



REGINA PONTIERI

Universidade
de São Paulo**Resumo**

Marcel Aymé e Clarice Lispector – esta parodiando aquele – retomam, em sua ficção, pelo menos dois aspectos frequentes na narrativa breve moderna, inaugurada com as novelas de Boccaccio: a ênfase na subjetividade do narrador e a organização do enredo na forma de um conjunto de histórias encaixadas numa “narrativa moldura”. Tais aspectos, entretanto, intensificam-se, seja na forma de narradores que interferem arbitrariamente no andamento do relato, seja na constituição paradoxal de uma só estrutura narrativa abrigoando mais de uma história.

Abstract

Marcel Aymé and Clarice Lispector – the latter parodying the former – restore, in their fiction, at least two aspects frequently found in modern brief narrative: emphasis on the narrator's subjectivity and the organisation of the plot as inset stories in a narrative frame. Such aspects, however, are intensified either in the shape of narrators who arbitrarily interfere in the pacc of the account or in the paradoxical constitution of only one narrative structure sheltering more than one story.

Palavras-chave

Ficção; literatura comparada; Marcel Aymé; Clarice Lispector.

Keywords

Fiction; comparative literature; Marcel Aymé; Clarice Lispector.

10-40

Aymé e a tradição da coletânea de histórias

Os estudos da constituição da narrativa breve na modernidade têm considerado a incorporação, no próprio relato, do ato de contar, como uma das marcas fortes da tradição do gênero “novela” no ocidente moderno¹. No âmbito da narrativa literária, o ponto de origem está em Boccaccio, cujo *Decameron* abre um caminho que muitos depois seguirão, o da coletânea de histórias reconhecidas como obra de um Autor². Prefaciando um volume de contistas italianos da Renascença, Giancarlo Mazzacuratti esclarece que no modelo boccaciano “o Eu narrador está presente e deixa de lado com frequência todo álbi e todo intermediário para afirmar na primeira pessoa que ele é o escritor, o depositário e o artesão de seus relatos”. A tal ponto que, a partir daí, esse papel preponderante da subjetividade narrativa fará que se passe cada vez mais “de um anonimato confuso a obras trazendo a marca do autor que se poderá, por isso mesmo, identificar”³.

É por esse ângulo que se poderia com proveito compreender o gesto do ficcionista Marcel Aymé em “Le vin de Paris”, uma das histórias que compõem o livro de mesmo nome, publicado pela primeira vez em 1947, quando o escritor já completava 21 anos de carreira na ficção. Antes, porém, convém lembrar que o longo período que separa o iniciador toscano do gênero de seus descendentes do século XX se encarregou de cada vez mais enfatizar o grau de arbítrio da subjetividade narrativa, ênfase que se integrou em alguns momentos – como é o caso de Aymé – à crítica a outro aspecto presente na obra do toscano: o esforço de aderência a um certo tipo de verismo do cotidiano onde se exclui o “maravilhoso” dos relatos breves de cunho popular. De fato, o narrador do *Decameron* se mostra não só cioso do caráter pessoal de sua tarefa de escrever histórias, sobretudo para entreter mulheres, mas também imbuído do desejo de lastrear seu ato narrativo no referente histórico imediato, a saber, a peste que assolava Florença, da qual nos dá um registro tão vivo quanto fiel⁴.

A crítica de Aymé ao verismo e à aderência estrita ao real será feita pela presença do maravilhoso em grande parte de sua ficção,

¹ Neste trabalho, o termo “novela” indicará o tipo de relato breve iniciado no século XIV, por Boccaccio. Portanto, o que está em jogo é a concepção da coletânea de histórias, enquadradas por uma “narrativa moldura” e submetidas a uma mimese de tipo realista. Para o assunto, cf. *La Nouvelle*, de Thierry Ozwald, Paris, Hachette, 1996, Col. Contours Littéraires.

² No “Prêmio” ao *Decameron*, assim se expressa Boccaccio: “pretendo narrar cem novelas, ou fábulas, ou parábolas ou estórias, sejam lá o que forem” (São Paulo, Abril Cultural, 1970, p.10, trad. Torriero Guimarães).

³ Cf. *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1993, Bibliothèque de la Pléiade. Ed. établie sous la direction de Anne Motte-Gillet, préf. Giancarlo Mazzacurati, p. XIII/XIV.

