

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS

**A NARRATIVA CURTA DE MIGUEL JORGE: ENTRE O LEGÍVEL E O
ESCREVÍVEL**

ENI SANTOS CARVALHO

GOIÂNIA – 2018

ENI SANTOS CARVALHO

A NARRATIVA CURTA DE MIGUEL JORGE: ENTRE O LEGÍVEL E O
ESCREVÍVEL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins de avaliação final e obtenção do grau de mestre em Letras sob a orientação da Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado.

GOIÂNIA – 2018

FICHA CATALOGRÁFICA

C331

Carvalho, Eni Santos

A narrativa curta de Miguel Jorge[recurso eletrônico]:
entre o legível e o escrevível/ Eni Santos Carvalho.--
2018.

89 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências

1. Jorge, Miguel, 1933 - Conto - Crítica e interpretação.
2. Literatura goiana - Conto - Crítica e interpretação.
3. Narrativas curtas. I.Machado, Lacy Guaraciaba.
II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III.
Título.

CDU: 821.134.3(81)-

34.09(043)

A NARRATIVA CURTA DE MIGUEL JORGE: ENTRE O LEGÍVEL E O ESCRIVÉVEL

Dissertação aprovada em 22 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

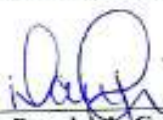
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Aguiinho José Gonçalves
PUC Goiás / Examinador Interno



Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
UnB / Examinador Externo



Prof. Dr. Eduardo José Renato
PUC Goiás / Examinador Interno

Profa. Dra. Gláucia Vieira Cândido
UFG / Examinadora Externa Suplente

Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

*Dedico este trabalho ao meu esposo Júnior
e aos meus filhos Davi e Ester.*

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças ao autor e consumidor da minha fé, Senhor Jesus Cristo, ao único digno de louvor e adoração. A Deus Pai que me abençoou com uma licença para aprimoramento profissional através da SEDUCE na pessoa do Professor Marcelo Ferreira de Oliveira. Ao meu esposo Júnior e meus filhos Davi e Ester que me deram total apoio nessa caminhada. À FAPEG pelo financiamento da bolsa de estudo. À professora Dra. Maria de Fátima pelo apoio. Ao Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves e Dra. Lacy Guaraciaba Machado pelas contribuições, incentivando-me e compartilhando comigo os momentos mais difíceis desta escrita. A Viviane, Wédina, Paulo Victor, meu carinho especial e meus agradecimentos.

A Sra. Almerinda, Alba, tio Leônidas, tia Maria Ivone, sou gratíssima a vocês!

Professora Dra. Lacy Guaraciaba Machado, minha professora, orientadora, a quem, de forma especial, agradeço pela competente presença científica, dialógica, humana, amiga e, sobretudo, à gratuidade de seus ensinamentos para minha autonomia não só na escrita, mas para a vida, o que possibilitou a elaboração deste trabalho.

Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela competente colaboração, indispensável para a conclusão deste trabalho.

Aos meus professores do curso de pós-graduação, com os quais convivi e compartilhei de seus conhecimentos, fundamentais para minhas reflexões.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação pela presteza e atenção a mim dispensadas.

À Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte por me proporcionar dedicação exclusiva para os meus estudos, o merecido reconhecimento e um sincero agradecimento!

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é desenvolver estudos teóricos e análise de narrativas curtas, destacando as instâncias produtoras de significação do discurso narrativo, observando o constructo textual de contos da obra *Lacraus*, de Miguel Jorge, perpassado por linguagens de outras artes, destacando o processo de emolduragem e montagem. A ênfase de nosso estudo incidirá sobre a arquitetura textual em que se institui a interação entre texto e leitor, efeitos de sentido, numa conjugação de ingredientes da contemporaneidade: hibridização de gêneros; ações tensivas entre linearidade/não linearidade no discurso em questão. Para que cumpríssemos os objetivos gerais e específicos deste estudo, selecionamos textos narrativos do escritor goiano Miguel Jorge e, por meio deles, aplicamos os conceitos acima destacados. Da obra de Miguel Jorge são extraídos os procedimentos construtivos adotados pelo autor na constituição **das** personagens inscritas em situações que, ora as aprisionam, ora as silenciam. Dentre os vários teóricos utilizados neste trabalho, destacamos os que tiveram uma influência efetiva em nosso pensamento crítico: Alfredo Bosi, Aguinaldo J. Gonçalves, Boris A. Uspênski, Eleazar M. Meletínski, Gerard Genette, Robert Humphrey, Roland Barthes, Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Conto. Discurso narrativo. Miguel Jorge. Moldura. Montagem.

ABSTRACT

The focus on this research was promote analytics and theories studies in short narratives, highlighted the instances of the narrative discourse meaning production, establish the relations of *Lacraus'* short narratives textual construction, by Miguel Jorge, separating the frames and montage process and other arts approaching. The study emphasis was the textual architecture that promotes text and reader interaction, text effect and reception, as a contemporaneity conjunction: genre hybridization and verify the tension actions in narrative linear and non-linear discourse in focus. In way to accomplish the general and specifics objectives of this research, some Miguel Jorge's narrative texts was used in a way to analyze the theory and analytic fundamentals. From Miguel Jorge's works, it was observed the construction process adopted by the author on the character's constructions as a way to capture and silence them. Between a variety of theory authors used in this study, Alfredo Bosi, Aguinaldo J. Gonçalves, Boris A. Uspênski, Eleazar M. Meletinski, Gerard Genette, Robert Humphrey, Roland Barthes and Tzvetan Todorov had an effective influence on the critical thinking.

Keywords: Short story. Narrative discourse. Miguel Jorge. Frame. Montage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>La Clairvoyance</i>	38
Figura 2: A nave dos loucos.....	75
Figura 3: O Sono	76

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Comparativo	41
-----------------------------	----

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 - NATUREZA DAS NARRATIVAS CURTAS CONTEMPORÂNEAS	16
1.1 A complexidade de definição e conceituação do conto	17
1.2 O conto: tradição e contemporaneidade	21
1.3 Procedimentos composicionais do conto contemporâneo	22
1.3.1- Evidências da Montagem	25
1.3.2 As molduras em narrativas curtas	33
2 - PROCEDIMENTOS CONSTITUTIVOS EM <i>LACRAUS</i>	41
2.1 As transtextualidades nas narrativas curtas selecionadas	43
2.2 Artíficos cinematográficos: hibridização de linguagens?	47
2.3 As molduras e a temporalidade em <i>Lacraus</i>	51
2.4 A presença traços arquetípicos nos contos de Lacraus	61
3 - A FICCIONALIDADE NOS CONTOS DE MIGUEL JORGE AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE OS SISTEMAS VERBAL E PLÁSTICO.....	66
3.1 “Valha-me Deus!” Yago Ciriago “é preciso explicar tudo”!	67
3.2 O conto emoldurando outro conto	72
3.3 O Sonho e O Sono: confluências de metáforas verbais e visuais em Miguel Jorge, Hieronymus Bosch e Salvador Dalí	74
3.4 Possíveis homologias estruturais	80
4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS PRELIMINARES	84
5 - REFERÊNCIAS	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os procedimentos construtivos das obras de arte são um tema que fascina e atrai estudos em diferentes abordagens metodológicas. Aqui recortamos o tema para a análise das narrativas curtas contemporâneas. Alguns refutam a tradição clássica de abordagem dos contos literários e outros entendem que, como assinala T. S. Eliot (1989), entre os verdadeiros artistas, de qualquer época, há uma comunhão inconsciente, podendo esta ser convertida num propósito, ou seja, a narrativa curta¹ de nossos dias pode muito bem conviver ou até mesmo valer-se de algum artifício já consagrado pela tradição clássica. Para podermos atingir os objetivos deste estudo, selecionamos duas narrativas curtas paradigmáticas no que diz respeito às características e à intensidade desse gênero: “A casa tomada”, do escritor argentino Júlio Cortázar, e “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector. De Miguel Jorge, objeto central desta dissertação, escolhemos os contos do livro *Lacraus*. Como vertente intersemiótica, elegemos as pinturas *A nave dos loucos*, de Hieronymus Bosch, e *O Sono*, de Salvador Dalí. A análise destas obras destaca procedimentos que instituem a transposição metafórica artística que mescla interfaces sógnicas de linguagem verbal e visual.

As conexões entre um sistema de linguagem e outro se desenha pelos procedimentos construtivos das obras selecionadas. Elementos composicionais do universo fílmico e pictórico afetam o discurso narrativo, reconfigurando a natureza das narrativas curtas: espacialidade, temporalidade, personagens. Na sua obra, *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, Alfredo Bosi, elenca quase vinte dos melhores contos brasileiros e os analisa, numa apresentação fundamental da obra, em que aponta as nuances determinantes a respeito dos aspectos que caracterizam o gênero. Dentre os autores selecionados, figuram dois escritores goianos: Bernardo Élis e José J. Veiga, representativos da literatura produzida no estado de Goiás. As obras dos referidos prosadores atestam os procedimentos construtivos da narrativa da atualidade, “revelador inexorável” (BOSI, 2015) da condição humana.

Dessa forma, o intento deste estudo será demonstrar evidências estilísticas que denunciam os aspectos nos contos de *Lacraus* que denunciando caráter singular da literatura de Miguel Jorge, os índices de literariedade: relações transtextuais (GENETTE, 2010). Surge então, o ensejo de estudar o gênero conto, penetrando no universo de uma literatura produzida em Goiás. E como as relações transtextuais atingem uma instância mais elevada de construção

¹ A expressão “narrativa curta” aqui utilizada sempre se refere a contos.

artística em que o discurso verbal nos contos de *Lacraus* tende a uma iconização ao ponto de conduzir o leitor crítico a determinadas relações com o discurso plástico.

De Robert Humphrey (1976) e J. Dudley Andrew (1989) adotamos conceitos que definem os mecanismos cinematográficos encontrados nas narrativas contemporâneas, interferindo e transformando técnicas arraigadas na tradição clássica. As “fusões, *fades* e outras pontuações da narrativa indicam graficamente que as imagens são construções humanas destinadas não a apoiar a realidade, mas a criticá-la ou a lhe responder” (ANDREW, 1989, p. 84).

Dentre os procedimentos inventivos adotados no discurso narrativo, merecem destaque alguns contos: “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês”, “O Sonho”, “Eis aqui algumas Cartas e Nossas Almas”, “O Homem que queria Fotografar a Morte” e “Campos de Cor e Paisagem Crua”. Estas narrativas incitam o crítico a perquirir uma gama de conceitos contrastantes que trazem o seguinte questionamento: Que aspectos da literatura de Miguel Jorge, especificamente dos contos de *Lacraus*, inscrevem-nos na contemporaneidade e os tornam partícipes da seleta eleição de contos brasileiros contemporâneos?

Para Tzvetan Todorov (1980, p. 91), “o texto contém sempre, em si mesmo, uma nota sobre o modo com que é empregado”. Considerando essa assertiva, as próprias narrativas curtas selecionadas apontaram o caminho a percorrer, como também os aspectos do procedimento construtivo que serão assinalados. Como exemplo, citamos o conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês”, de Miguel Jorge, que torna pertinente inserir o papel do leitor, na perspectiva de Wolfgang Iser (1996) para a construção da leitura, a interação texto/leitor e os vazios do texto ficcional. Em “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês”, o discurso narrativo suscita relações transtextuais presentes no clássico romance machadiano *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, propiciando uma reinterpretação do “leitor obtuso”, metaforicamente inserido na tessitura do conto de Miguel Jorge, a partir de metáforas artisticamente trabalhadas e da justaposição de conceitos que transcendem o discurso referencial assegurando a construção de sentidos.

A interpretação e análise de uma obra de arte ganha novas configurações, ultrapassa a simples decifração de sentidos (ISER, 1996). O próprio texto literário é que potencializa as possibilidades de sentido. Esse potencial de efeitos se atualiza no processo de leitura. A obra de arte é impregnada de opacidade, ou seja, é habitada por vazios: comporta multiplicidade de sentidos, instituindo uma relação dialógica entre texto e leitor. Leitor é aqui entendido como personagem mobilizadora dos vazios existentes na obra de arte. Os vazios existem para que o

leitor seja convidado a mobilizar efeitos de sentidos.

Nessa perspectiva, debruça-se sobre o procedimento inventivo do autor goiano recorrendo ao recurso da montagem, elemento primordial da linguagem cinematográfica. Procuramos demonstrar: como esse recurso da montagem e de seus correlatos atua no discurso narrativo dos contos selecionados; como interferem na produção de sentido; como se operacionaliza a montagem nesses contos.

Nesse sentido, destacar-se-ão as instâncias produtoras de significação do discurso narrativo. Assim, torna-se imprescindível compreender alguns aspectos da natureza das narrativas curtas contemporâneas a partir de conceitos, tais como: hibridização da linguagem, literariedade; intertextualidade; montagem; molduras na obra de arte, presença dos arquétipos, relações transtextuais, discurso narrativo (linear e não linear).

Para caracterizar o conto contemporâneo, analisamos um conto de Júlio Cortázar e outro de Clarice Lispector. Depois, inserimos os contos da obra *Lacraus*, demonstrando os procedimentos composicionais adotados pelo autor e como estes contribuem para a contemporaneidade das narrativas selecionadas, situando o autor goiano no rol dos contistas brasileiros contemporâneos. Lendo os contos de *Lacraus*, percebemos algumas evidências: uma possível similitude com as artes plásticas; transcendências textuais com outras obras, a presença de contos emoldurados. Então, surgiu o desejo de analisar os contos “O sonho” e “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês” e estabelecer as convergências entre a intertextualidade inventiva em Miguel Jorge e suas possíveis aproximações com o sistema pictórico. Nos contos de *Lacraus* existem elementos que denunciam um procedimento que lembra “as tomadas” de um filme “essas tomadas” articulam planos e cenas, afetando o leitor, incidindo no efeito e recepção do texto.

O estudo está composto por três capítulos. No primeiro, rememoramos alguns aspectos da natureza das narrativas curtas contemporâneas, identificando sucintamente como sofreram transformações substanciais ao longo dos tempos, incorporando procedimentos composicionais de outros sistemas, como o pictórico e o fílmico. Também discorreremos sobre a complexidade de definição e conceituação do conto e demonstramos como o agenciamento de seus elementos constitutivos mobiliza no leitor ou fruidor estético de efeitos de sentidos combinados metaforicamente. Para isso, recorreremos aos contos “A casa tomada”, de Júlio Cortázar, e “Menino a bico de pena” de Clarice Lispector, explicitando o construto textual adotado pelos contistas. Completamos o capítulo, identificando as molduras na pintura *La Clairvoyance*, de René Magritte, como também a recorrência de traços arquetípicos nas narrativas curtas

destacadas para este estudo.

No segundo capítulo, estabelecemos aproximações conceituais utilizadas no primeiro capítulo, analisando contos da obra *Lacraus*. Optamos por eleger, no conjunto dos contos, as gamas de intertextualidade, em níveis gradativos de complexidade, manifestando a concepção míticos-arquetípicos e os tipos de intertextualização. Ainda neste capítulo, demonstramos como são fortes as recorrências dos artifícios cinematográficos no conjunto dos contos. Destacamos também como o discurso narrativo é revestido de figurativização icônica, de forma que a estrutura desse sistema verbal é perpassada por aquela própria do sistema filmico e pictórico. No decorrer deste capítulo, procuramos elucidar como estas estruturas ou procedimentos dos contos de Miguel Jorge conduzem a determinadas relações no interior do discurso literário.

No capítulo três, procedemos a duas análises. A primeira centra-se no conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato Pedrês”, ressaltando as relações deste conto com o conhecido romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A segunda análise tem como objeto o conto “O Sonho”, também de Miguel Jorge, e duas pinturas de autores distintos e de diferentes épocas: *A nave dos loucos*, de Hieronymus Bosch e *O sono*, de Salvador Dalí. Em ambas as análises, estabelecemos as convergências entre a intertextualidade inventiva em Miguel Jorge e as possíveis relações entre os sistemas verbal e plástico, identificando como essas convergências se operacionalizam e de que maneira existe uma ruptura dos limites entre signo verbal e signo visual, ambos dotados de função estética.

1- NATUREZA DAS NARRATIVAS CURTAS CONTEMPORÂNEAS

Neste capítulo, buscamos rememorar um breve percurso do conto literário, bem como apresentar elementos que demonstrem que a literatura produzida em Goiás, especialmente o conto, constitui-se em um “poliedro capaz de refletir as situações mais diversas da vida real ou imaginária, se constitui no espaço de uma linguagem sensível, tensa e empenhada na significação” (BOSI, p. 15, 2015). Reconhecer se uma narrativa é literária, pode ser denominada obra de arte, não se constitui uma tarefa fácil, entretanto, há de ser primordial não se pautar em “achismos”, mas em pressupostos que norteiam as especificidades de cada obra de arte. Para esta empreitada de sustentar e inserir os contos do autor goiano, Miguel Jorge, no cenário dos contos brasileiros contemporâneos, recorreremos, a princípio, à Gerard Genette (2010). De início, consideramos o aspecto da literariedade que Genette (2010) chama de relações transtextuais que, grosso modo, envolve tudo que vai para além do escrevível e legível na obra literária. É por meio dessas conexões que o leitor percebe correlações dos contos com outras obras. Nesse sentido, as que mais chamaram a atenção foram as que se realizam no conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês”. As correlações entre este conto e o romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* estão explicitadas, de forma mais ampla, no terceiro capítulo.

Propomos ainda, neste capítulo, suscitar os conceitos sobre a narrativa curta contemporânea, tendo como *corpus* os contos: “A casa tomada”, do escritor e crítico Júlio Cortázar, publicado em seu primeiro livro de contos *Bestiário* (1986) e “Menino a bico de pena”², de Clarice Lispector. Assim, os contos de Júlio Cortázar e Clarice Lispector se constituem paradigma para análise dos contos de Miguel Jorge, ensejando uma interrogação a ser respondida no segundo capítulo desta dissertação: quais aspectos determinam a contemporaneidade dos contos de *Lacraus* no cenário da literatura brasileira?

O conto literário se afirma como tal a partir do século XX. Entretanto, é no século XIV que esse gênero encontra seus descendentes mais próximos, sendo o aspecto da tessitura o elo genético que os aproxima. Armando Moreno (1987) destaca que o ritmo e a linguagem poética se integraram ao conto ainda no século XIV. Assim como da pena e tinteiro passou-se ao uso da caneta, o conto, aqui referido sempre como conto literário, sofreu transformações

²Texto publicado no Jornal do Brasil em 18/10/1969 e depois no livro "A descoberta do mundo", com o título: “Desenhando um menino”.

substanciais ao longo dos tempos. Neste percurso, pode-se destacar que desde Boccaccio, sem deixar de citar Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar, entre outros, cada um, a seu modo, contribuiu para o amadurecimento e a consolidação desta vertente narrativa.

No Brasil, essa vertente narrativa, encontra na produção literária lugar de destaque. A começar por Machado de Assis que pode ser considerado o precursor da narrativa curta em nosso país até chegarmos a João Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A este aspecto do estudo do conto, principalmente do conto contemporâneo produzido no Brasil, não podemos deixar de realçar as contribuições do professor e crítico literário, Alfredo Bosi (2015). Em sua obra *O conto Brasileiro Contemporâneo*, temos dezenove exemplos de contos produzidos no Brasil. Dentre eles, ganham destaque além, é claro, dos já citados Guimarães Rosa e Clarice Lispector, Osman Lins, Lygia Fagundes Teles, Autran Dourado. Neste livro de crítica literária, Bosi (2015) apresenta, de forma breve, uma análise geral dos contos que ele próprio selecionou, destacando os aspectos composicionais que atestam a contemporaneidade das narrativas curtas. A literatura produzida em Goiás foi privilegiada pela escolha dos contistas José J. Veiga e Bernardo Élis. Daí a ressonância dos contos produzidos em Goiás no cenário nacional. Então se faz jus acrescentar neste panorama, o escritor Miguel Jorge (contista, poeta, teatrólogo e romancista)?

Os contos obra *Lacraus* constituem-se de narrativas crespas, cuja linguagem volta-se para uma significação interna, em si mesma, num processo de construção e jogo. Esse jogo do processo criativo propicia o leitor experimentar múltiplas significações que só a verdadeira obra de arte pode oferecer, dado o seu caráter metaforizante. Esses vazios se relacionam a elementos da condição humana, da natureza humana: signos como “morte”; “noite”; “sonho”; “quarto” manifestam a espinha dorsal das narrativas curtas de Miguel Jorge no que tange ao seu procedimento inventivo.

1.1 A complexidade de definição e conceituação do conto

Ter clareza sobre o que é um conto literário é imprescindível, embora o conceito sobre este gênero apresente bastante oscilação entre os mais renomados estudiosos desse tipo de narrativa. Ressalta-se que não faz parte dos objetivos deste estudo trilhar por questões taxonômicas sobre modo, gênero, entre outros. O que propomos é perscrutar os procedimentos inventivos dessa sedutora vertente narrativa. O conto condensa e potencializa em seu espaço todas as possibilidades da ficção e constitui-se como um espaço de multiplicidades narráveis a partir de uma célula de realidade transsubstanciada em signo. Trata-se de um organismo vivo,

consubstanciado, uma narrativa legível, elíptica que transita entre “o retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra” (BOSI, 2015, p. 24).

