. É que da mesma forma que ocorre na novela de Radiguet, no conto de Vilela mais do que o diabo estar no corpo, ele está nas palavras. Dessa forma, o conto não conta uma história de amor, uma aprendizagem amorosa; conta na verdade uma aprendizagem literária, a formação de um escritor que tem no conto a sua profissão de fé: preencher de palavras o vazio deixado pela imagem materna da professora, antes que o tempo — para aproveitar o motivo central do conto —, com ou sem tremor, o preencha de terra.

### **b) Narrador confidente**

Outra voz lírica presente na obra está em “Françoise”, conto de *Tarde da noite* (1970), que recebeu uma adaptação para um curta-metragem dirigido por Rafael Conde em 2001, tendo no papel principal a boa atriz Débora Falabella. O conto é muito marcante na obra de Luiz Vilela, ficando na memória de seus leitores como um dos mais significativos desse lirismo que dá feição a seu universo. Todo ele praticamente é a expressão espontânea de uma garota de dezessete anos num diálogo casual com o narrador que está de passagem numa rodoviária. E é na fala dessa personagem que se manifesta o lirismo a que nos referimos, mas que se constrói com todos os elementos estruturais que compõem a breve narrativa.

O primeiro aspecto que estrutura o lirismo está na figura do narrador e sua relação com a insólita e graciosa personagem. Todo o peso do conto está em Françoise, cuja fala praticamente ocupa a narrativa e corrobora um dos lugares-comuns da crítica sobre o autor, a saber, sua decantada vocação para o diálogo. Assim, se Françoise dá nome ao conto e é sua protagonista, o narrador fica na condição de testemunha, um Eu que antes de tudo sabe ouvir e a quem a estranha personagem intuitivamente reconhece como um igual. Ou seja, arma-se uma identificação inicial que está em muitos contos do autor, com o narrador discreto, retraído, que ama ocultar-se — para falar com o verso de Drummond —, disposto a ouvir e receber o halo de ternura dos estranhos que se reconhecem íntimos; dizendo de outro modo, Françoise e o narrador formam uma identidade visível, com a diferença de que a inocência da garota é a contraface do narrador marcado pelos dados da experiência: se o discurso da garota é expressão de sua solidão (comentaremos os motivos depois), o do narrador não o é menos, pois viaja à noite sozinho, vem de longe e vai para longe, marcado portanto pelo signo da passagem e do provisório; e as dores da vida que Françoise não entende — a falta que ama — parece ecoar no cansaço do sujeito, na companhia de seus poetas preferidos, o que o

aproxima de Beto, o irmão e mentor de Françoise, identidade reconhecida pela própria garota ao dizer que, como o irmão, o narrador também a faz rir. Fica cada vez mais evidente que este ocupa o lugar vazio deixado pelo pai e pelo irmão (supostamente em viagem), com a diferença de que se Beto ensina a irmã a ser livre na sua fantasia, para escapar ao pragmatismo do cotidiano representado pelo tio, não deixa de mostrar sua face jovem ao brigar com a irmã; nesse sentido, parece que o estranho de passagem conjuga a figura do irmão – pois também reconhece a sabedoria dos loucos – e a maturidade da figura do pai, com a notação da barba funcionando como índice dessa maturidade.

Dos motivos que preenchem a conversa, chamo atenção brevemente para três deles que estão ligados ao que se disse até agora: o fascínio pelas palavras, com o trocadilho criado pelo irmão da garota, o que alimenta e se alimenta da poesia como forma de suportar a realidade desencantada; é significativo que a garota seja fascinada pelos ônibus que chegam ou partem para Lindoia, não a cidade turística, mas aquela que ficou gravada na memória com o canto nostálgico da mãe; mais do que isso, o lugar de encontro em que a garota gosta de estar não deixa de mostrar também sua condição propícia ao lírico – por mais prosaico que ele seja –, pois como o aeroporto no poema de Bandeira, poeta da predileção do narrador, a rodoviária do conto também dá lições de partir.