⁴ Um exemplo disso se acha na Primeira Jornada, quando o autor arrola detalhadamente os sintomas da peste bubônica tal como se dera no Oriente, comparando-os com o caso florentino (op. cit., p.14).



sobretudo nas narrativas curtas. Não é demais lembrar seu conhecido volume de contos “para crianças”, cujo título – *Les contes du chat perché* – indica a retomada da tradição iniciada na França por Charles Perrault, tradição que integra na narrativa autoral procedimentos do maravilhoso folclórico. Desde as primeiras frases, Aymé indica o propósito de embaralhar fronteiras entre o maravilhoso e o verista:

Estes contos foram escritos para crianças de quatro a setenta e cinco anos. Desnecessário dizer que com este aviso não quero desencorajar os leitores que se gabam de ter miolos na cabeça. Ao contrário, todo mundo está convidado. Só quero prevenir e atenuar, na medida do possível, as recriminações que certas pessoas razoáveis e biliosas poderiam me dirigir, com respeito às regras da verossimilhança⁵.

“Le vin de Paris” retoma também, e em mais de um aspecto, a tradição da “novela”. A começar do fato de articular, graças ao arbítrio declarado do narrador, duas histórias no âmbito de uma mesma narrativa breve. Como se Aymé recuperasse, segundo as possibilidades a ele oferecidas por seu século, a tradição boccaciana da coletânea de novelas, só que em grau maior de coesão e compactação, já que agora a multiplicidade se dá no âmbito da unidade, um conjunto de narrativas dentro de uma só narrativa⁶.

Desde o início, o conto costura a convivência, que lhe é constitutiva, entre dois aspectos antagônicos e complementares: o verismo da preocupação com incorporar o referente, por um lado; e a ficcionalização, por outro. “*Il y avait, dans un village du pays d’Arbois*” vincula ao lugar comum dos contos maravilhosos o índice de um referente geográfico muito preciso, o “pays d’Arbois”. A história relata as dificuldades do vinhateiro Félicien Guérillot, nutrindo pelo vinho “uma aversão que parecia insuperável” “uma aversão que parecia insuperável. Solidamente estabelecido em região de vinhateiros, filho e neto de notórios amantes de um copo, Félicien não sabe o que fazer para esconder de vizinhos e amigos sua vergonha. Afinal, revelá-la “seria como dizer que ele não gostava de seus filhos e até pior, pois acontece em qualquer lugar que um pai venha a detestar seu filho, mas jamais se viu na região de Arbois alguém não gostar de vinho”. A história prossegue, para pintar com tinta ainda mais carregada a infelicidade de Félicien (outra das muitas ironias desse zombeteiro narrador). Até ser brusca e arbitrariamente interrompida, nestes termos: “Eis uma história de vinho que começava, em suma, bastante bem. Mas, de repente, ela me chateia”.

⁵ *Les contes du chat perché*, Paris, Gallimard, 1939, Col Folio, p. 7. A tradução é minha.

⁶ Jean-Pierre Aubrit chama a atenção para o processo pelo qual os novelistas do século XX procuram, de certo modo, compensar o abandono, pela imprensa, da publicação regular e massiva de relatos breves, como ocorrera ao longo do século XIX. Tal compensação se daria por uma nova ênfase na concepção da coletânea como articulação cerrada de partes dentro de uma totalidade. Cf. *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 85/86.

⁷ *Le vin de Paris*, Paris, Gallimard, 1947, Col. Folio, p. 103 a 116. A tradução é minha.

As causas da chateação se esclarecem: a história “não é do tempo e eu me sinto como deslocado”. Entretanto, o que se lê em seguida é o relato de uma possível continuação: “Poderiam, no entanto, ter acontecido muitas aventuras a este Félicien, algumas divertidas, outras cruéis, emocionantes, patéticas [...] Eu vejo, por exemplo, Félicien simular um ligeiro tremor alcoólico para dar o troco a seus concidadãos, os quais, enganados e espantados, teriam gritado sua aprovação...”. Seguem-se, então, mais duas páginas e meia da história que poderia ter sido contada. Até que o narrador se decide a abandonar, de vez, a província jurassiana do Arbois, para instalar uma nova personagem, agora em Paris, e contar a mesma infelicidade pelo avesso: Étienne Duvilé, pai pobre de família numerosa, é amante fervoroso de vinho, tanto mais desejado quanto mais escasso é.

Aqui, alguns esclarecimentos sobre a biografia de Aymé são necessários⁸. O escritor nasceu em 1902 em Joigny, vilarejo perto de Dole, na região vinícola do Jura, próximo, portanto, do Arbois de Félicien. Parte de sua obra ficcional, aliás, será aí ambientada e marcada pelos usos e costumes dessa região francesa, onde viveu e começou a escrever até se fixar definitivamente em Paris, em 1926. Ou seja, há nítido aproveitamento da matéria biográfica na elaboração ficcional. Daí o narrador justificar o abandono da personagem provinciana dizendo que a história “não é do tempo”, que ele se sente “deslocado” (o termo é “*dépaysé*”, referente ao abandono da terra natal), que está “demais afundado no presente”.