Assim, por ser uma narrativa que comporta pluralidade de procedimentos inventivos, não é novidade a presença de uma linguagem hibridizada, uma vez que as fronteiras entre este ou aquele gênero ou até mesmo entre sistemas de linguagens são tênues. Então, não é nosso foco traçar um perfil estrutural do conto, mas retomar o modo como era construído na tradição clássica, cuja ação e o conflito seguem um caminho pré-definido: percorre do desenvolvimento até chegar ao desfecho, com crise e resolução final (GOTILIB, 1985). Nos tempos atuais, essa configuração do conto, se apresenta como um terreno repleto por areias movediças, pois fragmenta o modo tradicional de narrar. Esse “gênero” é tão instigante que se torna pertinente realizar uma espécie de painel, retomando alguns elementos clássicos e paradigmáticos que ainda lhe são essenciais, sem deixar de destacar os procedimentos inventivos que dominam este tipo de narrativa na contemporaneidade. Nessa direção

é preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se, não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2011, p. 150-1)

Cortázar (2011) traça uma definição do conto literário com extrema leveza e poeticidade e refuta um conceito apenas taxonômico, pois considera o conto um organismo vivo. E como tal, é movente. Nessa perspectiva, instaura-se um jogo entre a realidade humana e a realidade criada, representada. O conto que acumula em si “uma síntese viva e uma vida sintetizada”, dispõe de processos que reúne elementos diferentes, concretos ou abstratos, para fundi-los num todo coerente. Essa fusão de elementos díspares destacada por Cortázar: efemeridade e persistência manifestam-se como um recorte de um instante como a fotografia e, que repercute intensamente no leitor, inquietando-lhe. Mas afinal, o que é um conto?

A complexidade de definição e conceituação deste gênero narrativo tem gerado

inúmeras contradições entre críticos e escritores. O conceito diverge de autor para autor que ora o consideram como o mais definível, ora como o mais indefinível dos gêneros. Há, sobretudo, a partir de elementos contrastantes, a necessidade de demarcar termos e traços que lhe são constantes e precisos, tais como: estrutura, composição, os modos de narrar, tipologia, entre outros. Poder-se-ia, assim, comparar o conto a uma estrutura genética cujas características estruturais a unificariam em torno de um núcleo comum.

Diante do exposto, tem-se uma espécie de anatomia básica do conto, como bem descreve Armando Moreno em seu livro *Biologia do Conto*. Nele, o autor apresenta uma proposta taxonômica e didática sobre o conto, enquadrando-o em espécie e subespécies: “já que é através dela que vem a ser possível alcançar uma definição adequada, o estudo e a organização das suas origens e história, evolução e estética.” (MORENO, 1987, p. 74).

Do conjunto de pontos de vista expostos, concordamos com Cortázar (2011): o conto pode ser percebido como um ente, vivenciado e sentido no mundo do devir e associamos os pressupostos formulados por Iser (1996), para quem a obra de arte cria imagens mentais a partir de índices, implicando uma atividade de deciframento e provocando efeitos estéticos. Assim, a configuração desta forma literária, o conto, produz ressonâncias, simulacros da condição humana. E essas ressonâncias geram imagens que permitem perceber e compreender o objeto literário, bem como suas relações de sentidos. A leitura de mundo é mediata e transmudada. Essa mediatização se dá através dos signos verbais, da produção da linguagem, isto é, do procedimento artístico e dos efeitos que esta possa suscitar no receptor. Signo e forma, neste processo, são então fundamentais, contrariando a tradição clássica de representação:

a ‘imitação’ é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. (LIMA, 2003, p. 180)

Para se tornar uma concepção da realidade institui-se um processo composicional que afeta o âmago das palavras, transformadas em signos de múltiplas significações. A realidade comporta-se como matéria-prima de alquimia na criação de outra realidade, desreferencializada, maximizando a “dimensão sígnica e singular” (GONÇALVES, 2015, p. 198) do processo criativo do conto. O procedimento construtivo da narrativa curta consiste num trabalho elaborado, cuidadoso com a linguagem, que seleciona aquilo que atenderá aos propósitos da escritura, os efeitos de sentido.

As narrativas que selecionamos para este estudo apresentam uma fusão de signos e formas, produzindo significados que se constituem num projeto criador, em um exercício de

metalinguagem sistêmico de criação artística. Ocorre um esvaziamento da referencialidade das personagens, as quais são transformadas em signos. Instaure-se um processo de desautomatização ante a percepção do leitor, acarretando-lhe estranhamento, uma vez que o referente se realiza de forma singular.

Desse modo, da leitura crítica de contos decorrem algumas tipologias: conto tradicional e conto moderno, conto policial, conto histórico, conto psicológico, conto fantástico, estranho e insólito; o realismo mágico e o realismo maravilhoso. E há contos que não se enquadram em nenhuma tipologia, mas que podem ter algum elemento que remete ou lembra alguma categorização, como o conto “A casa tomada”, de Júlio Cortázar, por exemplo, que sutilmente se aproxima do estranho e do insólito. Todavia, essa categorização não pode ser desprezada, pois é a partir desse estudo e organização do conto, que se torna possível perceber as transformações desse gênero na contemporaneidade.

O conto contemporâneo pretende a situação real ou imaginária para “a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.” (BOSI, 2015, p. 8). Assim, evidencia-se o caráter duplo da narrativa curta e os interstícios que essa narrativa carrega de modo elíptico, fragmentário e híbrido. Pensamos em hibridização como o processo pelo qual, na literatura, o escritor apresenta um estilo em que se percebe um tom que remete à percepção do entrecruzamento de procedimentos de diferentes sistemas de linguagem. Mas também, a hibridização pode se apresentar nas malhas do discurso narrativo, conforme M. Bakhtin, diluindo a fronteira entre o discurso do narrador e das personagens que são pautados em três modelos sintáticos basilares de discurso: o direto, o indireto e o indireto impessoal que

por diferentes combinações desses modelos e – principalmente – por diferentes meios de sua molduragem replicadora e de sua estratificação[...] realiza-se um jogo diversificado de discursos[...], no qual uns produzem marulho sobre os outros, uns contagiam os outros (BAKHTIN, 2015, p. 107).

Esse “jogo diversificado de discursos” ocorre por meio de uma fusão, de uma mistura ou aglutinação de diferentes elementos. O conto “Yago Ciriago ou a tortura de um Gato Pedrês”, de Miguel Jorge, um dos treze contos da obra *Lacraus*, ilustra bem a posição bakhtiniana: a combinação entre o discurso do narrador e do personagem. Os discursos do narrador, do personagem-escritor e da personagem Yago Ciriago se misturam, evidenciando um procedimento narrativo dessintagmatizado e hibridizado por meio da metaficção. O procedimento da metaficção engendra uma série de mecanismos que são manifestos parcialmente na superfície do narrado e que conduzem o leitor a um determinado

comportamento. Trata-se de um comportamento desencadeado pelo processo de leitura da narrativa curta, constituindo potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura, uma vez que os efeitos do texto literário são ampliados na própria leitura (ISER, 1996).

1.2 O conto: tradição e contemporaneidade

Os críticos ou escolas de crítica literária que se ocupam em interpretar e analisar obras relacionando-as com os gêneros, muitas vezes, preocupou-se, historicamente, em delimitar característica de tais gêneros específicos, conceituando e os reconceituando ao longo dos tempos. Ao conto, atribuiu-lhe a tradição clássica, uma estrutura própria que, de acordo com Massaud Moisés, está ligada a redução do número de personagens e unidades (ação, espaço, tempo). Nessa estrutura, é visto como intrinsecamente objetivo, comumente narrado em terceira pessoa, possui verossimilhança com a realidade, deve focalizar um ponto central, expurgando as arestas, em que o efeito estético se dá pela harmonia entre o núcleo principal e os satélites (referem-se pormenores indesejados ou dispensáveis). Privilegia a plasticidade em um discurso narrativo fluído, linear e de fácil compreensão para o leitor.

No Brasil, os contos surgem como forma literária, na segunda metade do século XIX. Primeiro em uma forma aproximada tanto do conto, quanto da crônica, sendo os principais autores jornalistas, com presença da narratividade, embora fossem mais próximos da esfera jornalística do que da esfera literária. O conto brasileiro atingiu características verdadeiramente literárias com os autores da segunda fase do Romantismo – a escolha do gênero enquanto um reflexo da época romântica que buscava nas ficções, poesias e teatro sua fuga. Podemos citar Álvares de Azevedo, com *Noite na taverna*, cuja obra possui uma “composição depurada, de plano definido e proporções equilibradas, a despeito da delirante concepção das suas personagens e de suas situações em permanente paroxismo” (COUTINHO, 1986, p. 47). Em outro extremo narrativo, demonstrando os costumes e coisas do sertanejo, encontra-se em Bernardo Guimarães, com sua vasta coletânea de obras, outro expoente e precursor do conto literário no Brasil, iniciando ainda a literatura classificada como regional seguido depois por Afonso Arinos, Lúcio de Mendonça, Franklin Távora, Inglês de Sousa, Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, Monteiro Lobato e outros.

Uma série de outros contistas também desenvolveu o gênero conto à Maupassant, com início-meio-fim, espacialidade esmerada e detalhada, temporalidade trabalhada numa cadeia de eventos que levariam ao clímax perfeito, tais como Aluísio Azevedo (contos naturalistas), Medeiros e Albuquerque (contos policiais), Viriato Correia (contos sertanejos), Artur Azevedo

(contos psicológicos), dentre outros.

Além destes referidos autores, o Brasil teve em Machado de Assis seu grande expoente, sobre o qual Alberto de Oliveira afirmou em 1922: “Se o nosso conto literário não começou com Machado de Assis [...] firmou-se com ele, recebendo-lhe das mãos trato que nenhuma das outras anteriormente lhe havia dado e feição nova e característica com o interesse dos temas e alinhado cuidado do estilo” (OLIVEIRA apud COUTINHO, 1986, p. 47). Machado de Assis evoluiu o gênero no Brasil no que concerne à técnica, o estilo e à própria temática, apresentando “domínio perfeito do gênero” no que diz respeito também à forma, apresentação das personagens, conflitos e clímax, aparentando uma simplicidade na qual o conto não é sabedor, ao contrário, trata-se de um gênero bastante difícil de dominar.

Com o advento do Modernismo literário, a arte de contar narrativas curtas sofreu mudanças, tanto na forma, quanto na linguagem, nas situações psicológicas, até se apresentando, por vezes, mais sintético, abandonando o “estilo Maupassant” e adotando os de Tchecov e Mansfield. Essa novidade do gênero trouxe à tona nomes como Mário de Andrade, Alcântara Machado, Ribeiro Couto, João Alphonsus, dentre outros. Nesta fase, o grande nome do conto nacional foi Graciliano Ramos que trouxe para esse gênero “cortes verticais da vida, numa frieza de método técnico, numa parcimônia que seria indigência, não fosse sua arte de contar das mais ricas em sugestões, pelo teor da palavra direta” (COUTINHO, 1986, p. 56). Seu estilo tão único trouxe inovações ao gênero conto que ainda hoje não foram, e possivelmente nem serão superadas, tal qual Machado de Assis citado anteriormente.

Entre Machado de Assis e Guimarães Rosa, houve grande desenvolvimento e evoluções no conto brasileiro. Os contos de Clarice Lispector, por exemplo, traçam “um caminho que vai do eu narrativo aos objetos” (BOSI, 2015), a linguagem clariceana aproxima-se de “uma estranheza radical”. No conto “Menino a bico de pena”, o menino se percebe no retrato de “O menino”, como neste trecho: “e na parede tem o retrato de *O menino*. É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou” (LISPECTOR, 1998, p. 137). O conto contemporâneo ganhou novas configurações, como suas fronteiras fluídas e possibilidades de hibridização com procedimentos construtivos de outros sistemas de linguagem, ou seja, outras artes. Essas novas configurações foram mais férteis a partir do Modernismo.

1.3 Procedimentos composicionais do conto contemporâneo

Na composição da obra de arte o manejo da linguagem inscreve-se no âmbito do

processo combinatório dos elementos que a constituem: cada signo, palavra ou oração é fruto de um intenso processo construtivo na busca do “ângulo exato das coisas” como afirma o narrador do conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês”, de Miguel Jorge. Esse trabalho propõe a exploração de múltiplos sentidos. O conto, nas palavras de Cortázar (2006), “é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”, gera efeitos de sentidos pela sua intensidade. Assim, a “intensidade do conto é esse palpitar da sua substância, que só se explica pela substância” (CORTÁZAR, 2006, p. 123). Para compreendermos os procedimentos composicionais do conto contemporâneo, analisaremos “A casa tomada”, de Júlio Cortázar, e “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector, contos bastante expressivos para a literatura.

“A casa tomada”, de Júlio Cortázar, é um espaço sógnico em o que procedimento inventivo da arte se manifesta. A narrativa gira em torno do cotidiano e se realiza em primeira pessoa, por meio do personagem irmão de Irene, cujo nome não é identificado. Ambos os irmãos vivem praticamente enclausurados na casa, espaço físico da história. Neste cenário, é descrito o dia a dia aparentemente comum desse casal de irmãos. Nesta narrativa percebe-se claramente a presença das unidades elementares do gênero conto: desenvolvimento; clímax e desenlace. O clímax ou a tensão da narrativa é impulsionado por um ruído estranho, “impreciso e surdo”, vindo possivelmente da sala de jantar ou da biblioteca. Esse procedimento dá início à suposta invasão da casa que culmina com a “expulsão” do casal de irmãos.

O espaço, neste conto, mostra-se por meio da narração do personagem narrador, o irmão de Irene. É pela percepção do espaço apreendido pelo personagem narrador que a narrativa se torna espacializada, manifestando interstícios espaciais como o espaço mítico, psicológico e social. “A casa tomada” transcende a superfície de acontecimentos estranhos. Essa invasão da casa que é narrada de forma bastante ambígua e conduz o leitor por veredas hesitantes, numa ambiência de incertezas, como neste fragmento: “ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca” (CORTÁZAR, 1986, p. 14). Esse fragmento revela o início à suposta invasão da casa, narrado pela personagem, irmão de Irene. A casa torna-se espaço que se transmuda em mítico.

As metáforas sobre o barulho da hipotética tomada da residência validam a atmosfera de dubiedade: som “impreciso e surdo, como o tombar de uma cadeira sobre tapete ou um abafado murmúrio de conversação” (CORTÁZAR, 1986, p. 14). E segue a obscuridade da cena: “o ouvi, também, ao mesmo tempo ou um segundo depois” (CORTÁZAR, 1986, p. 14). O próprio narrador personagem tem dúvida sobre a ação narrada. Neste conto, a unidade de tempo perde primazia para a unidade de espaço, característica comum às narrativas atuais. O tempo

vivenciado pelo personagem narrador é o da memória, os verbos estão no pretérito imperfeito: “gostávamos; guardava; almoçávamos; bastávamos” entre outros, dando a ideia de fragmentação, pois as ações ocorridas no passado não foram concluídas, expressando, assim, uma ideia de continuidade e de duração no tempo.

Os espaços resgatados pela memória do narrador personagem condensam a memória de um passado impregnado de experiências afetivas, mesclando tempo e espaço. O espaço físico da casa funciona como ensejo para um espaço que revela o isolamento das personagens e posteriormente vislumbra-se um desencontro entre personagens e espaço. Este desencontro ocorre pelo conflito entre Irene, seu irmão e o espaço, neste caso, a casa, que fora tomada e acaba por expulsá-los, deslocando-os para outro espaço, desconhecido. Esse processo se dá pela fusão de certos aspectos do simbolismo e do surrealismo, bastante comum na literatura contemporânea instituindo a presença do insólito.

Neste cenário, podemos incluir também os contos de Miguel Jorge, autor de *Lacraus, corpus* deste estudo. Este livro é um projeto estético que leva em consideração até mesmo o próprio título: os lacraus estão espalhados pelos treze contos que compõem a obra. Os contos atraem o leitor, conduzindo-o para dentro da narrativa, como logo no início de “O Sonho”, o segundo conto de *Lacraus*: “somente eu sei por que entro de mansinho neste quarto, ladrão que busca roubar não sei o quê” (JORGE, 2004, p. 37). O conto traz à baila um aspecto plausível de similitude com o consagrado contista Edgar A. Poe: a preocupação com o processo criativo. Com isso, torna-se evidente o destaque dado a figura do leitor, aspecto bem desenhado em “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês” em que o leitor é conclamado a “chegar até o escritor”. A esse respeito, o narrador revela:

transformar aquelas palavras em versos, que se moviam com asas leves, soltas, inclinadas, translúcidas, que eles bebiam em silêncio e em silêncio procuravam entendê-las [...] escrevo à vontade, e dos meus escritos, penso, emanam sempre novos círculos que vão se ampliando em ondas (JORGE, 2004, p. 108 e 159).

Essa preocupação com o leitor sugere uma provocação bem drummoniana “trouxeste a chave?”³ O leitor precisará dessa chave, se é que ela existe, para adentrar nos “abrigos íntimos do corpo e recantos escondidos da alma” e nos “resguardos da memória” do conto e “atravessar os estreitos caminhos” (JORGE, 2004, p. 158), engendrando o construto textual da narrativa curta do autor goiano, uma escritura ondular que emana “sempre novos círculos que vão se ampliando em ondas” (JORGE, 2004, p. 159). Derrida (2014) aponta que essa circularidade na

³ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo, Record, 2000.

obra de arte é consciente e constante, “cujo fim se fecha na abertura”. No conto “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, a epígrafe “a represa engoliu uma família inteira e brilha; que frio deve estar fazendo” e uma parte inicial do conto “o olhar ao longe, vindo com a correnteza dos homens saídos das usinas” (JORGE, 2004, p. 15) remetem ao fim da narrativa em que o narrador leva o leitor a intuir que mamãe Ana Maria conduz seus três filhos a possível suicídio ou não.

1.3.1- Evidências da Montagem

Para melhor compreensão dos aspectos próprios de narrativas curtas contemporâneas, retomamos algumas formas já consagradas pela tradição clássica no tocante ao conto literário, apoiando-nos no que fora didatizado por Massaud Moisés e Nádya B. Gotlib. Mas será possível prescrever um conto? Mario de Andrade já previu que o conto traz consigo o “i” do irreduzível, do indefinível, do insondável. Entretanto, vale a pena lembrar algumas configurações a respeito dessa vertente narrativa oriundas da tradição clássica: o conto é visto como “univalente” e “unívoco”. Massaud Moisés (1985) declara que “o conto gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação” e orienta que o primeiro aspecto a ser observado é o espaço. O conto se constitui por ser uma unidade de ação e não é restrito apenas ao âmbito geográfico, pois o deslocamento da personagem pode ser fixo, referencial, como se nota em “A casa tomada”, de Cortázar:

fui pelo corredor até chegar à porta de carvalho, que estava entreaberta, e dava a volta ao cotovelo que levava à cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como o tombar de uma cadeira sobre tapete ou um abafado murmúrio de conversação. E o ouvi, também, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daquelas peças até a porta. Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, passei nessa porta o grande ferrolho para maior segurança (CORTÁZAR, 1986, p. 14).

Destacamos as sequências de ações praticadas pelo o narrador personagem que se deslocou no espaço, constituindo-se um espaço externo, geográfico. Outrossim, toda a narrativa se passa dentro de uma casa. Esta casa é descrita como “espaçosa e antiga”. Ao realizar essa descrição, o narrador em primeira pessoa, que também é o protagonista da história, lança mão do recurso da focalização interna: é pelo seu olhar que o leitor penetra na ambiência da narrativa, remetendo a uma câmara subjetiva. Para demonstrar essa mobilidade na narrativa, tomam-se recursos ou técnicas referentes ao mundo do cinema. Esses recursos atuam

controlando o movimento da ficção do fluxo da consciência, rompendo com as formas pragmáticas do discurso narrativo. Além da montagem, temos outros artifícios da sétima arte amplamente explorados na composição dos contos, como

temos controles como os de “multiple view” (vista múltipla), “slow-ups” (câmara lenta), “fade-outs” (dissolvença em negro), “corte”, “close-ups”, (vista de perto), “panorama” e “flash-backs” (vista para trás, recordação) (HUMPHREY, 1976, p. 44).

Esse olhar “câmara” reforça a personagem como "participante da ação", ou seja, remete a um apagamento da referencialidade e evidencia uma memória criadora em que o procedimento de estranhamento dos elementos figurais da “casa tomada”, como na passagem abaixo em que o narrador faz uma espécie de “tomada” (termos emprestados do cinema que começa no momento em que se liga a câmara até que seja desligada). A visão da porta “entreaberta” sugere um recorte do campo de visão, a escolha de um determinado foco, como o torna operador da câmera cinematográfica e fotográfica. Esse procedimento cria uma atmosfera de mistério, uma obscuridade, lacunas, um clima de tensão e suspense dado ao não saber se deve optar pelo viés da referencialidade ou sobre a angústia dessa casa ter sido invadida.

Neste fragmento de “A casa tomada”: “lembro-me bem da divisão da casa” (CORTÁZAR, 1986, p. 13), o narrador adota o recurso do *flashback*, recordando-se do espaço físico da casa. *O fluxo da consciência* refere-se à ficção que dá destaque aos níveis de consciência “que antecede a fala com a finalidade de revelar, antes de tudo, o estado psíquico das personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4). O narrador do conto “A casa tomada” manifesta-se em monólogo interior em um movimento em que sai de si pela linguagem da memória: “é da casa, porém, que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância” (CORTÁZAR, 1986, p. 12). Trata-se de um monólogo interior direto, em que se apaga quase que completamente o narrador em terceira pessoa. Supõe-se que a personagem que narra se dirige à figura do leitor.