O segundo motivo da conversa entre os dois aparece na condição de mulher da garota, pois fica evidente nas atitudes e pensamento do preocupado tio a falta de liberdade de Françoise, bem como a falta de perspectiva para o futuro já planejado pelo tio, sobretudo agora que o irmão está ausente e o peso da repressão familiar recai somente em seus ombros. Finalmente, o terceiro motivo que gostaria de mencionar, o desejo de Françoise se tornar objeto, como ao olhar e identificar-se com a corrente que separa o passeio dos passageiros, objeto sempre ali, sem as angústias que a fazem transitar de um lado para outro, livre de desejo e memória.

O desfecho do conto ocorre com a entrada do tio em cena e sua figura a um tempo paternal e autoritária: Françoise foge assustada, mas o narrador é justo com ele, pois o velho cardíaco aparece cheio de preocupações e zelo com a filha-sobrinha, cheio de amor e compreensão com a garota. Mas a entrada do tio cria um problema agora para o leitor: o desfecho do conto se dá com a explicação da suposta estranheza de Françoise, que além de perder o pai sem conhecê-lo, a mãe aos nove anos, ficou com “perturbação psíquica”<sup>15</sup> já que Beto, seu irmão e guru, morreu faz quase um ano num desastre, levando a garota a criar a fantasia da viagem. Há um contraste visível no conto entre a cena protagonizada por Françoise, na chave do diálogo lírico, e o final episódico protagonizado

<sup>15</sup> VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. São Paulo: Vertente editora, 1970, p. 109.

pela fala do tio, ao explicar o comportamento da garota. O peso da explicação incomoda o leitor por duas razões: primeiro, pelo peso naturalista da explicação, o rosário de sofrimentos da garota com a perda da família e a perturbação mencionada; a segunda, pela própria explicação em si; ou seja, ao fazer isso o conto retira a força misteriosa da figura central e dá (ou tenta dar) peso ao drama relatado pelo tio. Não conheço as edições recentes do livro e, por isso, não sei se o autor mexeu no texto, pois no curta de Rafael Conde (salvo engano) não há menção ao desastre, apenas à morte. Talvez valha a pena deter-se um pouco nessa questão que está presente em outras narrativas do autor, pois é um traço marcante de sua poética, isto é, o modo como Vilela termina seus contos.

### c) Desfechos

Penso que há uma tensão na poética do autor, especialmente nesse aspecto, que parece não ser apenas uma impressão: de modo geral, seu conto se faz de maneira a mais desataviada possível, com uma naturalidade realmente admirável; muito de seu prestígio junto à crítica e aos leitores vem dessa capacidade de tornar o leitor uma espécie de interlocutor de narradores e personagens tão próximos, falando sua linguagem e compartilhando com ele uma mesma sensibilidade; nesse sentido, os contos ganham muitas vezes certo ar de crônica, pela simplicidade do todo, em que o leitor reconhece o cotidiano brasileiro mais familiar, especialmente o da formação interiorana marcada pelo etos da vida cordial e cristã. Também de modo geral, essa maneira de representar a cena social leva para uma solução em tom menor, isto é, uma narrativa cuja ação dramática se resolve sem o peso da peripécia. Mas em muitos casos, o final tende a subir de tom, elevando a dramaticidade a diferentes níveis de tensão, o que me parece nem sempre dar em bom resultado. Dizendo de outro modo, em muitos contos há a impressão de que o autor busca criar um final expressivo ou impactante, geralmente na chave de alguma revelação ou, para citar o conto lido, de alguma explicação (é certo também que a própria forma do conto é propícia a essa revelação). Comentarei brevemente três casos em que aparece essa particularidade, indo do mais carregado de peso dramático ao mais espreado.

O primeiro caso é o do conto “Deus sabe o que faz”, de *Tremor de terra*. Como se recorda o leitor, trata-se de uma história bastante curta (coisa de uma página), narrada numa única frase sem ponto, apenas com a conjunção aditiva fazendo a marcação sintática e temporal das ações, o que dá ao conto um ímpeto muito grande, criando o efeito de precipitação dos acontecimentos, como se de fato houvesse uma condenação trágica para a personagem. O lugar-comum do título perpassa o conto todo, em chave irônica, pois serve de consolação ao protagonista que nasceu pobre e cego,

mas que teve uma vida digna e respeitável como grande violonista, amparando os pais na pobreza e sendo feliz ao lado da esposa numa casinha modesta, enquanto o irmão criminoso e a irmã prostituta eram a desgraça da família. A construção acumulativa e veloz das frases, com a passagem rápida dos acontecimentos narrados de forma sumariada, leva à revelação final das últimas linhas, quando ficamos sabendo que o criminoso (já fora da cadeia) se apaixona pela cunhada e o cego, para não ouvir o som dos beijos adúlteros na sala de casa, tocava na maior altura possível, “até que as cordas rebentaram, até que ele rebentou o ouvido com um tiro”.<sup>16</sup> De forma expressiva, a voz do lírico nesse conto (que não se ouve) começa pela música e termina num estampido.