E, de fato, a segunda história se passa em Paris, o “presente” de Aymé. Essa será contada até o fim, quando o pobre Duvilé, já enlouquecido pela obsessão de beber o vinho que lhe falta, passa a enxergar em todas as pessoas, mas sobretudo em seu sogro, o formato de uma garrafa. Ao tentar abrir o gargalo da garrafa-sogro, para beber-lhe o vinho vermelho do sangue, Duvilé desfere um golpe no velho. Acaba preso e internado num hospício.

O último parágrafo recuperará os dois aspectos contraditórios já apontados: a aderência ao referente, na forma de um narrador que se apresenta como testemunha dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, a reafirmação da ficcionalidade, já que esse narrador, com o mesmo arbítrio com que antes interrompera a primeira história sem concluí-la, agora decide fazê-lo, atando-a de modo irônico à segunda história:

Duvilé está num asilo de alienados e parece que não sairá tão cedo, pois os médicos o estão tratando a água mineral. Felizmente para ele, eu conheço muito bem sua mulher e seu sogro e espero em breve persuadi-los a mandar o doente para Arbois, na casa de um vinhateiro chamado Félicien Guérillot o qual, depois

⁸ A cronologia de vida e obra de Aymé, bem como comentários sobre elas se encontram no “*Préface*”, de Yves-Alain Favre, às *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1989, Bibliothèque de la Pléiade, 3v.



de muitas aventuras que mereceriam ser contadas, terminou por tomar tal gosto pelo vinho que agora se embেbede autenticamente.

Na verdade, “Le vin de Paris” conta três histórias: as das duas personagens às voltas com problemas de falta ou excesso de vinho, e a de uma subjetividade narrativa também sofrendo do mal da falta de vontade de narrar, e do excesso de arbítrio que interrompe o narrado, segue contando o que não aconteceu e, no fim, ata as duas pontas. Pouco à vontade no papel tradicional de contar histórias, o narrador o questiona, exibindo uma espécie de poder de vida e morte sobre a realidade ficcional. Que ele próprio se sente, até certo ponto, em pé de igualdade com suas personagens, afirma-o a justificativa do abandono do relato das dificuldades de Félicien: “a história me aborrece, e uma história que me aborrece me custa tanto a escrever quanto um copo de vinho custa a beber a Félicien”.

Graças a essa terceira história, as duas outras ganham alguma articulação. A de Guérillot se interrompe porque já não condiz com a realidade do narrador. Mas será reatada à segunda por esse mesmo narrador que, ao fim, busca unificar duas histórias vinculadas entre si de modo frágil e precário. Se as narrativas do *Decameron* se ligavam umas às outras por um motivo intrínseco a elas – a decisão dos dez jovens de contarem histórias uns aos outros durante dez dias – em “Le vin de Paris” esse vínculo decorre da “hybris” de uma subjetividade narrativa que, rompendo a moldura da coletânea tradicional, só pode contar consigo mesma para justificar um conjunto de histórias.

Lispector lê Aymé

O narrador das ficções de Clarice Lispector sofre, com frequência, de idêntica *hybris*. Rodrigo, de *A hora da estrela*, está entre os mais conhecidos. Embora enfatize também o quanto sua nordestina lhe escapa, isso só ocorre na medida em que a moça, desde o início, deve forçar a entrada no discurso de um narrador que, valendo-se de sua demiúrgia, ostensivamente protela o momento de seu aparecimento. Mas se em Rodrigo tal demiúrgia fica contrabalançada pela vitalidade com que a personagem acaba se impondo, a narradora de “A quinta história” parece ir além. Até porque, do ponto de vista do tema, enquanto a tarefa de Rodrigo é dar vida à sua Macabéa, a da dona de casa narradora será matar as baratas que lhe invadem a casa.

Desde o primeiro parágrafo a artífice ostenta seu arbítrio: “Fa-rei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra”. E o espetáculo que o leitor terá diante dos olhos será também o da fabricação da estrutura ficcional: a narradora dá título (“Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’”. Outro nome possível é ‘O assassinato’”), organiza as partes (“Começa assim: queixei-me de baratas.[...] E então entra o assassinato”), resume (“A ter-

ceira história ...começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha”) e decreta no fim a inexorabilidade do recomeço (“A quinta história ... começa assim: queixei-me de baratas”). Tudo isso arrematado pela indicação da tradição a que se vinculam as histórias: “embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem”.

E, de fato, do ponto de vista do tema tratado (o tempo da narrativa como o do embate entre vida e morte) e do caráter feminino do trabalho narrativo confundido com a atividade no âmbito doméstico, Sherazade é a ancestral dessa dona de casa. Entretanto, do modo como se ostenta a arbitrariedade do sujeito narrador, é mesmo da consciência autoral presente na narrativa boccaciana que se trata. Seja como for, “A quinta história”, como “Le vin de Paris”, afirma também sua ruptura com ambas as tradições ao reconstruir o paradoxo da pluralidade de histórias dando-se no âmbito de uma só estrutura narrativa. Com o acréscimo lispectoriano pelo qual a pluralidade se faz infinitude.