Assim, em “A casa tomada” notam-se a presença de categorias que revelam experiências mentais e espirituais: (HUMPHREY, 1976): aquilo que é o “quê” seria o conjunto das “sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições” (HUMPHREY, 1976, p. 7). Essas categorias envolvem “as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação” (HUMPHREY, 1976, p. 7). Esses aspectos, muitas vezes, surgem em amálgamas, pois atuam para descrever estados “interiores das personagens”, como nesta passagem: “passávamos bem,

e pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar” (CORTÁZAR, 1986, p. 16). A “casa” instaura os processos das experiências mentais, é o lugar das “recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância”, torna-se símbolo de nostalgia, de sentimentos da época da infância para Irene e seu irmão. O signo “casa” exerce forte influência na vida dos irmãos, como se tivesse poder de dirigir-lhes a vida: “às vezes chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar” (CORTÁZAR, 1986, p. 11) e, ainda o trecho a seguir, revela as sensações e intuições vivenciadas por Irene e seu irmão (o que narra o conto): “nós nos ouvíamos respirar, tossir, pressentíamos o gesto que conduz ao interruptor do abajur, as mútuas e frequentes insônias” (CORTÁZAR, 1986, p. 16). A partir de uma visão macro da narrativa, pode-se inferir a dualidade da condição humana, seu aspecto exterior e interior.

Mas ao observarmos os signos e os arranjos sintáticos a eles ligados no conto cortazariano, desenha-se um aspecto extremamente contemporâneo imanente à ficção literária, em que os elementos ou características próprias dos diferentes sistemas de linguagens se misturam e veem-se traços do discurso cinematográfico nas narrativas curtas, não só neste conto de Cortázar, mas em vários contos de *Lacraus*, que analisaremos no capítulo subsequente deste trabalho. No fragmento seguinte do conto “A casa tomada” podemos observar a narração minuciosa do espaço. Pouco a pouco, o ambiente em que os irmãos viviam, vai sendo projetado para o leitor, num movimento de *flashbacks* por meio da consciência do narrador personagem, cujas recordações figurativizam o espaço da narrativa:

Lembro-me bem da divisão da casa, uma **sala de jantar**, uma peça com **gobelinos**, a **biblioteca** e **três quartos** grandes ficavam na parte mais afastada, a que dá frente para a Rodríguez Pena. Um único **corredor**, com sua maciça **porta de carvalho**, separava essa parte da ala dianteira e havia **um banheiro**, **a cozinha**, **nossos quartos** de dormir e **o living central**, com o qual se comunicavam os quartos e o corredor. Entrava-se na casa por um **saguão de azulejos**, e **a porta** principal dava para **o living**. De maneira que a gente entrava por esse **saguão**, abria **a porta** e já estava no living; tinha, dos lados, **as portas** dos nossos **quartos** e, à frente, **o corredor** que levava à parte mais afastada; seguindo pelo **corredor**, ultrapassava-se **a porta de carvalho** e, mais adiante, começava o outro lado da casa, ou então se podia virar à esquerda, justamente antes da **porta**, e seguir por um **corredor** mais estreito, que levava à **cozinha** e ao **banheiro**. Quando **a porta** estava aberta, dava para ver que a casa era muito grande; caso contrário, tinha-se a impressão de um desses apartamentos que se constroem agora, onde uma pessoa mal pode se mexer. (CORTÁZAR, 1986, p. 13 - grifos nossos)

É o parágrafo de uma cena. Os grifos destacam os espaços narrados pela personagem irmão de Irene que narra o conto), atestando a natureza espacializada da narrativa curta contemporânea. A espacialidade permeia não só narrativa, mas também “a linguagem, o

pensamento e a arte contemporânea são espacializados” (GENETTE, 1972, p. 99). Dessarte seria impróprio e laborioso estabelecer se esse processo de espacialização é mais intenso nas obras de arte atuais que nas consideradas mais antigas. Todavia, a espacialidade, confere à narrativa descontinuidade, são fragmentos, partes da casa: quartos, sala, corredor cozinha, banheiro. Cômodos que vão se perdendo ao longo da narrativa, vão sendo “tomados”. A espacialização neste conto é instalada pelo processo de espelhamento. Trata-se de uma espacialização reflexa, pois a construção do espaço no enredo se dá pela percepção do personagem narrador. É apenas sob a ótica desse narrador que o leitor toma conhecimento da casa, de Irene e dos acontecimentos narrados no conto. Então, podemos afirmar que se trata de uma subjetivação da espacialidade: “lembro-me bem da divisão da casa”. O espaço da narrativa, o da casa, é focalizado com riqueza de detalhes pelo personagem narrador. A porta de carvalho figurativiza um portal, separando dois mundos, dois espaços que aos poucos vão sendo “tomados”, espaços personificados que se projetam ao máximo até expulsar as personagens do conto. Todavia, há outro espaço, o da narrativa, que raramente coincide com o espaço da narração.

Por meio de uma linguagem hibridizada, a descrição da ambiência de “A casa tomada” cria movimento: é como se o narrador fosse uma câmera e utilizasse os recursos *fade in* (o início da focalização que faz surgir da imagem - os cômodos da casa - a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz). Os índices que evidenciam esses procedimentos se dão pelos signos: “oito horas da noite” / “cinzento” / “à meia-luz”. O movimento reverso seria o *fade out* (escurecimento ou clareamento gradual da imagem partindo da sua intensidade normal de luz). Partindo dos indícios de quando a personagem que narra o conto fecha “as portas” - esse procedimento revela o jogo do “abrir” e “fechar”, como se fossem realizadas “tomadas” de uma casa que pode abrigar diversos cenários: “a porta estava aberta, dava para ver que a casa era muito grande; caso contrário, tinha-se a impressão de um desses apartamentos que se constroem agora”. Esse jogo se dá de forma gradativa. Primeiro a personagem narra o quão amplo é o espaço da casa onde mora com a irmã Irene, criando um movimento que lembra o manejo do operador de câmera cinematográfica: “abrindo” as portas de sua casa, revelando cada ambiente. Depois, a personagem narradora retoma esse movimento da câmera cinematográfica, “fechando” cada cômodo da casa ao ouvir os ruídos que parecem invadir o espaço. Primeiro fecha a “porta de carvalho” que dá acesso à parte dos fundos da residência. Depois fecha a porta que dá acesso ao saguão e por fim fecha a porta de entrada da casa. A última cena do conto é assim narrada:

Nem sequer nos olhamos. Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta, sem olhar para trás. Os ruídos ficavam mais fortes, mas sempre abafados, às nossas costas. Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão. Não se ouvia nada agora. - Tomaram esta parte - disse Irene. O tricô descia de suas mãos e os fios iam até a porta e se perdiam por debaixo dela. Quando viu que os novelos tinham ficado do outro lado, ela largou o tricô sem ao menos olhá-lo.

- Você teve tempo de trazer alguma coisa? - Perguntei-lhe inutilmente.

- Não, nada.

Estávamos com o que tínhamos no corpo. Lembrei-me dos quinze mil pesos no guarda-roupa do meu quarto. Agora era tarde.

Como me sobrava o relógio de pulso, vi que eram onze horas da noite. Cingi com meu braço a cintura de Irene (eu acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de nos afastarmos senti tristeza, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave no bueiro. Não fosse algum pobre-diabo resolver roubar e entrasse na casa, a essa hora e com a casa tomada (CORTÁZAR, 1986, p. 18).

A cena narra como as personagens foram deslocadas abruptamente de seu ambiente. Revela um momento de ruptura não só com o espaço físico, mas com o afetivo: a casa é metamorfoseada em personagem. Esse fragmento do conto “A casa tomada” é carregada de tensão: o medo de Irene contribui para que corte os laços com aquilo que parece “mais amar”: seu tricô – “quando viu que os novelos tinham ficado do outro lado, ela largou o tricô sem ao menos olhá-lo”- A construção do enredo em um só espaço fechado, íntimo, unitário, familiar e onírico reitera essa fixação, bem como a sugestão de um “medo” da perda do domínio da casa que representa, ao mesmo tempo, um sentimento de posse, de fixidez com o espaço, remetendo ao *the end*.

Logo, destacamos no trecho citado a ausência do narrador, aspecto notadamente inerente ao monólogo interior direto. Apresentado sem interferência do narrador, o monólogo interior direto de acordo com Humphrey (1976), caracteriza-se por: ausência de plateia, de pontuação, e de frequente interrupção de uma ideia por outra etc. Neste fragmento do conto “A casa tomada”, o que chama atenção é o apagamento do narrador. Esse procedimento garante o desenrolar dos fatos a partir da própria personagem que, na situação em destaque, não se constitui como elemento falante. Todas as informações do texto são captadas diretamente do pensamento do irmão de Irene que joga com suas próprias qualidades, consideradas inferiores em relação às da irmã.

Diante dessas constatações, este conto de Cortázar, permite ao leitor perceber que o espaço, aparentemente referencial, geográfico e funcionalizado é transmutado num espaço desfuncionalizado em que os elementos referenciais mostram-se como pretextos para um espaço-linguagem. O espaço neste conto evidencia os procedimentos da inventividade de Júlio

Cortázar. Quanto a isso, a obra literária deixa mais vazios que respostas, indagações, e afeta implacavelmente o leitor/fruidor em seu modo automatizado de ver a criação literária.

O conto “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector, também arrebatou nossa percepção quanto aos procedimentos construtivos. A presença de os recursos análogos aos artifícios cinematográficos como o *close-up* que, no texto clariceano, gradativamente vai focalizando “o menino” de “um ponto no infinito” (LISPECTOR, 1998, p. 136) a um foco mais próximo “lá está ele sentado” (LISPECTOR, 1998, p. 136); “o menino ergue-se com dificuldade” (LISPECTOR, 1998, p. 137). Simultaneamente, há um movimento de câmera lenta - *slow-ups* - quando “o menino” tenta levantar-se do chão: “cambaleia sobre as pernas [...] o chão move-se incerto, uma cadeira o supera a parede o delimita” (LISPECTOR, 1998, p. 137). Tais procedimentos conferem mobilidade ao conto, nos permitindo visualizar lentamente os movimentos do menino. Em seguida, o narrador conduz o leitor, na perspectiva do menino, a olhar para cima, para “o retrato de O menino”. Esse movimento de câmera lenta prossegue pelo olhar do menino, que mesmo encontrando obstáculos como “a cadeira o supera, a parede o delimita”, transforma-os em sua sustentação: “olhar para cima lhe serve de guindaste”. A ação do menino põe todo o seu esforço a perder, a vitória recém-conquistada: manter-se de pé, por um descuido, esvai-se: “mas ele comete um erro: pestaneja” (LISPECTOR, 1998, p. 137). Então, como consequência, o menino vai ao chão: “o equilíbrio se desfaz - num único gesto total, ele cai sentado” (LISPECTOR, 1998, p. 137). O ato de pestanejar desvia o menino de seu foco, provocando-lhe desequilíbrio: “ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava”. (LISPECTOR, 1998, p. 137). Então, o menino cai sentado, com a boca entreaberta, escorrendo sua baba e o leitor consegue vislumbrar todos esses movimentos do menino. O *slow-ups* é um artifício secundário da montagem, constituinte do rol de procedimentos das narrativas curtas, sendo evidente neste conto de Clarice Lispector.

Em “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector, a narração oscila entre a primeira e terceira pessoa. Trata-se da observação de um menino a quem acabara de nascerem “seus primeiros dentes” e que está no início da aquisição da linguagem e dos primeiros passos. Um menino como tantos outros, cuja situação na vida ainda é bastante imprecisa, embora o narrador prenuncie seu possível destino: “é o mesmo que será médico ou carpinteiro”. A narrativa se passa dentro de uma casa e gira em torno do cotidiano de uma criança. As personagens são um infante com um ano ou menos e sua mãe. O menino se encontra sentado no chão, enquanto a mãe, da cozinha, o acompanha atenta. A criança tenta dar seus primeiros passos, porém a empreitada lhe é dificultosa. O ato de pestanejar lhe rouba o equilíbrio tão desejado, cai

cambaleante e baba, como toda criança nesta faixa etária. A baba lhe serve de distração e de descoberta. Mesmo sentado no chão, a criança cai e chora, atraindo a mãe para si, que imediatamente o socorre em seus braços, acalentando-o e dispensando-lhe os devidos cuidados. O menino adormece e a mãe o coloca na cama. Instantes depois, o menino acorda sobressaltado “em pesadelo súbito” e chora por não ver a mãe. Neste momento, a criança parece se deleitar com a ideia de chorar para ter mãe: “é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe” (LISPECTOR, 1998, 139). A mãe adentra o quarto onde o menino estava dormindo, e ao vê-la com a fralda nas mãos para trocá-lo, o menino retoma o choro. No momento da troca de fralda, um barulho parece chamar a atenção do menino: “o coração batendo pesado na barriga: fonfom!” (LISPECTOR, 1998, 139), a mãe entende que se trata de uma palavra aprendida pelo filho, entretanto, o restante da narração, deixa dúvidas se a mãe realmente entendeu a linguagem do menino. A narrativa termina com a cena da mãe trocando a criança, criando uma visualidade cheia de movimentos em todas as direções.

Essa oscilação do narrador, que transita entre a terceira e primeira pessoa, instaura um jogo temporal intrigante, frágil, diluído, asseverando ao discurso narrativo um tom neblinar, emergindo potenciais efeitos de sentidos: “ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida” (LISPECTOR, 1998, p. 137). Trata-se de uma narrativa desvinculada de qualquer temporalidade perceptível no trecho selecionado:

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo, mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar [...] um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo[...]ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida [...]ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. [...] finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência [...]até que o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, para de chorar: mãe. Mãe é: não morrer. E sua segurança é saber que tem um mundo para trair e vender, e que o venderá (LISPECTOR, 1998, p. 136-140).

A temporalidade é diluída e entrelaçada na situação do menino, fato que o narrador

atesta conhecer. Assim, a ideia de temporalidade está ligada ao fluxo da consciência, os tempos presente e futuro aglutinam-se: “ninguém conhecerá o hoje dele” e “para poder entender”, o narrador observa o menino: “lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo”. A personagem “menino” de Clarice Lispector, é desfuncionalizado, aludindo a Fernando Segolin (2006). Essa desfuncionalização do personagem “é uma das consequências do um movimento desfuncionalizador e destemporalizado da personagem-função⁴” (SEGOLIN, 2006, p. 96).

Outro aspecto que nos chama atenção no conto “Menino a bico de pena” é o discurso narrativo em que Clarice Lispector condensa tanto o discurso indireto livre como o indireto. Narrador e personagem caminham juntos. Entretanto, o narrador revela suas impressões diante do narrado, atuando como um comentarista diante da condição atual e vindoura do menino.

Há neste conto o que Iser (1996) denomina de hostilidade à referencialização, uma vez que o conto clariceano rompe com os signos referenciais e transcende “quanto ao ponto de vista em movimento do leitor”. Não obstante, o narrador afirmar que só conhecerá “o menino” após a sua deterioração, esse mesmo narrador parece contradizer-se na sequência “o que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro” (LISPECTOR, 1998, p. 136). Neste fragmento, o narrador cria uma espécie de “conheço” “não conheço”, dissimulando o narrador transeunte, que ora posiciona na terceira pessoa, ora na primeira pessoa, coloca-o numa outra dimensão, destituindo-se da realidade imediata, introduzindo-o a um espaço abstrato emoldurado. A descontinuidade temporal é assinalada pela incompletude: “Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual” (LISPECTOR, 1998, p. 136). Essa descontinuidade temporal associa ao fluxo de consciência, durante o momento em que o menino acorda: “o que ele pensa estoura em choro pela casa toda” (LISPECTOR, 1998, p. 138). Na sequência, o menino passa de um momento presente e contínuo “chora”; “vai se reconhecendo” para um futuro “ele tem que se transformar”; “ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio ninguém o conhece se ele não disser e contar - há um mergulho doloroso no desconhecido da própria existência. Esse movimento é evidente no momento em que o menino desperta do sono, pela sobreposição de imagens que permitem avançar e retroceder, fundir presente e futuro imaginário (HUMPHREY, 1976).

Esse mesmo movimento imagético da câmera cinematográfica, também é um dos

⁴ Vladimir Propp explicita a partir dos contos fantásticos a funcionalidade das personagens na narrativa.

procedimentos construtivos do conto “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, de Miguel Jorge. Percebe-se que, nesse conto, a elaboração literária também se vale do recurso da montagem que prevê a junção de sequências de imagens e cenas de diferentes espaços e tempos aparentemente desligados: possuem aparente ligação entre si (CARONE, 1974). Esse também é o entendimento de Roman Jakobson sobre montagem: implica sempre uma operação metonímica, sobre o eixo da contiguidade (JAKOBSON, 2007), manifestando um discurso narrativo fragmentário, dessintagmatizado. Este procedimento, a montagem, nesta narrativa de M. Jorge, ultrapassa a linguagem tradicional e linear, produzindo efeitos poéticos. Os contos de *Lacraus* transcendem o universo estruturador da narrativa curta tradicional. Neste conto de Miguel Jorge, há uma passagem em que é possível perceber essa justaposição inabitual (a montagem). Trata-se das “cenas” que Isobel/André e Renzo/Teresa estão em um motel e Mamãe Ana Maria/Raniero estão em casa. Estes artifícios cinematográficos presentes no procedimento construtivo do conto “Eis aqui algumas cartas e Nossas Almas” serão destacados no capítulo segundo desta dissertação.

Tanto em “A casa tomada”, de Júlio Cortázar quanto “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector podemos pensar numa inter-relação dos diferentes tipos de discurso e das duas modalidades de monólogo interior. O monólogo interior direto e o discurso direto destacam-se pela ausência do narrador. As personagens de ambos os contos supracitados aparecem na narrativa expondo seus pensamentos. Entretanto, no conto de Clarice Lispector o monólogo interior indireto e o discurso indireto são marcados pela interferência constante do narrador que conduz o desenrolar da ação.

Dentre os artifícios cinematográficos utilizados nos contos objeto de nossa análise, o mais recorrente pela ficção de fluxo da consciência é o da montagem de tempo e de espaço (HUMPHREY, 1976). A montagem é considerada um empréstimo valioso da área cinematográfica para a narrativa curta, atuando para mostrar uma relação mútua de ideias. Esses procedimentos favorecem uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem, tal qual acontece no cinema. É um forte aliado para mostrar “pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto em suma, para mostrar multiplicidade.

1.3.2 As molduras em narrativas curtas

Nas narrativas curtas, há que se destacar os pontos de vista incidem nas fronteiras da obra literária, instituindo o processo de desrefencialização do referente. Isso se evidencia na

troca ou passagem entre os pontos de vista interno e externo. No conto “Menino a Bico de Pena”, de Clarice Lispector, há essa alternância entre o interno e o externo, há uma mistura entre o narrador em terceira pessoa e em primeira pessoa:

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. [...] Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo ao outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia pertencemos? (LISPECTOR, 1998, p. 136).

Neste fragmento, é perceptível a alternância entre os pontos de vista interno e externo. Na primeira frase “Como conhecer jamais o menino? ” Parece ser um ponto de vista de um narrador externo e, em seguida, na frase seguinte: “para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance” observamos índices da presença do personagem narrador. O conto se desenrola, mesclando o que Boris Uspênski (1979) denomina de molduras que se organizam pela troca entre as posições internas e posições externas. No fragmento ”fecha-os sobre a última imagem, as grades da cama”, a percepção é dada sob o ponto de vista interno, do menino. Neste caso, a moldura é formada pelo ponto de vista interno, do olhar do menino. Em outra situação, o ponto de vista é trocado, passa a ser externo, quando o narrador retoma as rédeas da narrativa. A alternância entre os pontos de vistas, interno e externo, é tão sutil que um leitor não especializado poderá considerar incompreensível o fragmento. Porém, trata-se evidentemente, da maestria do procedimento construtivo de Clarice Lispector:

[...] senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio ninguém o conhece se ele não disser e contar, **farei** tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe. (LISPECTOR, 1998, p. 138-139, grifos nossos).

Como acontece em outras passagens do conto “Menino a bico de pena”, a voz do narrador parece ser inesperadamente “invadida” pela voz do personagem “menino” a partir do verbo destacado “farei”. Toda a narrativa privilegia o uso de formas verbais no modo perfeito do indicativo, conferindo momentaneidade das ações descritas, ou seja, que a ação verbal foi concluída, sem implicar duração. Ocorre em “conhece”, “disser”, “contar”, “chorar”. Essa opção pelo aspecto temporal é responsável pelo emolduramento da narrativa, como aludida no

trecho citado acima em que as molduras se manifestam na junção desses trechos, marcando a transição entre eles (USPÊNSKI, 1979). Aos poucos, o leitor é conduzido pelo narrador do conto “Menino a bico de pena”, a situar-se numa posição externa diante da narrativa, de fora: “não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel” (LISPECTOR, 1998, p. 136) e entre uma descrição e outra, sem se dar conta, sutilmente é levado a uma posição “de dentro” na narrativa.