Assim, a revelação final vira a frase decisiva do avesso; é um conto muito marcante do momento em que foi publicado, como expressão dessa geração de novos escritores vindos de uma classe média católica, e disposta a jogar no lixo a mentalidade carola com a qual teve de conviver; para perceber esse contexto de que se fala, basta pensar na canção antológica de Chico Buarque – “Bom conselho” – lançada alguns anos depois do conto de Vilela, em que vários provérbios são também virados do avesso, numa tentativa de liquidar essa mentalidade conservadora. Mas o fato é que o conto tem uma gravidade e uma herança naturalista que incomodam o leitor; o acúmulo de negatividade (a cegueira do músico, a miséria da família, o irmão alcoólatra e criminoso, a irmã adúltera e depois prostituta, a esposa infiel), aliado ao grandiloquente da cena final, dá ao conto uma camada de melodrama carregado de um *pathos* supostamente trágico que se resolve, na verdade, de forma patética. Nesse sentido, difere do primeiro conto lido – “Tremor de terra” – pois esse não trazia impacto algum no final, cuja força dependia da manutenção da voltagem lírica da linguagem, sem lançar mão de qualquer peripécia.

Caso intermediário se dá, por exemplo, com o conto “Bárbaro”, de *Tarde da noite*. A oposição entre as vozes aqui é bastante clara – como a figura dos dois irmãos no conto anterior –, mas agora feita na chave do prosaico: os dois estudantes conversam num quarto de pensão ou república (o conto é um grande diálogo), e um deles conta a história da festa a que esteve no dia anterior; sua voz ocupa praticamente todo o conto, do início ao fim, numa linguagem de um prosaísmo pesado, feito de gíria e palavrões, traço marcante de boa parte da prosa dos anos 70, quando esse tratamento despachado da linguagem era também um ato político. A matéria da festa acompanha no mesmo nível a fala da personagem: é simplesmente o caso de um grupo de amigos estudantes que vão a uma festa na casa dos pais de um deles (que não está presente) e ficam incomodados com a “caretice” da festa, de um ambiente a que não estão

<sup>16</sup> VILELA, Luiz. *Tremor de terra*, p. 73.

acostumados, e resolvem já bem mais tarde “zoar” com o velho pai do colega ausente, primeiro o embebedando e, depois, jogando-o no ridículo, ao tentar fazê-lo se despir.

Assim, o conto todo é formado pela cena grosseira dos jovens de classe média, numa linguagem igualmente grosseira. A oposição se dá porque o interlocutor, ao lado de fazer uma ou outra pergunta demonstrando interesse, em três oportunidades deixa ouvir sua voz ao leitor, falando na chave da confidência: primeiro para dizer que abriu o livro; depois para dizer que voltou ao livro e, finalmente, a mais significativa das três, encerrando o conto ao repetir os clichês e preconceitos do colega de quarto, num registro irônico da boçalidade do outro. Nos três apartes junto ao leitor, as frases vêm entre parênteses, o que indicia a voz subjetiva, recurso recorrente da lírica. Mas há o mesmo desejo de criar o desfecho enfático, pois o que transparece é a solidão dessa personagem de que vimos falando, num contraste que se quer expressivo – mas longe do patético anterior – ao criar o efeito de impacto pela oposição ostensiva das vozes: de um lado, a falastrice pesada e ininterrupta; de outro, a voz lírica literalmente sufocada.