No conto “Duas histórias a meu modo”, uma narradora claramente *alter-ego* da escritora, outra vez, começa sua história exibindo um arbítrio ao qual não falta certa dose de *leviandade*: “Uma vez, não tendo o que fazer, fiz uma espécie de exercício de escrever, para me divertir. E diverti-me. Tomei como tema uma dupla história de Marcel Aymé. Encantrei hoje o exercício, e é assim:...”¹⁰. O que segue é retomada paródica de “Le vin de Paris”, com o intuito, justamente, de desnudar e comentar as arbitrariedades do narrador de Aymé, mas somente para responder com mais arbítrio. Depois de recontar as agruras de Félicien Guérillot, a narradora diz que essa história “continuará muito bem – e melhor ainda se a nós o seu núcleo pertencesse, pelas boas idéias que tenho de como terminá-la. Marcel Aymé, porém, que a começou, nesse ponto da descrição do homem que não amava vinho parece que da história mesma se enojou”. Ou seja, se Aymé justificara a interrupção da história pelo tédio que ela lhe causava, confundindo assim o plano da escritura com o da leitura e quebrando o protocolo narrativo que obriga a dar continuidade à história, Clarice quebra tal protocolo afetando fidelidade à suspensão arbitrária de Aymé. Esse, então, é julgado bom escritor exatamente pela inventividade com que conta, fingindo não contar, a continuação da história.

A operação de transgressão do texto parodiado se realiza principalmente pela inversão de ênfases nos vários segmentos narrativos. Assim, em “Le vin de Paris”, a história de Félicien, que é suspensa justamente porque desinteressa o narrador, é menos extensa e circunstanciada que a de Duvilé. Esta é mais longa porque comporta mais personagens e mais incidentes. Mas também porque conta o sonho da personagem, que funciona como ponto de virada na situação

⁹ Cf. Clarice Lispector, *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p.91.

¹⁰ Clarice Lispector, *Felicidade clandestina*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1971.



narrativa, relato feito com mais vagar e riqueza de detalhes do que seria necessário do ponto de vista estroito da articulação do enredo.

Na refacção de Clarice, a história mais longamente contada é a primeira, aí sendo incluídos os comentários da narradora sobre o procedimento suspensivo adotado no original. À segunda história, menos espaço é conferido. Mas o propósito da inversão se esclarece definitivamente no que se refere ao longo relato do sonho de Duvilé. Aqui simplesmente a narradora, desnudando-se como leitora frustrada pelo narrador Aymé, decide agora usar seu próprio arbítrio para se vingar, recusando-se a contar o sonho: “Mas agora que o sonho deveríamos contar – pois que Marcel Aymé o faz e longamente – agora é a nós que *ça vraiment* nos chateia. Escamoteamos o que o autor quis narrar, assim como foi escamoteado pelo autor o que de Félicien queríamos ouvir”. Apresenta-se, ainda assim, um resumo do final da história, ao qual se segue a inclusão do próprio Aymé como mais uma personagem, uma vez que ele “talvez de sede e piedade, ...tomado, espera que a família de Duvilé o envie à boa terra de Arbois, onde aquele primeiro homem, Félicien Guérillot, depois de aventuras que mereceriam ser contadas, o gosto pelo vinho já pegou”.

O último comentário do conto retoma a questão básica discutida por Clarice nessa e em outras narrativas: o arbítrio pelo qual uma história pode ser alongada ou encurtada, interrompida ou continuada: “E, como não nos dizem de que modo [Félicien tomou gosto pelo vinho] também por aqui ficamos, com duas histórias não bem contadas, nem por Aymé nem por nós, mas de vinho quer-se pouco da fala e mais do vinho”. Como em “A quinta história”, o que se questiona é a necessidade de a ficção tomar como sua verdade interna o referente, com o qual narradores supostamente deveriam assumir algum compromisso de fidelidade. Tal como fizera Boccaccio, ao expor com riqueza de motivos e detalhes a situação de sua Florença assolada pela peste. Clarice deixa sempre claro que o seu próprio compromisso é com a verdade ficcional: “Farei, então, pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra”. Se para ela, o resultado final tanto de “Le vin de Paris” quanto de sua retomada paródica são “duas histórias não bem contadas, nem por Aymé nem por nós”, a justificativa vai na linha do dar a César o que é de César. À ficção, a liberdade do arbítrio; ao documento, o compromisso. Afinal, “de vinho quer-se pouco da fala e mais do vinho”.