O narrador, em terceira pessoa, vai saindo dessa focalização externa, de fora, da visão por cima “lá está ele sentado no chão” (LISPECTOR, 1998, p. 136) e, habilmente, aparece a primeira pessoa: “quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual” (LISPECTOR, 1998, p. 136). E nessa troca de focalização narrativa, observamos que a personagem “menino” parece se anunciar ao apoderar-se do discurso narrativo. Esse procedimento institui a moldura no texto literário. O narrador do conto, ora em terceira pessoa ora em primeira, evidencia a busca de *insight* que lhe revele o legível, o intuído: “eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura” (LISPECTOR, 1998, p. 137).

Esse procedimento construtivo causa estranhamento, que pode ser entendido como a troca de ponto de vista exterior do narrador observador para o ponto de vista interno (do menino). Dizendo isto de outro modo:

o texto global de toda a narrativa pode dissociar-se consecutivamente num complexo de micro descrições cada vez mais miúdas, cada uma das quais é organizada pelo mesmo princípio (isto é, possui molduras especiais, indicativas da troca das posições interna e externa do autor (USPÊNSKI, 1979, p. 193).

Neste conto de Clarice Lispector, o cotidiano do “menino” emoldura outra narrativa, uma densa descrição da condição humana, evidenciando o caráter desautomatizado da linguagem, sua visualidade e plasticidade. Uma linguagem que está sempre em indagação sobre o ser, sobre o mundo, sobre si mesmo, que quebra a linearidade discursiva: “a água secou na boca. A mosca bate no vidro” (LISPECTOR, 1998, p. 138). Outros aspectos importantes a serem ressaltados quanto ao procedimento construtivo deste conto são: frases fragmentadas “mãe é: não morrer” (LISPECTOR, 1998, p. 138); metáforas inusitadas “pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive” (LISPECTOR, 1998, p. 138).

Neste conto, o processo de iconização é assegurado pelo signo “menino”, criando um engendramento de imagens (CHKLÓVSKI, 1970), que transcendem o discurso do sistema

pictórico, alcançando o sistema verbal, no caso a narrativa curta de Clarice Lispector. Esse patamar de iconicidade deve ser compreendido a partir de seu “revestimento exaustivo do plano figurativo” (GONÇALVES, 1989, p. 38), que produz uma ilusão referencial e cria intertextualidade com o sistema pictórico revelado pela preferência a substantivos concretos (menino, médico, carpinteiro, chão, carvão, bico, pena, papel, parede, pernas, mãe, cadeira, retrato, boca, baba, mão, olhos, mosca, água, corpo, coração, barriga, pernas, fralda, entre outros) atribuindo ao conto visualidade que o aproxima das artes plásticas “não sei como desenhar o menino [...] pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive” (LISPECTOR, 1998, p. 136). Um dos procedimentos recorrentes nas obras de Clarice Lispector são as imagens difusas. Exemplo disso ocorre em: “Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance” (LISPECTOR, 1998, p. 136). Esta construção metafórica sugere a imagem da fênix que renasce das cinzas. A semente que é plantada apodrece, deteriora e origina não apenas um fruto, mas vários. É nessa a linguagem áspera que se dá o processo de produção de sentido, o dizível no não dito.

A visualidade que caracteriza o conto “A Casa tomada”, de Cortázar, permite o estabelecimento de um paralelo com obras do sistema pictórico quanto à representação do “fundo” no quadro em que se acham dois tipos de personagens no discurso narrativo, figuras móveis, as personagens centrais, e figuras imóveis, as personagens secundárias (USPÊNSKI, 1979). Estas personagens “imóveis” atuam como personagens de “fundo”, como cenário, pois dado a sua imobilidade, muitas vezes não transitam nos espaços da narrativa. Neste caso, a personagem “Irene” ilustraria bem esse aspecto das molduras no texto literário. Eis algumas passagens que sustentam o que foi dito acima:

1. “Passava o resto do dia tricotando no sofá do seu quarto” (CORTÁZAR, 1986, p. 12).
2. “Não sei por que tricotava tanto” (CORTÁZAR, 1986, p. 12).
3. “Irene não era assim, tricotava coisas sempre necessárias” (CORTÁZAR, 1986, p. 12).
4. “Às vezes tricotava um colete e depois o desfazia rapidamente” (CORTÁZAR, 1986, p. 12).
5. “Irene estava tricotando em seu quarto” (CORTÁZAR, 1986, p. 14).

6. “Irene estava contente porque lhe sobrava mais tempo para tricotar” (CORTÁZAR, 1986, p. 16)
7. “Da porta do quarto (ela tricotava) ” (CORTÁZAR, 1986, p. 17).

Irene está em grande parte da narrativa sempre tricotando em seu quarto. Raras vezes a narrativa a mostra em outros espaços. Assim, figura como personagem imóvel, metamorfoseando-se junto ao cenário, a mobília da casa. A personagem pouco se desloca: apenas sai do quarto para ajudar na limpeza da casa ou para preparo das refeições para casal de irmãos: “Irene se acostumou a ir comigo à cozinha e me ajudava a preparar o almoço” (CORTÁZAR, 1986, p. 15). Esse fragmento dá indícios de que isto (deslocar-se) não era uma prática cotidiana de Irene, supondo que o irmão teve de convencê-la a “sair um pouco do quarto”. Se outrora fora uma conquista para o irmão de Irene “fazer com que ela saísse do quarto”, o movimento inverso vai acontecendo gradativamente, ao passo que a casa vai sendo supostamente tomada. Em dado momento, o irmão de Irene, narrador personagem, vai até a cozinha pegar água para beber antes de dormir, escuta barulhos: “ficamos ouvindo os ruídos, notando claramente que eram deste lado da porta de carvalho, na cozinha e no banheiro, ou mesmo no corredor” (CORTÁZAR, 1986, p. 17). Num ato de desespero, o irmão de Irene sai correndo, à medida que os ruídos se intensificam: “os ruídos ficavam mais fortes, mas sempre abafados, às nossas costas. Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão” (CORTÁZAR, 1986, p. 17). Por meio desses ruídos, percebe-se a intensidade da ação, elevando-se a dimensão espacial da casa. Esta situação incide diretamente no aspecto sensorial da audição. A magnitude da audição pode ser percebida por meio dos ruídos percebidos pelos habitantes da casa, indiciando a presença “imprecisa” de invasores.

A tomada da casa acaba por “expulsar” o narrador personagem e sua irmã Irene. Assim sendo, desde o início do conto, pelo uso dos verbos no pretérito imperfeito: **gostávamos; guardava; fazíamos; morreríamos; passava; separava; estava; entrava**, percebemos que as personagens já não vivem mais na casa. Tais traços apontam para uma narrativa em *flashback* e, deste modo, o espaço da narrativa, o da casa, apresentado com riqueza de detalhes, raramente coincide com o espaço da narração, imprimindo uma sensação de indeterminação.

Esse procedimento construtivo revela certo grau de automatismo na conduta da personagem “Irene” tanto nas ações que desempenha na narrativa, quanto no espaço em que estas ações ocorrem “o quarto”. Irene funciona como uma personagem de fundo, a representação na representação. E no sistema visual, como na pintura, esse procedimento

composicional instaura uma amplificação do caráter sógnico da representação, pois o signo se apresenta como signo do signo da realidade (USPÊNSKI, 1979), o que observamos também no quadro *La Clairvoyance*, de René Magritte:

Figura 1: *La Clairvoyance*



Fonte: Rene Magritte (1936) - Art Institute of Chicago.

Nessa obra, aparentemente sem disformes visuais, considerando outras pinturas de René Magritte, tais como: *O terapeuta* (1937); *O mistério ordinário* (1926-1938), o pintor belga apresenta, neste quadro, elementos triviais: um ovo sobre uma mesa, uma tela comum sobre um cavalete. Todavia, o que o observador pode notar em primeiro plano é a luz formando um círculo sobre as figuras centrais, iluminando o “pintor” e sua “pintura” já praticamente gestada (o pássaro). Observando essa luz, é possível traçar uma linha diagonal, passando pelo olhar do “artista” que parece estar fito no “ovo”, cuja expressão facial remete a um desejo, como se desejasse aquele “ovo”, uma relação emotivo-volitiva. O pássaro evidencia o realizado e o ovo

que virá a ser, metáfora da atividade criadora:

a primeira tarefa do artista que trabalha no autorretrato consiste precisamente em eliminar a expressão do rosto refletido, o que só é possível porque o artista se situa fora de si mesmo[...] parece que é sempre possível distinguir o autorretrato a partir das características do rosto que conserva algo de ilusório e que dá a impressão de não englobar o homem em sua totalidade (BAKHTIN, 1997, p. 53).

Nesta pintura (figura 1), o ponto de vista se configura pelo observador externo, situado “fora de si mesmo” e revela uma posição externa, evidenciando uma representação da “obra dentro da obra”, uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, o que Víctor Chklovski (1976) chama de “procedimento da singularização dos objetos” e “que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. Depreende-se então um apagamento da referencialidade, que “mobiliza a relação necessária entre significante e significado, além de recuperar ou nomear, indiretamente, aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou no espírito” (GONÇALVES, 1994, p. 193).

A arte de René Magritte caracteriza-se por imagens enigmáticas, ilógicas e metonímicas, em um estilo singular. Metamorfoses e subversões do espaço, do tempo e das proporções são comuns em seus quadros, que ignoram a emoção fluida da lírica plasmática, priorizando a produção de sentidos que trabalham a subjetividade do fruidor.

A similitude nos procedimentos das molduras entre os sistemas visual e verbal quanto à representação do fundo e das molduras é bem marcada nas artes visuais. Essa semelhança se manifesta a partir dos procedimentos de perspectiva presentes na pintura, cuja observação, na maioria das vezes, ocorre no ponto de vista externo, sendo as molduras construídas apresentando a obra dentro da obra. Na pintura de René Magritte, *La Clairvoyance* (1936), notamos a representação emoldurante: a tela que está sendo pintada apresenta-se como centro de todo o quadro, enquanto elementos periféricos, tais como: o ovo, a aquarela, o artista, às remetem as molduras. Cabe ainda destacar a aparência aspectual da aquarela, cuja suposta mão que a segura remete a um elemento fálico: ver o não visível.

Nos contos “Os Rodrigues e os Álvarez”; “Campos de cor paisagem crua”; “O Homem que queria fotografar a morte”; “Uns sussurros de receios”, também de *Lacraus*, revelam similitude no procedimento construtivo. Essa semelhança composicional se dá pela presença das esquadrias, as molduras que se manifestam ao longo das narrativas.

A esse respeito, no capítulo segundo, far-se-á a análise da obra *Lacraus*, demonstrando os procedimentos construtivos da narrativa contemporânea, abordagem que será

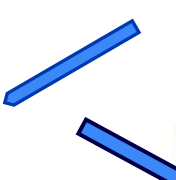
complementada pela identificação das relações transtextuais usadas para constituição criativa da obra.

2- PROCEDIMENTOS CONSTITUTIVOS EM *LACRAUS*

A proposta deste capítulo é analisar os contos da obra *Lacraus*, de Miguel Jorge, elencando as gamas de intertextualidade em níveis gradativos de complexidade, demonstrando os procedimentos composicionais adotados pelo autor e como estes atestam a contemporaneidade das narrativas selecionadas, inserindo o autor goiano no rol dos contistas brasileiros. Os procedimentos constitutivos da maioria dos contos de *Lacraus* acarretam remanejamentos profundos de leitura a partir de uma textura plural, emanando efeitos de sentidos que se potencializam nos procedimentos inventivos da obra de Miguel Jorge: a transtextualidade é um deles. Esta interfere na produção de sentidos pelo leitor.

Em muitos contos de *Lacraus*, a linguagem hibridizada com outros sistemas, como o filmico e o pictórico, desvela relações transtextuais tanto com o mesmo sistema de linguagem tanto com outros sistemas. No conto “Campos de cor e paisagem crua” o discurso narrativo evidencia possíveis comparações com as artes plásticas, que vão além do aspecto temático, aproximando-se da figurativização dos signos. Em “Meninos à margem”, a dramaticidade se manifesta num discurso altamente teatralizado. Dentre o conjunto de treze contos de *Lacraus*, o conto “Yago Ciriago ou a tortura de um Gato Pedrês” é bastante representativo por apresentar intertextualidades gradativas quanto à abstração, implicação e globalidade (GENETTE, 2010). Observamos indícios de intertextualidade do conto de M. Jorge com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Há uma transcrição quase que integral de uma frase do capítulo LXXII / O bibliômano. O quadro a seguir permite uma melhor visualização:

Quadro 1: Comparativo

<p>Capítulo LXXII O bibliômano</p> <p>Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.</p> <p>Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados; contra a luz, espança-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada, não acha o despropósito.</p>		<p>MIGUEL JORGE</p> <p>O que fazer com um homem que não entende os meandros de um texto?</p> <p>– Meus contos possuem abrigos íntimos do corpo e recantos escondidos da alma, do coração. Dá para você entender? Resguardos da memória. Isso também você não entende?</p> <p>Yago Ciriago não queria atravessar os estreitos caminhos dos meus escritos. Gostava da linha reta, sem sinuosidades, em boa velocidade.</p> <p>– Acho suas narrativas complicadas. Quando penso encontrar o caminho, você segue por outro, e eu me perco.</p> <p>Tinha uns olhos injetados por alguma coisa que não entendia bem.</p> <p>– Leio, releio, tresleio o seu livro, e confesso que não o entendo, nem tenho esperanças de entendê-lo.</p>
--	---	---

Fonte: Quadro elaborado a partir de obra dos autores Assis (2003) e Jorge (2004).

No Quadro um *Comparativo*, do lado esquerdo temos um *print* de parte de um capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. À direita, um fragmento do conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato Pedrês”, de Miguel Jorge. Somente um leitor atento perceberá este recurso, aparentemente frágil, entretanto, a intertextualidade percorre outros tipos de relações transtextuais com a ficção machadiana. O narrador-personagem do conto se apresenta como um escritor de literatura que discorre sobre a proposta de escrever um conto tal qual a personagem Brás Cubas de Machado de Assis, cujo propósito é o de escrever um livro. Neste conto de Miguel Jorge, pode-se notar a co-presença de efetiva do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: trata-se de “um ou mais textos dentro de outro texto” (GENETTE, 2010). A intertextualidade atua como agente cooperador para a produção da significância do conto atribuindo-lhe literariedade, aqui entendida como o conjunto das categorias gerais, que engloba os modos de enunciação, os tipos de discursos, gêneros literários etc. — elementos que evidenciam a singularidade da obra de arte. Em um mesmo conto é possível perceber a operacionalização destes níveis de transtextualidade, haja vista que suas diferentes gamas não ocorrem de forma isolada. O primeiro nível de intertextualidade é o mais explícito, o visível, ou até mesmo uma alusão. O Quadro um ilustra bem este nível. No segundo nível, o paratexto, a relação com outro texto, tende mais para o implícito.

Outro conto que merece destaque é “Os Rodrigues e os Álvarez”, cujo enredo é extremamente alusivo à tragédia de William Shakespeare *Romeu e Julieta*. Quando um texto evoca um texto anterior, seja por transformação simples ou por transformação indireta, cria uma relação de hipertextualidade (GENETTE, 2010). Assim, as relações transtextuais não podem ser vistas como categorias estanques e isoladas, logo o domínio arquiteitual uma obra é frequentemente identificado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto (GENETTE, 2010), configurando assim os aspectos da textualidade.

No conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato Pedrês”, são tecidas reflexões críticas sobre o ofício do contista e ao mesmo tempo cria o próprio conto. Nele, as transtextualidades parecem uma obsessão ao engendrarem clara relação com um dos capítulos do romance machadiano. A personagem “Yago Ciriago” cria essa relação hipertextual com o leitor evocado por Machado de Assis, muitas vezes nomeado como “leitor obtuso”. “Yago Ciriago” seria o texto “B” que evoca o texto “A”, em que se encontra o “leitor obtuso”, o texto “A”, o hipotexto. A arquiteitualidade responde pela mais profunda gama de transtextualização e se constitui na base do iceberg, que se encontra nas profundezas das águas marinhas, nunca visto, mas

presentido: “sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra” (GENETTE, 2010, p. 17).

Os contos de *Lacraus* apresentam inúmeros elementos transtextuais, podendo elencá-los gradativamente, observando a profundidade dos elementos do mais explícito ao mais sutil e opaco. Este recurso é uma das características marcantes dos contos de Miguel Jorge (2004) e inscrevem-se em uma narrativa que se constrói como algo único em constante metamorfose, em que o intertexto emerge marcado por intenso diálogo no interior do discurso. Os arranjos textuais justapostos, as repetições, e até a disposição gráfica das narrativas produzem encadeamentos *emoldurados* – quadros inseridos em quadros, narrativas em narrativas.

2.1 As transtextualidades nas narrativas curtas selecionadas

A partir das narrativas curtas selecionadas⁵ de *Lacraus*, demonstraremos as transtextualidades como procedimento construtivo. Essas transtextualidades se evidenciam em níveis gradativos de complexidade. Dessa forma, faremos a eleição dos contos, cuja relações transtextuais atuam como relevo: “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”; “O sonho”; “Campos de cor e paisagem crua”; “Os Rodrigues e os Álvarez”; “Néket”; “Uns sussurros de receio”; “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês”; “O homem queria fotografar a morte”. Em *Lacraus*, Miguel Jorge, emprega reiteradamente o recurso das transtextualidades. Nos contos “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês” e “O sonho” elas figuram em diferentes níveis de interlocução textual gradativos, circulares e complexos. A hipertextualidade e a intertextualidade transitam no discurso narrativo, gerando gamas de significação que apenas um leitor atento e experiente perceberá. Entrelaçadas, essas relações transtextuais instituem um movimento discursivo.

No conto “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, o enredo faz uma alusão, que pode passar despercebida pelo leitor absorto, a tragédia grega de Medeia. Entretanto, a peça teatral grega *Medeia*, nesta narrativa é recriada, pois a personagem mãe Ana Maria, matriarca da família, parece exercer um estranho poder sobre os filhos, levando-os a um aparente suicídio familiar coletivo, como no trecho abaixo:

à meia-noite em ponto entrariam em casa e veriam mãe Ana Maria e Raniero absolutamente limpos, vestidos, belos e necessários [...] parece até que estão se despedindo do mundo [...] o rugir do mundo os espantava e eles

⁵ Narrativas curtas, neste capítulo, referem-se unicamente aos contos do livro *Lacraus* de Miguel Jorge.

tinham a grandeza suficiente para oferecer-lhe a alma (JORGE, 2004, p. 26 e 34).

Entende-se que este conto é hipertextual, pois é comum à obra literária evocar outras obras ou textos, seja de forma explícita ou não. Então, quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor (GENETTE, 2010). Considerando-o todo, o conto “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, estabelece uma relação hipertextual como o mito de Medeia, que depois de matar os próprios filhos, sobe num carro puxado por dragões alados segundo conta a tragédia de Eurípedes.

Sendo assim, o procedimento narrativo em “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, insere as personagens em ambiências carregadas de intencionalidades, sugerindo um espaço tenso por meio de uma equivalência entre os aspectos físicos do cenário e os sentimentos ou as impressões das personagens. Em outro fragmento, voltamos ao mito de Sísifo, o eterno retorno: “A claridade alcançava os edifícios, em seu eterno retorno, tirando-os de sua mudez” (JORGE, 2004, p. 36), uma intertextualidade bem explícita. Seleccionamos o conto “O sonho” e elencamos algumas dessas relações:

- 1- “Que lhe dá ordens se diz capitão dos mares. Possui ombros largos, pele salgada e olhos de peixe”- (JORGE, 2004, p. 41) - referência a Poseidon, filho de Cronos.
- 2- “ Uma voz chama para junto do rio[...] a voz transforma-se em múltiplas faces[...] Venha. As águas são tranquilas e mansas[...] veja o seu rosto refletido nas águas”- (JORGE, 2004, p. 41) - mito de Narciso.
- 3- “Cortaram-lhe os longos cabelos, raspavam-lhe a barba e o bigode”- (JORGE, 2004, p. 42) - Sansão.
- 4- “Riam de sua cara de anjo. Tomavam-no por um traidor, um farsante. Feriam-lhe as carnes”- (JORGE, 2004, p. 42) - martírio de Cristo.
- 5- “Levaram-no para o pântano e atiraram-no dentro do fosso de lama”- (JORGE, 2004, p. 42) – Jeremias, da Bíblia.
- 6- “Como se ele tivesse apenas um olho cravado no meio da testa”- (JORGE, 2004, p. 42) - ciclope.
- 7- “Não sabe que não pode tocar naquele anjo? [...] a desobediência ainda é um dos grandes prazeres da humanidade” (JORGE, 2004, p. 43) - sagrado e profano.

À medida que a história se desenvolve, evidencia-se o modo circular e gradativo de intertextualidades, como um nível mais primário, tendo a Bíblia como macro texto que contribui para a temática do conto, haja vista ser no *sonho* comum a manifestação das representações arquetípicas. Neste momento é que as fantasias, imbricadas de elementos mitológicos e fantásticos surgem com força vital. Então, conforme Gilbert Durand (1996), o mito é constituído diacronicamente pelo conjunto de suas lições, de sua leitura. Entretanto, o sentido arquetípico do mito se dá de modo sincrônico. Assim, a interpretação do mito e das representações arquetípicas ocorre de modo relativo e particularizado por uma determinada língua, cultura, em que se desenvolve:

o caráter integralmente simbólico do imaginário humano, uma vez que o pensamento simbólico é o modelo de um pensamento indireto, isto é, onde sempre existe um hiato de significação entre significante dado e significado chamado ao sentido (DURAND, 1996, p. 155).