Para o terceiro e último caso, quero fazer alguns comentários ao conto “A moça”, de *Lindas pernas* (sem trocadilho). O conto se faz exatamente em sentido contrário aos anteriores: trata-se agora de uma história a que chamei anteriormente de causo urbano, pois aqui de fato se conta uma história (o interesse está na história) no sentido que marcou a própria noção de conto antes que a modernidade esvaziasse o enredo de qualquer traço anedótico, curiosamente retomando um tema largamente identificado com o realismo do XIX – o caso de adultério –, aqui tratado numa chave contemporânea. Também diverso em relação aos anteriores, não há agora o desejo do impacto ao final, nem da frase de efeito, nem da explicação, ainda que o desfecho corra esse risco. Mas a força da revelação se faz no âmbito da interioridade, de maneira discreta e sugestiva.

O conto é narrado por uma voz onisciente e neutra, no sentido de não interferir na história com suas opiniões (o que não quer dizer que não interfira de outros modos), mas cuja intenção primeira é a de ser um observador interessado nos meandros da mente de suas personagens. Pela própria distância que se impõe, o lirismo agora se torna também ele discreto, feito mais de silêncio ou gesto que de palavra. O conto é narrado numa única sequência, formada por duas cenas: a primeira se passa num bar do Rio de Janeiro, onde Marialva, a moça do interior do Brasil, espera pelo marido que foi resolver um problema bancário, para voltarem a desfrutar a lua-de-mel na Cidade Maravilhosa. Enquanto espera é observada com insistência pela moça do título, cuja beleza impressiona Marialva que, depois de abordada, sente-se constrangida pela superioridade e segurança da outra (que fuma, mora sozinha, dirige seu

automóvel, paga suas contas); intimidada, fascinada e aos poucos compreendendo as motivações da outra, resolve fugir do lugar, assim que o marido aparece, e a quem recrimina, agastada com a demora. Ao voltarem para o hotel, a jovem esposa insiste com o marido para continuarem os dias de passeio em outra cidade, numa decisão brusca e inexplicável. Na segunda cena, já no quarto de hotel, ocorre a revelação para Marialva que, enquanto o marido toma banho, se despe diante do espelho e, ao se despir, começa a reconstituir a cena do bar, ou mais propriamente, a figura sedutora, cedendo ao mistério, ao impulso desconhecido com a lembrança viva do toque da outra em seu colo. Mais uma vez surpreende o marido, ao ter mudado de ideia e querer ficar no Rio mesmo, abraçando-o “enquanto seu pensamento voava cheio de expectativa para outra pessoa, longe dali, num outro ponto da cidade”.<sup>17</sup>

Assim, em duas breves cenas ocorre o efeito transformador e revelador que a sedução da estranha causa na protagonista, em tudo diferente da outra e, também por isso, cedendo a seu encanto. Diferente também dos demais, o lirismo aqui é antes expressão de júbilo, promessa de felicidade, do que de uma sensibilidade nostálgica ou melancólica que, até certo ponto, sugeria o comportamento anterior de Marialva. Em contos como esse, o final parece descer de tom quase a um ritmo “pianíssimo”, conforme a conhecida definição de Tchekhov para seus contos e peças.<sup>18</sup> Sendo assim, não deixa de ocorrer uma revelação, curiosamente aliada a uma peripécia pela mudança da ação no seu contrário; mas ambas – revelação e peripécia – tratadas naquela chave da tensão interiorizada, sem querer impactar o leitor. O narrador acompanha discretamente os movimentos da subjetividade de sua personagem, até o momento em que o desejo que aflora faz nascer um lirismo que se mostra de maneira discreta e secreta.

São alguns dos modos de se manifestar o lírico na narrativa de Luiz Vilela – certamente já abordados pela crítica do escritor – que construiu uma das mais coesas obras da contística brasileira contemporânea.

**Ariovaldo Vidal** é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), da Universidade de São Paulo. Publicou os livros *Roteiro para um narrador* (2000), *Leniza & Elis* (2002) em parceria, e *Atando as pontas da vida* (no prelo). Trabalha com a prosa brasileira moderna, a poesia brasileira do mesmo período, bem como com as relações entre literatura e cinema, procurando compreender a poética do autor em suas implicações com a tradição literária e a matéria social. Contato: [ari.vidal@usp.br](mailto:ari.vidal@usp.br)

<sup>17</sup> VILELA, Luiz. *Lindas pernas*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979, p. 114.

<sup>18</sup> Cf. ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 192.