Durand assegura que a relação dos arquétipos com o significante e o significado que vai criar sentidos é instável e flutuante não conseguindo abarcar a totalidade do imaginário humano. Todavia, a presença dos traços arquetípicos nas narrativas literárias, como nos contos que propomos analisar, configura o processo de reutilizações de elementos passados (DURAND, 1996). Quando Durand referiu-se a reutilizações, esclareceu que não se trata de “repetições mecanicamente estereotipadas”. Podemos aludir a Luís Costa Lima (2003) como sendo uma mimese produtiva em que cada “reutilização” de mitos e arquétipos é transformada sincrônica e diacronicamente, esculpindo as “bacias semânticas”⁶. Estas “bacias semânticas” estão, de acordo com Durand (1996), ligadas à imaginários social e culturalmente específicos. Assim, os traços arquetípicos são dinâmicos na tessitura narrativa literária, flutuam no tempo, ora em períodos mais intensos, ora sofrendo apagamento.

É engano interpretar este conto, “O Sonho”, dentro do campo da lógica analítica, pois a sua lógica narrativa supera a linearidade sintagmática e se torna hipertextual: estabelece relações dialógicas e intertextuais e comporta ao mesmo tempo aquilo que é “repetitivo e reproduzível” e o que o individualiza e o singulariza (BAKHTIN, 1997). Esse “repetitivo e reproduzível” a que se refere M. Bakhtin revela o que é referencial, o dado, o existente, que é transfigurado, na narrativa e qualquer narrativa ficcional eivada de transtextualidade. No conto, “Os Rodrigues e os Álvares”, por exemplo, esse procedimento inicia-se pelo título, pois faz alusão aos *Montecchios e os Capuletos* –uma inferência a Romeu e Julieta de Shakespeare e

⁶ Para maiores informações ver “A noção de bacia semântica” In: *Campos do Imaginário*. Gilbert Durand, 1996.

prossegue em: “Vamos ter um baile de máscaras, não vamos? [...] Se não me casar com Camilo morro envenenada” (JORGE, 2004, p. 60-64).

Neste conto também há vários traços arquetípicos, como a princesa e o demônio: “Enquanto a princesa cantava uma canção, o demônio tocava uma viola ou um banjo” (JORGE, 2004, p. 65). Ainda a descrição tanto da “princesa” quanto do “demônio” reforça o imaginário que se tem acerca destas personagens: o demônio- alto e magro e a princesa- pequena e esbelta. Estas foram as fantasias escolhidas por Camilo e Beatriz, respectivamente, para o baile de máscaras oferecido pelos Álvares.

No âmbito deste conto, há uma retomada, ou melhor, uma releitura da tragédia shakespeariana, fomentado pelos recursos da intertextualidade, pois acompanha a saga do casal Guilherme/Rosinha protagonistas desse conto, que não chamaremos de trágico, mas que desvela funções discursivas, criando efeitos de sentido, uma vez que o processo de composição de uma obra interfere na sua produção e leitura. Um leitor eventual poderá ou não localizar tais intencionalidades. Em “Os Rodrigues e os Álvares” é, portanto, nítida uma releitura da clássica briga entre famílias, recheada pelo sentimento amoroso, proibido pela rivalidade entre as famílias. Mas neste conto, o amor proibido incide sobre representantes da terceira idade, atuando como elemento desinstalador.

A partir dos trechos elencados a seguir, pode-se inferir o trabalho cuidadoso na elaboração dos contos, revelando uma espécie de projeto, um fio condutor destas treze narrativas curtas do autor goiano. Listamos dois aspectos que consideramos de maior relevância, confirmando o título da obra como paratexto e elos com a linguagem da fotografia ou ato de fotografar:

1. “Feito lacraus encaracolados” (JORGE, 2004, p. 31) / “ E levavam as sombras, pelos seus caminhos, da imagem desenhada de quatro lacraus em posição de ataque, as caudas levantadas, atentos e lúcidos, rodeados por um círculo de fogo” (JORGE, 2004, p. 36)
2. “Em breve aqueles lacraus, agarrados aos seus belos animais, com as suas capas azuis e vermelhas, as carabinas levantadas, chegariam lado a lado à praça matriz” (JORGE, 2004, p. 69-70)
3. “-Se você chegar para junto da parede poderá ser picada por um lacrau” (JORGE, 2004, p. 126).

4. “Lacrau armado de agulhão e veneno, você poderia esperar pelas primeiras vozes do dia para ir ao encontro da mariposa de asas negra” (JORGE, 2004, p. 143).
5. “Lacrau saído de gruta” (JORGE, 2004, p. 165).
6. “Fotografo-o, sem escrúpulos, naquela posição” (JORGE, 2004, p. 37).
7. “Fixo a objetiva nele e tiro simultâneas fotos” (JORGE, 2004, p. 38).
8. “Em zoom podia-se ver o padre Anselmo escondido dentro da batina preta, cheio de perguntas e de respostas” (JORGE, 2004, p. 69).
9. “O homem que queria fotografar a morte”- “fotografava, com sua Kodak de revelação instantânea” (JORGE, 2004, p. 95).
10. “Alguém, não se sabe vindo de onde, brincava de fotografar e fotografar e fotografar aquele casal, muito embora a mulher tentasse esconder o rosto” (JORGE, 2004, p. 113).

O primeiro elemento, lacraus, pode-se associar ao aspecto macro textual dos contos, testemunhando o título do livro. O segundo, a fotografia e ou o ato de fotografar, atestam o procedimento narrativo particular dos contos de Miguel Jorge, cuja presença de artifícios cinematográficos é uma constante, principalmente a montagem, recurso que trataremos ainda nesta dissertação.

2.2 Artifícios cinematográficos: hibridização de linguagens?

Para melhor compreensão dos artifícios cinematográficos presentes no procedimento construtivo do conto “Eis aqui algumas cartas e Nossas Almas”, de Miguel Jorge, transcrevemos a totalidade do trecho do conto que evidencia tais artifícios. Os espaços duplos utilizados pelo autor são artifícios para explicitar para o leitor a multiplicidade de cenas:

Falava mais do que de costume. Deveria acrescentar mais alguma coisa, algumas palavras, meu Deus, como ela estava enlouquecida. Seria possível prolongar o prazer daquele momento ouvindo a própria voz?

- Isobel, você está bem?

- Renzo você está bem?

- Por que pergunta, Teresa?

- Não sei. Você não me parece o mesmo esta noite.

- Por quê?

- É o que eu estou sentindo.

- Um pouco alucinado, talvez, por querer amá-la até a exaustão. Se pudesse, morreria assim, dentro de você.

(Nunca navegara tanto naquelas águas, precisava vencer o tempo, gritar todos os palavrões, inventar outros, buscar todos os prazeres. Agradava-lhe continuar atado àquele corpo, àqueles seios, os bicos tão finos e perfeitos, as leves penugens rastejantes- com que cor as definiria?)

-Ai, Renzo, assim quem morre sou eu.

-Não se mova, quero retê-la dentro de mim, perfeita e exata em sua nudez.

-Quando nos casamos?

-Hoje, agora, tantas vezes quantas você quiser.

- E meu vestido de noiva?

-Vista-se somente com a sua pele. Nua, você é ainda mais bonita.

- Nua, você é ainda mais bonita, Isobel.

- Jura, André?

- Juro.

- Olha-me bem, antes que nossos sonhos fujam pela janela.

De pé, à altura de ser olhada, Isobel reclinava-se para descalçar as ligas, as meias. O essencial era mostra-se, e ele aceitando, agradecendo com o olhar calmo, aflito e desgarrado.

- Abrace-me, André. Faça tudo o que quiser comigo.

- Posso deitar-me ao seu lado, mamãe Ana Maria?

- Venha, Raniero.

- Posso abraça-la?

- Nenhum outro homem abraçou-me assim, depois que o seu pai morreu.

- Ah! Mamãe Ana Maria, como você é bela.

- Belo é você, Raniero. O mais belo dos três.

- Renzo é mais bonito.

- Você tem algo diferente que ele não tem.

(Um sopro de aragem melhor, Raniero. Suas palavras, aceitação, consolo, distração. Juntos poderiam vencer o mundo ou perde-lo de vez. Acumulavam fatos, divertimentos e tudo mais que acontecesse. Agora não podia se lembrar das alegrias que ele lhe dava, não queria. Era como se lembrasse do que já se sabia, do que poderia voltar e ela não queria se lembrar. Guardaria as boas recordações escondidas em seu corpo.)

- Ah! Mamãe Ana Maria, parece que estamos envoltos em um sonho.

- Um sonho bom, que chegou com a sua adolescência.

(Achava que Raniero era bonito demais para andar em companhia dos rapazinhos do bairro e de mocinhas avoadas, mastigadoras de chicletes. Revestia-o com uma aura de dignidade de príncipe, de rei, e fazia o possível para satisfazer os seus desejos.)

- O estarão fazendo Isobel e Renzo?

- Fazem as suas despedidas.

- O mundo ficou pequeno para nós, Raniero.

- Não fale nisso agora, mamãe Ana Maria.

- Está bem.

- Nunca vou me esquecer de você, Teresa.

- Nem se você quisesse eu não deixaria.

- Quero fazer tudo com você.

(Seria, talvez, o que lhe convinha, como alguém que não quer incorporar-se em outro mundo a não ser o de Teresa. Como justificar a sua felicidade, justamente agora, quando seus desejos reclamavam tanto? E reclamariam mais naquela noite? Não queria incorporar ao seu mundo outro relato que não fosse o deles.)

- Por que Renzo?

- Tenho ganas de deixar as minhas marcas por todo o seu corpo.

- Deixe as suas marcas no meu corpo, André.

- É isso que você quer, Isobel?

- É. Você nunca vai se esquecer de mim, vai?

(Tornavam-se tristes, de uma tristeza apagada, aquelas palavras que queriam dizer o muito, o nada, o tudo, a verdade disfarçada num breve e ingênuo sorriso.)

- Não. Claro que não. No que está pensando?

- Que não foi difícil me tornar mulher. E não sei por que se luta tanto contra isso.

- Está contente?

- Abraça-me, André. Forte.

- Ah! Isobel, você me dá tanto prazer! Tanto!

- Ah! Teresa, você me dá tanto prazer! Tanto!

- Renzo, o que há com você?

- Nada.

- As indústrias não vão bem? É isso?

- É a sua pele, seu cheiro, que me deixa enlouquecido.

Pensou no seu corpo e no de Teresa, na emoção forte que os unia, no iria ficar para sempre. O amor dos dois em meio àquela brabeza de vida. Observou seus dedos, em lascivos movimentos, percorrer os jogos dos músculos de Teresa. O olhar próximo, contemplativo.

- Gostaria de lhe dar um filho, Renzo.

(Tentava convencer-se de que não era cruel ter um filho agora. Quem sabe ficaria contente, carregaria o seu retrato na carteira e o mostraria para as pessoas – É seu? Perguntariam. Que belo! Assim também fazia o pai levando consigo o retrato dos filhos, junto ao coração, menos o de Raniero.)

- Um filho, Teresa?

- É. Você sabe, instinto de mulher. Acho que vamos ter um belo menino com o seu nome e a sua cara.

(A voz de mamãe Ana Maria ditava as horas em seus ouvidos. Tentou conservar-se intacto em sua condição masculina: sem lágrimas, sem assoar o nariz, sem tossir ou limpar a garganta. Se pudesse renovar o mundo, os homens. Se o seu poder se multiplicasse por cem, por mil. Mas estava privado de um poder maior, de franquear mais alguns instantes de amor para ele e Teresa.)

- Teresa, preciso partir.

O coração se fechando, a voz se perdendo na garganta.

- Já está indo embora?
- Tenho que ir.

- Tenho que ir, André.

- Já?

- As horas passam depressa.

Se olhasse os olhos de André tudo se esmoreceria, por isso olhou para o alto, como se olhasse para uma espécie de porto. O espelho a refletia.

- Temos muito tempo ainda, Isobel.

- Não, não temos.

(Dava graças a Deus por estar ali com ele. De súbito isso lhe batia, e se alegrava por ter vivido aqueles momentos. Tentava conter o pensamento, mas pensava. O desejo que sentia de repente de beijar aquele corpo que se abandonava com calma sobre a cama, anjo exilado, o rosto imberbe, as faces coradas. Gostaria de ter podido desposá-lo naquele momento.)

Imóveis Isobel e André. Imóveis Renzo e Teresa. Entre eles a desconfiança com as palavras. O medo de se desencontrarem no olhar.

- Deixe-me ir, Teresa.

Entrelaçaram os dedos. Era natural aquele gesto, aquele prazer de sentir que se pertenciam, mais ainda naquele último instante quando tentavam se despedir e se agarravam mais ainda. Separadas, as bocas se juntavam novamente, como tantas vezes naquela noite.

(JORGE, 2004, p. 20- 25)

Para separar as “cenas”, há somente um espaço duplo entre elas. A montagem nestes fragmentos surge da colisão de três tomadas independentes. A leitura da totalidade do fragmento permite visualizar a técnica auxiliar da montagem, denominada “vista múltipla” ou “olho da câmara” propõe. Esse recurso cria na mente do leitor uma enorme tela dividida em três partes. Em cada parte, há uma cena que ocorre em espaços distintos, as ações narradas são fragmentadas, prevalecendo o uso de orações paratáticas. Os signos justapostos instauram descontinuidade e requerem a “intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos” (CARONE, 1974, p. 105). Relendo o conto, pode-se perceber que as representações isoladas concorrem para formar uma imagem (CARONE, 1974, p. 105), a partir de processos de montagem. Esses processos são responsáveis por projetar imagens e acionar a sensibilidade na mente do leitor. Assim, podemos perceber que o processo de criação do conto apresenta imagens descontínuas, discurso narrativo deslinearizado (em que não é possível observar uma sequência espaço-temporal) e um alto teor de visualidade a partir da união dos fragmentos, tais como “imóveis Isobel e André. Imóveis Renzo e Teresa. Entre eles a desconfiança com as palavras” (JORGE, 2014, p. 34).

Em “Os Rodrigues e os Álvarez”, o narrador explicita no trecho a seguir a utilização dos artifícios cinematográficos:

A cidade. As casas. O sol. Os primeiros frequentadores da igreja olhando-os como se saídos de um filme. Via-se em primeiro plano Guilherme: trajado de azul-marinho com gravata vermelha. Na sequência, Dona Rosinha, intensa no seu porte, no seu vestido branco, facilmente confundida com uma fada. No plano geral, o Baio com sua vasta crina. Os três tinham agora a mesma cor ocre, misturados ao vento, ao vinho, aos sons dos sinos que tocavam na igreja. Em zoom podia-se ver o padre Anselmo escondido dentro da batina preta, cheio de perguntas e de respostas (JORGE, 2004, p. 69).

Neste fragmento, o procedimento construtivo vale-se da técnica da montagem para dominar o movimento do narrado, visando demonstrar a dualidade da vida: interior e exterior simultaneamente. O recorte textual evidencia claramente os movimentos da câmera. Primeiramente em panorâmica, depois para alcançar o fluxo dos acontecimentos. Assim procedendo, o narrador faz uso das técnicas de *slow-up* e *close-up*, transformando a narrativa, desarticulando-a no tempo e a narrativa passa a se desenvolver em duas estradas. Na primeira estrada, as cenas enumeradas de 1 a 4 e iniciadas sempre com reticências e, pela conjunção coordenativa adversativa, “todavia”: duas cenas são destinadas aos Rodrigues e duas aos Álvarez.

Nestas cenas existe uma minuciosa exploração do cotidiano das famílias rivais. A tônica destas cenas é a vigilância que os filhos de ambas as famílias praticam: Guilherme e Rosinha são pertinazmente vigiados por seus filhos e netos. Na segunda estrada, as cenas de 5 a 9 intituladas, sucessivamente, “primeiro depoimento” a “nono depoimento” predomina uma espécie de monólogo interior. E cada depoimento, que se dá de forma alternada de um Rodrigues e depois um Álvarez, cada personagem expõe suas alegações em desfavor da união entre Guilherme e Rosinha. As cenas de 10 a 12 retomam a configuração inicial, mas reconfigurando toda a narrativa. Por meio desse procedimento, são mobilizados efeitos de sentidos em que a percepção do leitor é afetada: a hibridização da linguagem narrativa. O conto tem tênue proximidade com outros gêneros narrativos, aspectos da teatralidade são evidências recorrentes. Além disso, o desfecho da narrativa

2.3 As molduras e a temporalidade em *Lacraus*

As molduras nos textos literários é um procedimento construtivo bastante recorrente. E nos contos de *Lacraus*, a adoção de molduras se evidencia em vários contos. Seleccionamos o conto “Uns sussurros de receios” para demonstrar as molduras, esta troca de ponto de vista interno e externo atuam na narrativa, em que do narrador passa para a segunda pessoa e depois para a primeira. Usamos cores para que o leitor perceba essa troca de ponto de vista, sendo as

cores: azul para o narrador em terceira pessoa; vermelho para a segunda pessoa e preto para a primeira pessoa: Segue:

Sabia que nunca sairia dali. Aquele pensamento em sua cabeça. A certeza daquela verdade costurada na boca dos filhos. Sussurros de receios abrindo-se no travo daquelas línguas ainda adolescentes. Um tom de escuta. De busca. Do coro soberano baixado das nuvens. "Aterrador e mau", (narrador) **você ouviu um dos meninos dizer, quem sabe, Jeremias. (segunda pessoa, do leitor) Não se admiravam de sua loucura. Tampouco você se admirava de vê-los juntando-se na saída do hospital, sem olhar para trás, para seus olhos que tinham sido tão azuis e eram agora feitos de uma sinistra febre de medo.** Meus olhos azuis eram armadilha para atrair os seres humanos, os bichos, as borboletas violáceas transitadoras da beira do cais. **Desbotaram por efeito das ordens que dava e não discutia[...]** em pé, atrás do balcão do meu bar, era marinho de outras histórias. Conduzia com mãos fortes o meu boteco, num beco longe da praia, preferência de bêbados e de marmanjos perdidos na noite. Meu braço valia grossura de uma perna, e eu tinha gosto em dobrar, de uma só vez, dois ou três levantadores de peso **(primeira pessoa)** (JORGE, 2004, p. 134)

A oscilação entre o ponto de vista, ora em terceira pessoa, ora em segunda evocando o leitor, ora em primeira pessoa põe em destaque o procedimento emoldurante no texto literário. A segunda pessoa desempenha o papel de sujeito abstrato, de cujo ponto de vista os fenômenos descritos passam a adquirir uma significação definida (se tornem signos) (USPÊNSKI, 1979). Na passagem da terceira pessoa para a primeira, insinua-se uma percepção externa, de alguém que de algum modo está ligado à ação. A manifestação da primeira pessoa pode ser comparada ao autorretrato no âmbito da tela (USPÊNSKI, 1979). Nota-se o caráter altamente figurativo do trecho destacado em preto. A descrição dos olhos, os elementos que compõem a paisagem (as violetas, o cais). Em "Uns sussurros de receios" as nove partes⁷ que o constituem conferem-lhe molduras que se evidenciam ainda que em um nível primário. A escolha do número pessoal deflagra a intencionalidade discursiva que move o campo da visão, ampliando-o e restringindo-o, como podemos observar a seguir:

1. Ele e o mar;
2. Ele, ela e os filhos;
3. Ele e ele;
4. Ele e a morta;
5. Ele e a prostituta;

⁷ Utilizamos tópicos para manter a forma original que aparece neste conto e nos demais que se assemelham neste quesito.

6. Ele, Divina Ana e o primo Isaías;
7. Ele e o outro;
8. Ele e a filha;
9. Meco e Meco.

Como esse recurso é muito frequente nas narrativas de Miguel Jorge, pode ser identificado também nos contos a seguir que trazem em seu interior uma espécie de subcontos: “Os Rodrigues e os Álvarez”; “Campos de cor e Paisagem crua”; “O Homem que queria fotografar a morte” e “Três histórias de amor tirano”. À primeira vista, quanto à disposição gráfica do texto, nota-se que estas narrativas são enumeradas em diversas partes, como se em atos ou cenas. O conto “Campos de cor e paisagem crua” está assim dividido:

- 1- Quando ele chegou a tarde esfriara de vez;
- 2- Paisagem vista da estrada;
- 3- A paisagem de lama;
- 4- Paisagem nova. Nova paisagem;
- 5- Paisagem crescente;
- 6- Paisagem dos corpos;
- 7- Paisagem noturna;
- 8- Paisagem com facas;
- 9- Paisagem cortada por facas;
- 10- Paisagem sem data e sem número;
- 11- Paisagem com figuras;
- 12- Paisagem com espelhos.

Na primeira parte, a narração inicia-se do ponto de vista externo: “o homem bateu palmas” (JORGE, 2004, p. 73) e, logo passa para o interno: “tem alguém em casa?” (JORGE, 2004, p. 73). E assim prossegue alternando os pontos de vista em função das molduras. O fenômeno das molduras ocorre em todos os níveis da obra literária (USPÊNSKI, 1979). Esses níveis são definidos como planos. O primeiro plano, o da avaliação, mensura as situações narradas e está vinculado aos protagonistas, o ponto de vista é interno. O conto “O Sonho” ilustra bem esse plano. O outro plano é o da fraseologia, no qual se encontram as formas de discurso (indireto livre, fluxos de consciência, monólogo interior, entre outros), o conto “Meninos à margem” serve para ilustrar o plano da fraseologia: é construído pela voz de várias

personagens, uma espécie de *skaz*, uma das formas do discurso literário que se desenvolve na própria acepção do termo “discurso-falado-*skaz*” (BAKHTIN, 2015). O diálogo puro das personagens, sem interferência de nenhum narrador, aqui referindo ao conto “Meninos à margem”, explicita um ponto de vista interno, posição usada pelo autor para conduzir a narrativa. O leitor só toma conhecimento das características das personagens a partir do próprio diálogo que se desenvolve ao longo da narrativa. São os diálogos que dão pistas sobre as personagens. A seguir transcrevemos parte do diálogo que se percebe a presença de quatro personagens, que chamaremos de personagem (P): P1, P2, P3 e P4:

- Vejam a briga daqueles meninos! (P1)
 - São meninos de rua. Cheiradores de cola. Cruz credo! (P2)
 - Parem com isso, senão chamo a polícia. (P1 ou P2)
 - Anda, merda, vamos embora. (P3)
 - Não vou. (P4)
- (JORGE, 2004, p. 171)

As personagens que chamamos de P1 e P2, parece serem são duas “comadres”: “comadre vai chamar a ronda” (JORGE, 2004, p. 172) / “A Ronda? Deus me livre e guarde! Tenho é muita pena desses meninos!” (JORGE, 2004, p. 171). O que as “comadres” veem é uma cena de desentendimento entre dois irmãos: ”vou contar tudo ao pai” (JORGE, 2004, p. 171) / “ora viva! Os dois irmãos” (JORGE, 2004, p. 174). O garoto maior é chamado “marmanjo” e o menor “lorinho”/ “menorzinho”. Uma das “comadres” é chamada pelo garoto maior “gorda”. No decorrer da trama é que o leitor toma conhecimento do nome desses e de outros personagens: Lauro (o marmanjo). Essa representação direta do discurso das personagens revela que “o *skaz* é acima de tudo uma orientação voltada para o discurso do outro e, conseqüentemente, para o discurso falado” (BAKHTIN, 2015). Observa-se que as personagens são de uma classe social oriunda da periferia social das grandes cidades: “são meninos de rua. Cheiradores de cola. Cruz credo!” (JORGE, 2004, p. 172).

Em “Os Rodrigues e os Álvarez” as partes de 1 a 4 iniciam-se com uma conjunção coordenada “E, todavia”. Já as partes de 5 a 09 recebem o nome que vai de “Primeiro depoimento” até ”Quinto depoimento” partes 10 a 12 retomam a mesma conjunção coordenada das partes 1 a 4- “E, todavia”, criando molduras artísticas, numa arquitetura de “massas verbais”, em que o conteúdo e a forma se evidenciam nas formas da visão artística e do processo de acabamento literários externos (BAKHTIN, 1997). Este conto recria ou intertextualiza-se com a conhecida obra de Shakespeare *Romeu e Julieta*. As famílias Rodrigues e Álvarez são inimigas, entretanto, o patriarca de uma (Guilhermo) se enamora pela matriarca de outra (Dona

Rosinha). Aqui, são os filhos que se opõem ao relacionamento amoroso dos pais como já destacado: “que ninguém se misture com os Rodrigues, muito menos com Guilherme, um fantasma que circula por aí” (JORGE, 2004, p. 50). Na primeira cena, tem-se a narração sobre a família Rodrigues, na perspectiva de seu patriarca Guilherme, apaixonado por Dona Rosinha Álvarez, que relata sua angústia: “não posso criar palavras inteiras para dizer o que sinto, e por isso padeço” (JORGE, 2004, p. 50).

Na parte 2, há a cena da família Álvarez, descrita de forma mais breve. Sérmiro, o primogênito dos sete filhos de Dona Rosinha é quem fomenta ainda mais a rivalidade entre as duas famílias e posiciona-se ferrenhamente contrário ao relacionamento da mãe com Guilherme Rodrigues. Os filhos da matriarca dos Álvarez chegam a manter a mãe em cárcere privado

a prenderam no casarão com mais de vinte janelas, os criados sem permissão para atendê-la com bilhetes, cartas ou recados para e de quem quer que fosse, muito menos para o mal qualificado e velho Rodrigues” (JORGE, 2004, p. 51)

Todo tipo de comunicação foi cortado. A vigilância praticada é rígida e se constitui em obstáculo, cujo efeito é a tensividade sónica: “que necessidade tinha de aprisioná-lo?” (JORGE, 2004, p. 47) e “assimilava Dona Rosinha a mudança de seus filhos” (JORGE, 2004, p. 51).

Na parte 3, o narrador deixa evidente que, nas partes anteriores, as famílias rivais estavam se preparando para uma procissão, cada família de um lado da cidade: a dos Rodrigues pela direita e a dos Álvarez pela esquerda, mas que se encontrariam na praça principal. Na sequência narrativa, a ação desenrola em torno da tensão do encontro dos inimigos, o que institui o jogo de signos contrastivos: esquerda/ direita; pele morena/ pele branca; vida/morte; branco/ preto; verde/ vermelho, estes substantivos e adjetivos concretos figurativizam o discurso narrativo, criando uma visualidade cromática, não na visão dicotômica saussuriana, pois a intenção é a de apresentar um realismo literário, simulador de uma ambiência real e contextual, característico da obra de ficção. Cabe ressaltar que não se trata de ser realista, muito pelo contrário, o aspecto referencial é desreferencializado. Podemos, então, considerar que os contos de Miguel Jorge aqui perscrutados são, nas palavras de Armando Moreno (1987), contos irrealistas, isto é, abertos para o desconhecido, requerendo do leitor que este participe do enredo, ou por qualquer outro elemento que compõe a narrativa, mas por todos os elementos composicionais do conto, pela linguagem.

Na parte 4, os Rodrigues e os Álvarez ocupam toda a parte da praça, porém o “espaço apequenado” aumenta ainda mais a tensão, a iminente possibilidade de uma batalha entre as

famílias e mesmo assim, Dona Rosinha e Guilherme aproveitam a oportunidade: “onde estava Rosinha? /Onde estava Guilherme?” (JORGE, 2004, p. 52). Se o tempo é transubstanciado, o espaço é oscilante, descontínuo: os enamorados “eram levados somente pelos seus pensamentos” e ainda “Guilherme esperando-a na estação das sombras” (JORGE, 2004, p. 52). A procissão, enfim, chega a igreja e, tal qual nas ruas, as famílias se dividem na nave do templo: “os Rodrigues ocuparam a metade esquerda da nave e os Álvarez, a metade direita” (JORGE, 2004, p. 53). Essa contraposição direita/ esquerda pode estar ligada à questão do sexo: a direita masculina e a esquerda feminina caracterizando um sistema de comportamento sógnico de organização social da sociedade (IVAÓV, 1981). O par binário direita/esquerda “significa fundamentalmente bom/ mau; bem/ mal (TOLSTÓI, 1981). Esse dualístico pode estar mais relacionado no caso do texto literário ao aspecto mais espiritual, ao que é mais importante em detrimento daquilo que é débil, ao profano e ao sagrado. Nesse sentido, percebe-se que nas partes 3 e 4 as posições de direita e esquerda das famílias Rodrigues e Álvarez são alternadas como se nota nos trechos a seguir:

Parte 3- “A dos Rodrigues pela direita [...] a dos Álvarez vinha pela esquerda” (JORGE, 2004, p. 51).

Parte 4- “Os Rodrigues ocuparam a metade esquerda da nave e os Álvarez, a metade direita” (JORGE, 2004, p. 53)

Nestes fragmentos, parafraseando Tolstói (1981), pode-se levantar a hipótese de um possível significado simbólico das partes do corpo em que os lados direito e esquerdo se sobrepõem. Além dos dualísticos direita/ esquerda, há ainda neste conto outros pares: jovem/ velho, simbolizado pelos casais: Camilo Álvarez/ Irene Rodriguez (jovens) e Dona Rosinha Álvarez/ Guilherme Rodrigues (velhos). A pares como estes, podemos atribuir a simbologia de impulsividade, voltada para a ação no caso do jovem e, característica de sábio, moderado para o “velho” (IVANOV, 1981).

A narrativa de M. Jorge até então em terceira pessoa, passa para a primeira pessoa, caracterizando o efeito das molduras nas narrativas selecionadas. Assim, “a função da moldura é preenchida pela passagem de uma posição de observação interna para outra externa” (USPÊNSKI, 1979). Trata-se da multiplicidade de pontos de vista a partir de diferentes personagens que dão seu “depoimento” conforme a filiação a que pertencem. São cinco depoimentos, intitulados no próprio conto de “Primeiro Depoimento” a “Quinto Depoimento” que compõem as partes de cinco a nove. Os Rodrigues têm três depoimentos e os Álvarez, dois. Nota-se que, tanto no “segundo depoimento” quanto no “terceiro depoimento”, as personagens

Benito Álvarez e Nestora Rodrigues, relatam o desejo de vigiar seus pais no intuito de impedi-los de concretizarem seu amor, isto pode ser observado nos trechos a seguir: “e, com certeza, sabe que estou aqui para vigiar o seu coração, a sua alma insondável” (JORGE, 2004, p. 56), revela Benito Álvarez. E, Nestora depõe declarando o mesmo: “eu mesma o vigio, se não o corpo, pelo menos a alma” (JORGE, 2004, p. 57). Nesse sentido, é possível perceber uma mimese de produção, alavancando mecanismos de *efeito de sentido* de realidade por meio da instauração de homologias entre o texto pictórico e as imagens evocadas:

no discurso literário, como no discurso cotidiano, o sentido pode ser isolado de um conjunto de outros sentidos aos quais se poderia dar o nome de interpretações. Entretanto, o problema do sentido é aqui mais complexo: enquanto, na palavra, a integração das unidades não ultrapassa o nível da frase, em literatura, as frases se integram de novo em enunciados, e os enunciados, por sua vez, em unidades de dimensões maiores, até a obra inteira (TODOROV, 2006, p. 59).

O amálgama de elementos do mundo natural, confere-lhe outra tonalidade, inteiramente diferente daquela costumaz ao olhar automatizado. Assim, o sentido do verbo “vigiar”, presente em “Segundo Depoimento” e “Terceiro Depoimento” do conto, se desloca do campo denotativo referencial para o campo conotativo, desreferencializando o referente, integrando outros sentidos pelas combinações de outros signos como: “coração” e “alma”. Nessa perspectiva, o discurso narrativo se reveste plasticamente de um procedimento de figurativização em que os signos verbais convertem-se em figuras, cuja iconização produz uma ilusão referencial. A figurativização pode ser considerada como uma membrana que reveste plasticamente tanto o sistema verbal quanto o visual, avizinhandos do referente para desreferencializá-lo: desautomatizar sua linguagem. Então, a figuratividade

não é um simples ornamento das coisas, ela é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade do além-sentido (GREIMAS, 2002, p. 74).

Como se vê, a compreensão do efeito de sentido perpassa pela dinâmica da percepção em que as molduras encontram origem na própria figurativização. Esses efeitos incidem sobre o leitor, criando uma ruptura da linearidade através da interação leitor/ obra de arte. Infere-se essa ruptura no “Quarto Depoimento” e “Quinto Depoimento”. Ambos destoam dos anteriores, os jovens, Camilo Álvarez e Irene Beatriz Rodrigues, que também vivem um amor proibido. Nessa posição, demonstram compreender e apoiar o também amor proibido entre seus

respectivos avós, como se vê em “sem querer me enredar nessa rede de enigmas [...] aquela que me acostumei a ver desde a infância” (JORGE, 2004, p. 58) e “não seria difícil para mim ver, ouvir e calar[...] vejo-os rodeados pelos seus sonhos, os mesmos sonhos que eram os meus e de Camilo” (JORGE, 2004, p. 61-62). Entretanto, a ruptura da linearidade narrativa, não está apenas na posição adotada pelas personagens, o arranjo narrativo desses depoimentos atíca os sentidos (visão, tato), dispostos em extratos de profundidade. Essa profundidade nos permite vislumbrar molduras nesta narrativa de Miguel Jorge.

A instauração desses efeitos que atícam os sentidos, pode ser observada pelas referências metafóricas narradas sobre a ambiência em que se encontram neto e avó. Dona Rosinha convida o neto para um passeio aparentemente inocente. Todavia, a própria narrativa denuncia que “a avó Rosinha está aprontando uma das suas” (JORGE, 2004, p. 59) e deixa evidente se tratar de um encontro arranjado com Guilherme: “aquela sombra que se manifestava através dos vidros da janela [...] atrás da vidraça a sombra respondia com outro aceno e desapareceria” (JORGE, 2004, p. 59). A narrativa deixa aflorar multiplicidade de sinestésias a partir dos signos: a charrete; “pedras escorregadias”; “frutos despencando amarelos”; o cavalo *Black* em disparada; a mata; o rio em que a matriarca dos Álvarez tira “os sapatos para conhecer das águas e a dureza das pedras” (JORGE, 2004, p. 59). No depoimento de Irene Beatriz Rodrigues, a percepção da personagem se potencializa, emergindo combinações organizadas de sensações: “era necessário que eu visse além das fotografias, das cartas com letra firme e redonda, que ele me mostrava” (JORGE, 2004, p. 59). A esta situação narrada, a percepção pode constituir-se como espaço organizado de elementos emoldurantes, convertendo-se em uma extensão biomática em que todas as espécies de sinestésias são possíveis (GREIMAS, 2002).

Em “Os Rodrigues e os Álvarez, os efeitos da moldura estão dispostos em ordem de profundidade, evidenciando uma figuratividade que transcende o sentido, isto é, há um processo de produção de sentidos (GREIMAS, 2002). No trecho em que a neta caçula dos Rodrigues revela a aparição da “figura dos três macaquinhos” em sua mente, pode-se inferir um processo de significação a partir do fragmento: “não seria difícil para mim ouvir, ver e calar” (JORGE, 2004, p. 61). Este fragmento remete ao mito japonês conhecido como “Três Macacos Sábios” – três estátuas que estão à porta do templo *Estábulo Sagrado*, localizado na cidade de *Nikko* (Japão). Cada macaco representa uma simbologia: o que cobre os olhos é chamado de *Mizaru*; o que tapa ouvidos *Kikazaru* e o que tapa a boca *Iwazaru*, que é comumente traduzido como “não veja o mal”, “não ouça o mal” e “não fale o mal”, respectivamente. A partir dessa possibilidade, nota-se uma aproximação entre as personagens Irene e D. Rosinha ”seja como

for, a história deles faz parte da minha história” (JORGE, 2004, p. 62). Os “depoimentos”, assim discriminados no conto “Os Rodrigues e os Álvarez” consistem numa reunião de transposições que revelam nuances do pensamento das personagens e revela toda a narrativa global, num complexo de micronarrativas organizadas pelo mesmo princípio: molduras especiais que indicam a troca da posição de pontos de vista na narrativa:

a organização da narrativa se faz pois no nível da interpretação e não no dos acontecimentos-a-interpretar. As combinações desses acontecimentos são por vezes singulares, pouco coerentes, mas isto não quer dizer que a narrativa seja destituída de organização; simplesmente, essa organização se situa no nível das ideias, não no dos acontecimentos (TODOROV, 2006, p. 175).

Assim, o narrador vai engendrando os acontecimentos, enquadrando imagens em espaço e tempos marcados, mesclando fluxos de consciência das personagens. Esse processo acontece numa dinâmica reduzida em unidades temporais. Essa temporalidade dinamiza as cenas, todavia constrói um enredo tênue e que se constitui numa natureza fragmentária, desvinculada da realidade, especialmente do tempo, evidenciando a recorrência de molduras como como recurso composicional. O tempo é transubstanciado em linguagem: “um tempo a mais se encontrariam na Praça do Arcozelo” (JORGE, 2004, p. 51). Neste fragmento, a tensividade ganha uma coloração bastante expressiva: o encontro das procissões rivais, a dos Rodrigues e a dos Álvarez: “ouviam-se toques de cornetas anunciadores de uma guerra civil” (JORGE, 2004, p. 52).

Diante do exposto, podemos considerar que o discurso narrativo em “Os Rodrigues e os Álvarez” se constitui em processo instável em sua organização funcional. As relações entre narrativa e narração integram o estudo do seu caráter dismórfico temporal: a imprecisão quanto à cronologia dos fatos narrados. Esta imprecisão cria possibilidades de organização ou níveis de definição da narrativa, instituindo articulação temporal: o tempo do significado (tempo da coisa contada) e o tempo do significante (tempo da narrativa) se fundem numa “história sinuosa, sem ponto ou linha reta” (JORGE, 2004, p. 62). A aparentemente dubiedade temporal provoca estranhamento e os arranjos sintagmáticos evidenciam signos que refletem um discurso narrativo deslinearizado que permeia toda a obra *Lacraus*.

A obra de Miguel Jorge apresenta inúmeras marcas temporais atestam essa evidência. O tempo difuso e a marcas de descontinuidade podem ser observadas em vários contos, como os exemplos a seguir: no conto “Eis aqui nossas cartas e nossas almas”: “podiam-na ver melhor no princípio da noite (JORGE, 2004, p. 15) / “um minuto que fosse, e saberiam por que estavam perdidos” (JORGE, 2004, p. 16) / “não temos muito tempo a perder” (JORGE, 2004, p. 16) / “a frágil-roda dos ponteiros” (JORGE, 2004, p. 18); “a voz de mamãe Ana Maria ditava as horas

em seus ouvidos” (JORGE, 2004, p. 23); em “O sonho”: ”vai-se lá saber a que horas o tempo vai se acabar” (JORGE, 2004, p. 42)/ “atravessava o tempo e as paredes” (JORGE, 2004, p. 44) / “sombras esquivas da noite caminhavam para o meu lado” (JORGE, 2004, p. 46); “Os Rodrigues e os Álvarez”: “o tempo não era para piedade nem palavras”(JORGE, 2004, p. 52)/ “e era no outro dia. Um domingo. Um dia que deveria amanhecer lindo e festivo” (JORGE, 2004, p. 67); em “Campos de cor e paisagem crua”: “durante algum tempo” (JORGE, 2004, p. 73) / “curto era o seu tempo e suas esperanças” (JORGE, 2004, p. 74) / “amanhecia e não amanhecia [...] a lua que não nascera naquela noite, transformara-se no sol” (JORGE, 2004, p. 84) / “quanto tempo havia passado? Não saberia dizer” (JORGE, 2004, p. 90); no conto “O homem que queria fotografar a morte”: ”talvez tenha sido possível que se passasse outro tanto de tempo” (JORGE, 2004, p. 108); ainda em “Sempre aos sábados”: ”à procura de quem? Quem sabe do tempo? ” (JORGE, 2004, p. 110- 111) / “seus dias iam e vinham, vinham e iam” (JORGE, 2004, p. 118); em “Uns sussurros de receios”: “mas nem o tempo nem as estações rolavam certos dentro dele” (JORGE, 2004, p. 149); ainda em “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês”: “havia mais que um sábado e uma noite dentro dela” (JORGE, 2004, p. 162); em “Três histórias de amor tirano”: “e já não era noite, e já não era tarde. E já nem era noite“ (JORGE, 2004, p. 187).

As marcas temporais destacadas anteriormente, afetam o aspecto da sequencialidade, aquilo que se refere ao dito e ao não dito. Esse procedimento é responsável por instituir descontinuidade crescente nas cenas narradas, tornando-as cada vez mais intemporais. A narrativa é permeada de acontecimentos anteriores e posteriores em que as personagens são inscritas em situações que ora as aprisionam, ora as silenciam, como Mamãe Ana Maria e seus três filhos (Renzo, Isobel, Raniero) do conto “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”. Neste conto, a narração das unidades espaço-temporal é pulverizada como o próprio devaneio das personagens. Há uma espécie de alternância entre a realidade vivida pelas personagens e os fluxos de consciência. Encontramos essa alternância entre fluxo de consciência e realidade vivida também em outros contos da obra *Lacraus*. Seleccionamos, então, alguns fragmentos de outros contos para demonstrar a reincidência desse procedimento construtivo: “como poderia pensar em deixá-lo se ele a comprara, se gastara dinheiro com ela? Mas as cores do dia a alegravam, pensou ela” (JORGE, 2004, p. 88) - personagem Líria do conto “Campos de cor e paisagens cruas”. E ainda neste fragmento em que a personagem Irene Beatriz, de “Os Rodrigues e os Álvarez”, acompanha o avô Guillermo em seu encontro secreto e proibido com D. Rosinha Álvarez, conjectura em fluxos de consciência, a reação de sua irmã Nestora, uma

das maiores opositoras do romance de seu avô: “a voz de Nestora. Ela não admite meus pensamentos” (JORGE, 2004, p. 63). Essa característica temporal faz uma alusão ao desenlace da narrativa: um ponto de vista interno em relação ao próprio enredo. Uma visão do futuro em relação ao tempo interior da narrativa.

Trata-se, portanto, de um dos princípios da formação das molduras na obra literária, constatado pelo plano espaço-temporal (USPÊNSKI, 1979). Assim, os elementos temporais basilares para a dinâmica constitutiva dos contos superam a mera sucessão de acontecimentos, uma vez que para a instauração do plano narrativo, duas dimensões temporais se articulam, uma cronológica e outra não cronológica, cada uma a seu modo: tempo da coisa contada e tempo da narração, assim a

temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço, e o tempo necessário para a «consumir» é aquele que é preciso para percorrer ou atravessar, como uma estrada ou um campo. O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura (GENETTE, 1972, p. 32 e 33).

Nessa perspectiva, a temporalidade é condicional ao tempo do discurso narrativo, à ordem sequencial da narração das cenas, dos diálogos, das exposições feitas pelo narrador e ainda o tempo da leitura considerando o pacto ficcional entre leitor e instância narrativa. A temporalidade se revela fragmentada. E, na junção desses fragmentos de temporalidade, as molduras se manifestam, marcando a transição entre eles: os pontos de vista do narrador e das personagens.

2.4 A presença de traços arquetípicos nos contos de *Lacraus*

Neste apartado, demonstraremos, que o atravessamento dos arquétipos literários, tal qual formulara Meletínski (1998), leva-nos a uma espécie de intertextualização discursiva. Desse ponto de vista, entendemos que, se observada nessa perspectiva, os níveis arquetípicos e míticos colaboram com o estabelecimento de correlações entre uma obra e outras, sob o aspecto da intertextualização. Antes de penetrarmos na análise de alguns de *Lacraus*, demonstraremos alguns traços arquetípicos e míticos nos contos “A casa tomada”, de Júlio Cortázar, e “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector, contos analisados no primeiro capítulo desta dissertação.

Os arquétipos, termo cunhado por Carl G. Jung⁸, ligam-se ao inconsciente coletivo, às

⁸ O arquétipo materno é a base do chamado complexo materno [...] a mãe sempre está ativamente presente na

representações já cristalizadas ao longo da história da humanidade e que podem manifestar-se no texto literário e nas mais diversas situações narrativas. A visão arquetípica da literatura mostra-nos a literatura como uma forma total e a experiência literária como uma parte da substância contínua da vida (FRYE, 1973, p. 117).

Na literatura universal há inúmeros mitos sobre a endogamia. Eis que um dos mais clássicos é o da mitologia grega em que Cronos (deus do tempo e pai de Zeus), filho de Urano e Géia, a pedido e com o auxílio de sua mãe, corta os testículos do pai e os atira ao mar. Cronos assume o lugar do pai no céu e desposa sua própria irmã, Réia. A saga ainda continua, pois Zeus casa-se então com sua irmã Hera.

No conto “Menino a bico de pena”, o arquétipo da mãe é identificado. Metaforicamente, a mãe atua como guardiã do menino: “da cozinha a mãe se certifica” (LISPECTOR, 1998, p. 137). É o seu aconchego: “mãe! Absorve-o com braços fortes” (LISPECTOR, 1998, p. 137). O arquétipo da “mãe” configura como elemento que expressa o eterno e o imortal. Envolve aspectos contrastantes, muitas vezes paradoxais, que vão desde a sua capacidade de produzir a nutrição para o neonato, dispensadora de cuidados, à sua emocionalidade orgiástica e a sua obscuridade subterrânea. (JUNG, 2000). Esses conteúdos permeiam o inconsciente coletivo. O arquétipo materno tem presença basilar no psiquismo humano. A esse respeito, o conto “Menino a bico de pena” apresenta um fragmento que alude a lembrança da estadia da criança no útero materno “eis que o menino está bem no alto do ar, bem no quente e no bom” (LISPECTOR, 1998, p. 136-7). Dessarte, o exposto sobre o arquétipo materno, corrobora para compreender a personagem clariceana, denominada apenas de “mãe”, esvaziada da referencialidade e transformada em signo. O significado da personagem emerge de uma significação interna da linguagem. Eis que neste conto apreende-se um pouco mais da inventividade clariceana: como a contista vale-se da intertextualidade para compor sua obra. Essa intertextualidade revela-se num nível mais complexo, metaforizado. Este outro fragmento de “Menino a bico de pena”, é dotado de complexidade sígnica, típica das narrativas de Clarice Lispector, mestra no esvaziamento do referente: “um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo [...] o próprio menino ajudará em sua domesticação” (LISPECTOR, 1998, p. 137) aduzindo, valendo-se de Meletínski (1998), “ao conceito alquímico de *uroboros*⁹. Trata-se de uma conexão basilar do inconsciente, dado ao seu formato circular remete a constante evolução e

origem da perturbação, [...] constelando assim arquétipos que se interpõem entre a criança e a mãe como um elemento estranho, muitas vezes causando angústia. (JUNG, 2000, p. 94)

⁹ Uroboros é um símbolo místico que representa o conceito da eternidade, através da figura de uma serpente (ou dragão) que morde a própria cauda.

movimento da vida, a criação, a renovação, dentre outros significados.

Já no conto “A casa tomada”, de Júlio Cortázar, permite aludir a personagem-narrador e sua irmã Irene ao mito de João e Maria. Há nuances de uma relação endógena, no final do segundo parágrafo, há uma inferência a um suposto incesto entre irmãos: “Entramos nos quarenta anos com a inexprimível ideia de que o nosso, simples, silencioso matrimônio de irmãos” (CORTÁZAR, 1986, p. 11). Na Argentina, país de origem de Júlio Cortázar, o relacionamento entre irmãos é permitido, desde que consensual e entre adultos. Essa hipótese é reforçada ainda mais pela questão da orfandade, já explicitada logo no início do conto: “guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância” (CORTÁZAR, 1986, p. 11)

Selecionamos dois contos da obra *Lacraus* para demonstrarmos a presença de traços arquetípicos ou míticos, como eles se manifestam nas narrativas curtas de Miguel Jorge, a saber: “Eis aqui algumas cartas e nossas almas” e “O sonho”. Estes contos são bastantes significativos, pois a malha narrativa é permeada de traços arquetípicos e míticos, seja de forma explícita ou sutil.

No primeiro conto, “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, a personagem mamãe Ana Maria aproxima-se da personagem da mitologia grega Medeia. Na trama, mamãe Ana Maria, exerce um poder peculiar sobre os três filhos: Isobel, Raniero e Renzo o que parece culminar num possível suicídio coletivo. Mamãe Ana Maria “leva os filhos” à morte assim como Medeia mata os próprios filhos. As razões são diferentes. Mas o que aproxima as personagens são os traços arquetípicos da mãe, cujo simbolismo comporta o mesmo dos gêmeos antagônicos (MELETÍNSKI, 1998). Nas citações a seguir é possível comparar essa semelhança entre as personagens de Miguel Jorge e de Eurípedes:

-É chegada a hora. Mamãe Ana Maria dera o aviso[...] deviam fazer um esforço para se colocarem no ponto mais alto do viaduto” (JORGE, 2004, p. 33 e 36).
Pranteio o fato a ser perfeito: mato meus filhos... e ai de quem ficar na frente! [...] as mãos da mãe mataram seus dois filhos (EURÍPEDES, 2010, p. 99 e 141).

Não é incorreto admitir o quão perto este conto - “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”- se aproxima do teatro grego *Medeia*. Northrop Frye (1973) assinala que os mitos e símbolos arquetípicos em literatura constitui-se uma inclinação geral nas obras literárias: a tendência de sugerir padrões míticos implícitos, relacionando-os com a condição humana na atualidade. Seguindo com Frye (1973), destacamos outros elementos deste conto de Miguel Jorge em que evidenciam outros traços arquetípicos e míticos. Começamos pelo próprio nome

da personagem: Ana Maria que nos leva à *Bíblia*. São nomes de mulheres bastante proeminentes no simbolismo cristão. Ana, a mãe de Samuel, importantíssimo profeta a.C. Maria irremediavelmente lembra duas personagens: Maria, mãe de Jesus e Maria Madalena, um contraste entre sagrado e profano. A personagem mamãe Ana Maria traz essa bivalência: no nome, sagrada. Nas ações, profana. Outro elemento que reforça ainda mais esse aspecto do profano é a insinuação de um incesto com o filho Raniero, como nesta fala de mamãe Ana Maria: “nenhum outro homem abraçou-me assim, depois que o seu pai morreu” (JORGE, 2004, p. 21).

A personagem mamãe Ana Maria, do conto “Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, apresenta-se como um desses tijolos literários, aludindo a Medeia: mãe que por ódio e vingança mata os próprios filhos. Neste conto, a mãe exerce tamanho poder sobre os filhos Renzo, Isobel e Raniero. No final deste conto, há uma cena que cria uma imagem bastante “demoníaca” (FRYE, 1973): “E levavam as sombras, pelos seus caminhos, da imagem desenhada de quatro lacraus em posição de ataque, as caudas levantadas, atentos e lúcidos, rodeados por um círculo de fogo” (JORGE, 2004, p. 36). Essa imagem que se projeta na mente do leitor, sugere uma cena ritualística, sinistra e estranha. Dessa forma, a personagem mamãe Ana Maria configura o que N. Frye conceitua o que é o mundo humano demoníaco, na seção Teoria do sentido arquetipo: imagens demoníacas, em sua obra *Anatomia da Crítica* (1973), como sendo um grupo “unido por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra” (FRYE, 1973, p. 149). A personagem mamãe Ana Maria, como matriarca da família, exerce esse poder sobre os filhos. Isobel, Renzo e Raniero, seus filhos, acatam sem questionar os desejos, as decisões, as ordens da mamãe.

Já no segundo conto que selecionamos de *Lacraus*, “O sonho”, também podemos elencar inúmeras menções a traços arquetípicos e míticos, que se apresentam de forma mais explícita ou sutis inferências. Em “O Sonho”, podemos observar a presença de inúmeras imagens arquetípicas, como de duas personagens masculinas denominadas apenas de “o gordo” e “o magro”. A narrativa sobre essas personagens segue como as já tradicionalmente arraigadas no inconsciente coletivo: “um gordo e baixo” e o outro “magro e alto”. Em outra passagem deste mesmo conto, observamos o aspecto caricatural dessas personagens: “o gordo mantém a malícia e o escárnio da boca pequena [...] o magro parece transparente e está sempre protegido por uma luz esverdeada” (JORGE, 2004, p. 38). Essa profusão de imagens arquetípicas contribui para instituir o duplo, instaurar a figurativização ao narrado, pois o estado do sonho é

povoado por representações arquetípicas.

3- A FICCIONALIDADE NOS CONTOS DE MIGUEL JORGE AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE OS SISTEMAS VERBAL E PLÁSTICO.

A relação entre linguagens artísticas distintas existe desde épocas que remontam a antiguidade clássica, e é uma questão estética que permeia o atual século. Processos de composição do texto e suas implicações com a arte pictórica constituem interesse de pesquisas que buscam equivalências entre a literatura e outras artes. A similitude entre esses sistemas artísticos consiste em investigar possíveis correspondências de procedimentos construtivos, de como se operacionalizam e de que maneira existe uma ruptura dos limites entre signo verbal e signo visual. Ambos os sistemas se iluminam. Assim,

a palavra e a imagem, ou o símbolo ou o ícone, ordenados intencionalmente por índices expressivos, atingem o ouvido e o olho, num movimento indivisível de apreensão incomunicável através do olho mágico do espírito[...] alteram a expectativa, irrompem com o insólito e “descascam” as palhas da difusa realidade, atingindo aquela linha fronteira entre o igual e o diferente (GONÇALVES, 1994, p. 69).

As correlações de constructo textual de contos da obra *Lacraus*, de Miguel Jorge, remetem a uma intencionalidade em que a palavra, os signos indiciam um processo de emolduragem, de montagem, forjando imagens, cujo tecido verbal e seu modo de articulação constroem o que se pode chamar de patamar de iconicidade (GONÇALVES, 1989). Nos contos “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês” e “O Sonho”, selecionados para este estudo, bem como nos quadros *A nave dos loucos*, de Hieronymus Bosch, pintado entre 1490 e 1500, e *O Sono*, de Salvador Dalí, de 1937, há indícios que transpõem a colisão ou justaposição de signos para um comportamento que transcende a linguagem literária para a linguagem das artes visuais.

No conto “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês”, há evidencia do processo da metalinguagem. Trata-se de um conto reflexivo sobre a própria criação literária, uma espécie de teorização da narrativa curta contemporânea: um ensaio ficcional. Já em “O sonho”, o procedimento inicial do conto prenuncia o surreal, insólito. O sonho dentro do sonho, cujo procedimento criativo evidencia uma proximidade com a pintura de Hieronymus Bosch, *A nave dos loucos* e *O sono*, de Salvador Dalí. Tanto no conto “O sonho” quanto nas pinturas, a desarticulação do mundo da realidade imediata incide na equivalência das condições impostas pelas leis do automatismo psíquico, fundamentais no processo de criação do movimento surrealista.

Esses contos desvelam a loucura, o absurdo, o surreal, numa linguagem que transfigura e busca metáforas capazes de nos levar à reflexão de nossos atos e, conseqüentemente, ampliar a visão desnudada do outro e da sociedade, numa dinamicidade de imagens que revelam sempre fragmentos de tragédias a serem escritas.

3.1-“Valha-me Deus! ” Yago Ciriago “é preciso explicar tudo”!

Inicialmente, faremos a análise do conto “Yago Ciriago ou a tortura de um Gato Pedrês”, um dos treze contos da obra Lacraus. Temos aqui um conto interessante: a personagem narradora atua como um escritor literário, interagindo com um suposto leitor “Yago Ciriago”. Trata-se de um conto-ensaio do discurso literário: a metaficção. A ficção chama a atenção para própria ficcionalidade, para o ato de escrever literatura. O narrador personagem trava um constante diálogo com um outro personagem, Yago Ciriago, sobre a construção do discurso literário e os avanços da linguagem, no contexto da narrativa contemporânea. Simultaneamente, no desenrolar desse diálogo, o narrador-personagem, escreve um conto dentro do conto, um conto emoldurado. Isto revela um procedimento narrativo dessintagmatizado e hibridizado por meio da metaficção. Um processo de engendramento da literatura pela própria literatura. Então, por meio de uma acuidade investigativa, podemos estabelecer correlações de signos, presentes neste conto de Miguel Jorge, cujo movimento incide na circularidade da obra de arte em estudo.

A arquitetura textual abriga o simultâneo e o não simultâneo que se auto desnudam no transcorrer da narrativa, inferindo uma crítica à tradição clássica apercebida a partir do próprio título do conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato pedrês”. Sucessivamente, a personagem que narra o conto, por meio de interrogativas, situa a personagem que dá título à história, Yago Ciriago, numa época das “pedras lascadas”. E continua caracterizando-o de forma a criar a imagem de um ser intransigente e conservador quanto à tradição clássica literária.

A interlocução prossegue até que “o demônio da criação”, como um lacrau, ataca a personagem narradora que passa a escrever um conto, ao mesmo tempo que dialoga com Yago Ciriago. Diante do exposto, observamos que a narrativa se vale de recursos como a montagem, criando visualidade intrigante para o leitor. Os signos artisticamente trabalhados criam imagens metafóricas, em que tudo está em função do objeto de arte. Este, na perspectiva de Luís Costa Lima (2003), não possui uma ligação direta com o real, sendo necessário que o leitor ou receptor compreenda sua mimese de produção, isto é, o limiar entre o crível e o não crível.

Yago Ciriago é apresentado como alguém de outra época, da antiguidade. Fava amarela atribui-lhe o aspecto de reto, linear, de pouca consistência, haja vista que o signo remete a uma

espécie arbórea de madeira utilizada para fins básicos (construções pesadas). Não serve para “serviços nobres”, reforçando sua característica “homem das cavernas”, de feições cadavéricas, oscilava entre o azulado e o ferruginoso. É previsível: “apregoava suas ideias de conformidade com o tempo e a hora” (JORGE, 2004, p. 157), ideias pautada em “achismos” deduções, sem concretude, adepto da narrativa tradicional, linear, que apresenta todas as características estruturais do conto, sua tripulação: personagens/extensão/ linearidade/unidades de tempo e espaço. A esse respeito, Machado de Assis já antecipava que

nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor, nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e a solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, [...]é como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha (ASSIS, 2003, p. 29).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis, além de ironizar a interação entre texto e leitor, realiza um micro ensaio ficcional dentro do capítulo do romance, intitulado *Transição*. Podemos inferir que há, no trecho destacado, uma crítica contundente à tradição clássica tripartida de gêneros, à adoção de uma linguagem extremante formal, objetiva, equilibrada e racional, privilegiando, assim, o rigor estético, a técnica. A esta, a técnica, o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, chama método que ele não despreza totalmente, antes demonstra dominá-lo, mas, sobretudo, evidencia que “o método” não pode servir-lhe de mordaca, de cabresto. Antes, o narrador machadiano considera que deve libertar-se da “santíssima trindade literária” e provocar no leitor, o que a personagem narradora do conto de Miguel Jorge (2004) chama de: espanto e a surpresa da quebra da leitura linear. Esse procedimento evidencia “as novas técnicas da narrativa moderna” (JORGE, 2004, p. 160), os “avanços da linguagem” (JORGE, 2004, p. 161), proporcionando uma leitura desautomatizada. Machado de Assis inaugura essa transição da linearidade para um discurso narrativo deslinearizado, em que a linguagem manifesta ao leitor imagens singulares, moduladas pelo ato da desautomatização. O aspecto elíptico e fragmentário do texto machadiano, revela ruptura com a narrativa fluente, contínua e sem interrupções, “tesa, engomada e chocha” (ASSIS, 2003, p. 29).

Tanto no conto “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês” quanto no fragmento do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, percebemos a manifestação uma consciência construtiva a partir da inquietação quanto às técnicas puramente formais de narração e de

composição; cujo produto é uma obra de produção mecânica e não de criação (BAKHTIN, 1997). Assim, pela escritura, materializa-se, esse deslocamento das formas fixas prefigurando a transcrição do signo construtivo em ambas as narrativas.

A este aspecto, o conto “Yago Ciriago ou a tortura de um gato Pedrês” instaura uma intrigante intertextualidade com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (MPBC), cujo elo pode ser explicitado por meio de diversos fragmentos em ambos *corpus* aqui perscrutados, como se pode notar no fragmento que se acha em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo e grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; **lê, relê, treslê**, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra mais outra, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados; contra a luz, espanja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada, não acha o despropósito. (ASSIS, 2003, p. 95, grifos nosso).

A percepção do leitor, na sua relação com a linguagem, proporciona-lhe o entendimento de que o ato de ler é desafiador, pois ler a palavra em movimento oscilante é mais do que um exercício de leitura. Trata-se de transpor, ou seja, ir para além da escrita e da relação entre leitor - texto - leitura de texto. É o que ocorre com Yago Ciriago, personagem que reenvia a situação narrativa àquela criada por Machado de Assis, conforme se pode notar, mediante comparação entre o fragmento antecedente e o subsequente:

De onde viera Yago Ciriago? De algum lugar perdido no espaço? [...] às vezes azulado, muitas vezes ferruginoso. [...]. Achava o que tinha que achar. [...] Estranho, como sendo ele um intelectual, não entendia um escritor e seu tempo [...] “ **Leio, releio, tresleio** o seu livro, e confesso que não o entendo, nem tenho esperanças de entendê-lo [...] Sua mão tocou de leve o rosto, a barba dura e curta. (JORGE, 2004, p. 158, grifos nosso).

Diante dos fragmentos selecionados, há nítida articulação da técnica inventiva entre o romance machadiano e o conto de M. Jorge não só pelo partilhamento dos mesmos signos, representados pelo verbo ler e seus derivados: reler e tresler. A diferença sutil inscreveu-se no número pessoal do verbo. Em Machado de Assis, na 3ª pessoa do Indicativo. Já em Miguel Jorge, na 1ª pessoa do mesmo modo verbal. Há similaridade ainda na descrição das personagens a partir de adjetivos concretos: magro, amarelo, grisalho (machadiano) e azulado, ferruginoso, “a barba dura e curta” (Miguel Jorge). Em outros fragmentos, tanto do conto de Miguel Jorge, quanto no romance machadiano aqui selecionados, existem características análogas entre as personagens: gostam de literatura “ama nenhuma outra coisa além dos livros”; “Estranho, como

sendo ele um intelectual, não entendia um escritor e seu tempo”; “mira-o, remira-o”; afiava a sua mira para disparar o tiro em hora certa. ”

Eis aqui um texto rememorando outro texto. É patente a intertextualidade constatada nos fragmentos supracitados. Para o leitor desavisado, talvez isso não soe como uma possível alusão ao texto machadiano. A ação processual do diálogo entre texto e ou outros sistemas ocorre e se situa no âmbito do leitor. E apenas este, com seu conhecimento prévio, com a sua sensibilidade, pode constatar, gerenciar, perceber essa relação entre textos. A isso, Wolfgang Iser, em sua *Teoria do Efeito Estético*, ressalta que o exercício interpretativo é reconfigurado: ao invés de decifrar o sentido do objeto de arte, passa a evidenciar o potencial de sentido propiciado por este objeto. Trata-se da interação entre a estrutura da obra e seu receptor que é acionado a partir do contato de signos desta obra que o remete ao seu repertório de leituras precedentes. O leitor é incursionado a um *tour* ao universo de suas lembranças, buscando possíveis associações textuais. Isto posto, o conto, inevitavelmente, converge, num caráter virtual, efeitos de recepção que não se limitam nem à realidade do texto, nem às posições caracterizadoras do leitor.

Do ponto de vista de Bakhtin, a atitude do autor é complexa e está desvinculada da composição de suas imagens e personagens, embora fluam uma percepção particular do objeto, singularizando-o e provocando um estranhamento que o próprio Yago Ciriago confessa: “leio, releio, tresleio o seu livro, e confesso que não o entendo, nem tenho esperança de entendê-lo” (JORGE, 2004, p. 158). Ainda em “Gostava da linha reta, sem sinuosidades, em boa velocidade. [...] — Por que não escreve de modo linear, fácil, para todo mundo entender? [...] Gosto de escritores que escrevem por linha reta, com começo, meio e fim” (JORGE, 2004, p. 158), há uma estreita correlação com o capítulo “O senão do livro” de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC) em que o narrador defunto diz que

o maior defeito deste livro és tu, leitor. [...] tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem (ASSIS, 2003, p. 94 e 95).

É inquestionável a relação dialógica entre as duas obras. Percebe-se que o tão falado leitor evocado em MPBC é transsubstanciado no personagem Yago Ciriago de *Lacraus*, num processo inventivo metaforizando a crítica machadiana ao leitor que é incapaz de “decifrar o despropósito” da obra de arte. No conto de Miguel Jorge, o procedimento do construto textual, personaliza o leitor referido em MPBC para depois figurativizá-lo, o que T. S. Eliot chama de despersonalização da arte, impregnada de opacidade, afigurando multiplicidade de sentidos:

“tudo tem um fio, eu dizia. A narrativa moderna pode ter vários” (JORGE, 2003, p. 157). E esses fios, constituem fluxos que delineiam a dimensão s3gnica e singular nas obras de arte em estudo, na g4nese de novos “escritos que “emanam sempre novos c3rculos que v3o se ampliando em ondas” (JORGE, 2003, p. 159). A narrativa em primeira pessoa, permeada pelo mon3logo interior, cria um jogo de desconex3o e dissocia33o, distanciando e deslocando a l3gica da a3o que se realiza a partir de discursos anteriores que, se “constituem numa perman4ncia de prop3sitos que ruma a pr3pria literatura e o pr3prio processo de cria33o” (GONÇALVES, 2015, p. 208).

A percep33o do processo criativo perpassa entre a mente do narrador que se apresenta como um escritor e a mente do personagem Yago Ciriago que figurativiza o leitor “obtus3” evocado em *Mem3rias P3stumas de Br3s Cubas*, j3 explicitado anteriormente. Neste cen3rio, instaura-se o conflito di3logo-mon3logo, promovendo o jogo imaginativo para a produ33o da linguagem ficcional. Nesse sentido, Machado de Assis, afirma que “a personagem 4 um dado de linguagem, 4 signo narrativo” (ASSIS, 2011, p. 13). As personagens deste conto de Miguel Jorge e de tantos outros da obra *Lacraus* s3o desfuncionalizadas, desarticulando a linearidade das narrativas tradicionais. O conto constitui-se como um tecido de rela33es dial3gicas, entrecruzando horizontes, permeadas pelos constituintes da narrativa moderna notadamente marcada pela destemporaliza33o, deslineariza33o, desespacializa33o, pelo “desprop3sito”, por seis vezes anunciado no romance de Machado de Assis, numa esp4cie de profecia anunciado a atual configura33o da fic33o narrativa. 4 o conto voltado para o pr3prio conto, um conto *made in* conto, as personagens se esvanecem no tecido textual.

Nesse sentido, temos o que L. Machado, em *Faces da personagem* (2011) chama de personagem-linguagem cujos atributos v3o al4m da desfuncionaliza33o e, perpassam tamb4m pela desreferencializa33o para refuncionalizar, a favor de numa outra l3gica: a linguagem e a obra de arte. Instaura-se na narrativa de Miguel Jorge um jogo textual, produto de um entrecruzar de textos, conferindo ao conto um car3ter de metafic33o. Observa-se um constante di3logo com o leitor, figurativizado no personagem Yago Ciriago, pondo em cena o ato de ler e, sobretudo, sobre a constru33o do conto.

Um outro procedimento presente no conto em an3lise 4 o recurso parat3tico, configurando uma organiza33o sint3tica cujas ora33es, frases apresentam-se justapostas, coordenadas expandindo os efeitos de sentidos instaurados no conto, emanando “sempre novos c3rculos” de molduras, aproximando-o com a arte pict3rica. No in3cio do conto, a estrat4gia textual apresenta per3odos coordenados interrogativos ao situar o personagem Yago Ciriago:

“de onde viera Yago Ciriago? De algum lugar perdido no espaço? De um outro século? E de repente, sentia a necessidade de se fazer mais pesado do que era? ” (JORGE, 2003, p. 157).

A opção pelo estilo paratático predomina em toda a narrativa, como se pode notar na sequência: “por onde andava a sua ousadia? O desejo de enfrentar um desafio? Preguiça? Incompetência? Pirraça? ” (JORGE, 2004, p. 158). Por meio de modo discursivo, o narrador apresenta uma narração diluída da personagem Yago Ciriago ao longo dos diálogos que estabelece com ele: “sua mão tocou de leve o rosto, a barba dura e curta”. (JORGE, 2004, p. 159). Em outro fragmento, a personagem mostra-se emocionalmente afetada: “a sua fala se atropelava rápida, a voz, por vezes desequilibrada, tornava-se agressiva” (JORGE, 2004, p. 159); “olhos de vidraças. Um risinho de sábio acomodado nos lábios finos” (JORGE, 2004, p. 160). Esse procedimento continua no conto dentro do conto, evidenciado pelos trechos selecionados: “o corpo estava onde estava: firme; [...] aquele sábado. Aquele espelho” (JORGE, 2004, p. 162). E ainda: “o primeiro namoro[...] Ajeitou o corpo e o coração [...] Buscou o relho de couro cru. Chicoteou-a nas nádegas, nas costas, nos ombros, por todo o corpo” (JORGE, 2004, p. 163). Há inúmeras passagens que atestam a opção de orações paratáticas, em oposição às estratégias narrativas convencionais “de escritores que escrevem por linha reta, com começo, meio e fim”, nas palavras da personagem Yago Ciriago. Essa estratégia de totalizar os elementos projetados pelo texto favorece a justaposição de múltiplas perspectivas e a frustração do fechamento narrativo. Além disso, tende a fragmentar a percepção do leitor e a sugerir diferentes possibilidades de interpretação que, segundo o próprio narrador, existe no “silêncio do vago-vazio das entrelinhas”. Tanto é assim que o conto dentro do conto é apresentado com múltiplos desfechos.

3.2-O conto emoldurando outro conto

O conto “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês” apresenta, de forma bastante evidente, molduras no seu aspecto composicional num jogo em que se alternam pontos de vistas interno e externo e vice-versa, entre o legível e o escrevível. Aqui a função da moldura revela-se pelo movimento de um ponto de vista interno para um externo, evidenciados em diversos momentos da narrativa, como nos fragmentos a seguir: “quem está de fora o desconhece” (JORGE, 2004, p. 159); “prefiro radiografar os meus personagens por dentro. [...] Lá fora existe tudo, e esse tudo também me interessa” (JORGE, 2004, p. 160); “Tive a impressão de que a sua personagem estava aqui, nesta sala, e fazia-me perguntas feito um repórter” (JORGE, 2004, p. 164). Nesse sentido, na obra literária, o efeito da moldura pode originar-se em qualquer

passagem para o ponto de vista externo[...] e o fenômeno referido, isto é, a alternância dos pontos de vista interno e externo em função das “molduras” pode ser observado em todos os níveis da obra artística (USPÊNSKI, 1979, p. 185).

Dessarte, a oscilação de pontos de vista (interno e externo) ocorre pelo dinamismo sugerido pelas imagens metafóricas do narrador, de Yago Ciriago, da garota de programa e do homem que se passa por seu cliente. Entretanto, esse movimento segue a batuta do narrador-personagem, que afirma: “eu posso todas as coisas. Nesse momento sou um Deus” (JORGE, 2004, p. 169). Esse posicionamento do narrador-personagem provoca um ilusório comprometimento da narrativa. Todavia, tais expressões que expressam empoderamento do ato criativo são indispensáveis e, ao findar do conto, mais uma vez, o narrador provoca: “o final você já obteve. Basta juntar os fragmentos que chegará à sua conclusão” (JORGE, 2004, p. 169). Daí em diante, o narrador explicita que “essa é uma das vantagens do modernismo: a reflexão” (JORGE, 2004, p. 169) e, ainda provoca Yago Ciriago: “mas se você quiser, posso lhe dar mais de um final. Quer ver? ” (JORGE, 2004, p. 169). Então, segue uma sequência de três finais para o conto que está dentro do conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato pedrês”, o que resulta é a lógica organizacional de uma forma de escrita voltada à leitura de um círculo de quadros, a desenvolver o tema central. O texto ganha formas novas de tempo interior, sob a perspectiva da metalinguagem no discurso narrativo em que

a narrativa que trata de sua própria criação nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre uma narrativa a fazer, resta sempre contar como essa narrativa que se está lendo e escrevendo pôde surgir. A literatura é infinita, no sentido de que trata sempre de sua criação (TODOROV, 2006, p. 113).

Esse procedimento em que a narrativa narra sobre o próprio ato de narrar, mesmo que bastante recorrente, ainda produz sensações de estranhamento no leitor, uma vez que se trata de uma elaboração peculiar, não só do texto literário, mas de outros sistemas de linguagem, como o das artes visuais e do cinema.

3.3- O Sonho e O Sono: confluências de metáforas verbais e visuais em Miguel Jorge, Hieronymus Bosch e Salvador Dalí

Trilhando a estrada do procedimento construtivo das narrativas curtas, o sonho metaforiza o espaço de fruição instaurado, evocando Barthes que, na busca por esse espaço, recorre à neurose, fenômeno apropriado como recurso de construção de textos literários. A escritura do texto é a ciência das fruições da linguagem e o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas ou de certas colisões, como na primeira parte do conto no momento em que inicia a narrativa em primeira pessoa: “somente eu sei por que entro de mansinho” (JORGE, 2004, p. 37) e, logo em seguida, abruptamente há narração do espaço externo: “o vento e as luzes caindo sobre a cidade” (JORGE, 2004, p. 37). Existem no corpo da narrativa inúmeros fragmentos semelhantes a estes e que sinalizam as molduras do texto literário. O narrador personagem, a que tudo indica ser um fotógrafo, mostra ao leitor cenários externo e interno. Vejamos o cenário externo: “(a velocidade brutal dos carros que transitam pelas ruas fere meus ouvidos)” (JORGE, 2004, p. 37). Agora o cenário interno, situando o leitor dentro do quarto, onde dorme o jovem: “(ao redor sombras isoladas em seus mistérios)” (JORGE, 2004, p. 38). Nesse sentido, a linguagem é redistribuída e, essa redistribuição se faz sempre por corte. Trata-se de duas margens da linguagem que são traçadas: uma margem sensata, conforme, cópia da língua em seu estado canônico, e uma outra margem móvel, vazia, apta a tomar qualquer contorno e que nunca é mais do que o lugar de seu efeito. Sendo essas duas margens necessárias, é a fenda que se forma entre uma e outra. Então, “o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível [...], que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 1987, p. 12).

A descontinuidade, o caráter fragmentário, as múltiplas imagens e o aspecto onírico atuam no procedimento construtivo do conto “O sonho. Nesse conto, a trama narrativa apoia-se na própria expressão do sonho como manifestação dos fluxos do inconsciente, constituindo-se em uma percepção particular do objeto: cria uma visão que permite ao seu leitor visualizar um painel de várias imagens que o aproxima das composições pictóricas do surrealismo. Essa situação narrativa ocorre em uma ambiência noturna em que a virtualidade espacial, a temporalidade neblinar criam uma atmosfera de proximidade com os quadros *A nave dos loucos* e *O sono*, de Bosch (figura 2) e Dalí (figura 1), respectivamente.

Figura 2: A nave dos loucos



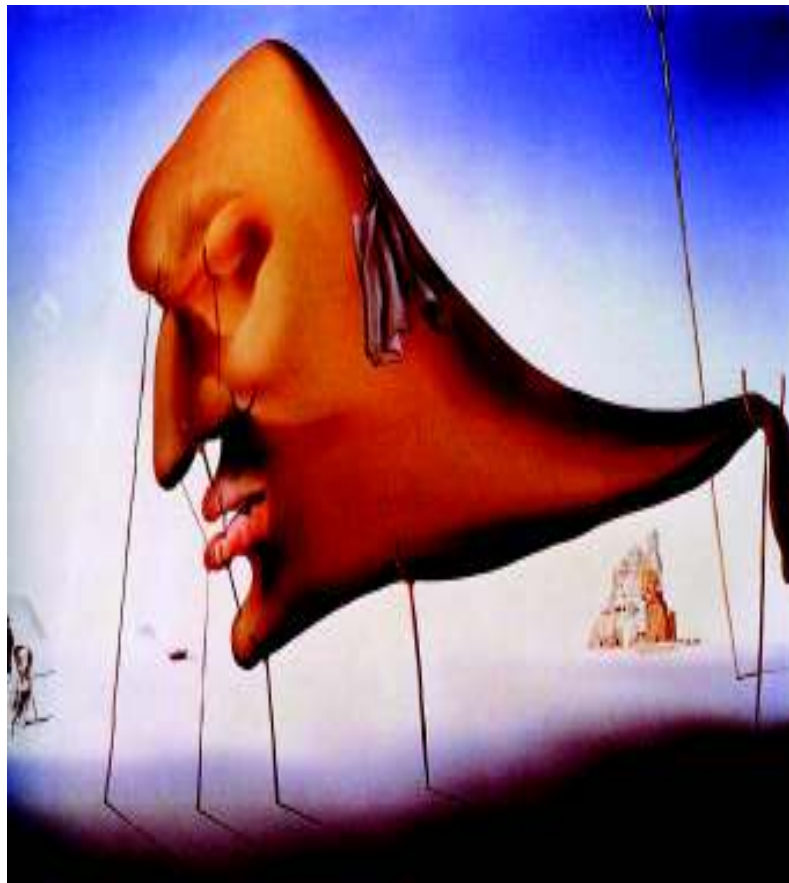
Fonte: Hieronymus Bosch, (1490- 1500)

Nessa figura, *A nave dos loucos*, de H. Bosch, as múltiplas cenas em aparente desordenação espacial circular, podemos observar como figuras centrais, duas freiras e um frade: signos que aludem ao sagrado, mas que estão iconizados em uma dimensão do profano.

Ainda podemos notar no espaço planar da tela, um grupo de camponeses em um estranho barco, cujo mastro lembra uma árvore e um galho servindo de leme. Na água, veem-se várias pessoas protagonizando cenas destoantes, numa alegoria a condição humana decaída.

No signo iconizado, “o sono”, que remete a face humana, parece liquefazer-se, como um sonho em uma noite, logo esquecido nas primeiras horas após o despertar. Os elementos de sustentação dessa face não são críveis, o tratamento da luz e da perspectiva, através de tons terrosos, confere à pintura uma paisagem luminosa e crepuscular ao mesmo tempo, que apesar de ser irreal, apresenta uma precisão fotográfica. Dalí parece fotografar o sono, como o narrador do conto fotografa o sonho em curso.

Figura 3: O Sono



Fonte: Salvador Dalí, (1937).

Nos três textos em análise, há a confluência de metáforas visuais e verbais que se articulam a partir de imagens, numa junção de ingredientes que sugerem distorção e justaposição de imagens, formando um fusionismo para o olhar. Tanto no conto “O sonho”

quanto nos textos pictóricos, notam-se um jogo de imagens que parecem oníricas, sugerindo um movimento inconsciente, desconexo. Trata-se de obras de arte em que há a personificação do sono/sonho que soa como desvelamento da fragilidade. No conto, o efeito se dá mediante linguagem verbal, ou seja, a partir de signos que remetem a vulnerabilidade, a personagem nu, desprotegida, a mercê de seus algozes, “o gordo e o magro” que, estabelece sutil intertextualidade com a narrativa bíblica de Sansão:

via-se logo que o desprezavam, que transformavam o rio em um enorme espelho a refletir tudo o que faziam com ele: cortaram-lhe os longos cabelos, raspavam-lhe a barba e o bigode. Riam de sua cara de anjo. Tomavam-no por um traidor, um farsante. Feriam-lhe as carnes (JORGE, 2004, p. 42).

Nos textos icônicos, a personificação do sono/ sonho revela-se por meios de elementos que destacam a fragilidade, as escoras, semelhantes a muletas, admite instabilidade, atributo do estado do sono. Desvela uma não sustentação pela presença de elemento de sustentação. Salvador Dalí, figurativiza o sono em seu quadro *O Sono*, numa figura não figura, plasma um elemento desfigurativizado, criando uma singular iconização do sono. Embora haja referência do mundo natural, os elementos são artificiais. Dalí compôs uma figura disforme e, Miguel Jorge, em no conto “O Sonho”, desvela, a partir de uma linguagem elaborada, as cenas do sonho, uma possível narratividade do sonho que não tem forma. Ambos os artistas, valem-se da temporalidade, suprimindo-a, o que evidencia um trabalho com a não temporalização.

O conto “O sonho” tem como narrador, um personagem, sem nome, e a única pista que se tem é que parece tratar-se de um fotógrafo: “fotografo-o, sem escrúpulos, naquela posição” (JORGE, 2004, p. 37). Essa personagem narradora vai adentrando o sonho de outra personagem: um jovem adormecido, como se visse tudo o que aquele jovem sonha. Nesse procedimento, duas instâncias, narrador e personagem, se veem confundidas, diluídas. O narrador posiciona-se de forma interna e externa simultaneamente:

na sua memória adormecida deseja saber por que lhe oferecem aquele recipiente [...] invento uma tosse para libertá-lo daquelas figuras grotescas [...] seu semblante não se altera, mesmo quando vê a cidade úmida de frio [...] Aproximo-me dele de um modo suspeito, com receio de vê-lo mover-se, acordar e olhar para mim [...] observo-o por uns trinta e cinco minutos [...] e contemplo-o simetria irregular dos braços e das pernas atraí-me para as fotos [...] Que posso eu fazer ao vê-lo virar-se de um lado para outro, a não ser fotografá-lo?; Era necessário olhá-los no seu caminhar, no jeito rápido de dar voltas pelos cômodos [...] vejo-me. Vejo-os movendo-se naquele cenário (JORGE, 2004, p. 37- 41).

Esse jogo de simultaneidade, de troca dos pontos de vista narrativo em interno e externo, dá ao conto “O sonho” uma coloração de emolduramento, emergindo imagens que plasmam o temático da condição humana. O signo ‘sonho’ é transsubstanciado numa paisagem muito próxima do surrealismo. As molduras, manifestam-se também no espaço e no tempo, na junção e transição entre estes (USPÊNSKI, 1979). O espaço no conto vai além do quarto em que o jovem está dormindo, ganha dimensões surreais, é desreferencializado, desespacializado, explicitado neste fragmento: “vão seguindo caminhos que se entrecruzam, segmentos inumeráveis de coisas, até que cavalo e cavaleiro desaparecem no espaço.” (JORGE, 2004, p. 40). E ainda neste outro fragmento: “vai-se lá saber a que horas o tempo vai se acabar” (JORGE, 2004, p. 42), o tempo revela-se impreciso, destemporalizado, se desvanece como neblina que se dissipa nos primeiros raios de sol, aspecto de similitude com o quadro de Dalí, *O sono*.

A não temporalização, em Dalí e Miguel Jorge, gera efeitos de sentido em poliedro, porém com movimentos inversos. O conto de Miguel Jorge, “O Sonho” cujo espaço narrativo é um quarto, um poliedro, como caixa que se abre aos olhos do leitor, desvelando a narratividade do sonho, como dissemos anteriormente, se é que isso seria possível em um sonho e “seus constituintes”, sua composição. O narrador deste conto realiza um movimento centrífugo. Em Dalí, o poliedro é fechado, essa caixa se nos apresenta de forma fechada, intrigante, num movimento centrípeto.

No espaço dialógico do conto “O sonho”, os signos se transformam em referência figural (ISER, 1996), evidenciando a interação com outros textos. Esse procedimento, cria relações de transtextualidade com o mito de narciso, que exemplificamos com este fragmento: “venha. As águas são claras e mansas. Veja o seu rosto refletido nas águas [...] vou dar um mergulho no rio” (JORGE, 2004, p. 41 e 42). Além desse diálogo com outros textos, é possível também agregar a nossa análise, signos que remetem a traços arquetípicos que se entrecortam, em uma constelação de imagens diurnas e noturnas. Diante disso, o procedimento construtivo do conto, evidencia uma gama de convergência de contrários, notadamente marcada pelos signos: gordo/ magro; alto/ baixo; ódio/ prazer; vida/ morte; bandido/ herói; belo/ grotesco etc.

O arranjo dessa convergência de signos contrastantes é responsável tanto pelas relações transtextuais que emergem da narrativa, quanto pelos traços arquetípicos e míticos recorrentes neste conto de M. Jorge. Nessa mesma linha, destacamos o diálogo intertextual com uma passagem bíblica: a narrativa em que o profeta Jeremias é atirado em uma cisterna: “Os príncipes apoiados por Zedequias apanham a Jeremias e o lançam numa cisterna com o objetivo

claro de que ali ele morresse” (Bíblia Sagrada- Jeremias 38:6). A partir desse fragmento, é possível inferir que a cisterna ou poço, era uma cavidade grande com apenas uma pequena abertura na sua parte superior. Não havia água suficiente para matar o profeta por afogamento: este é um aspecto passível de similitude com conto:

Levaram-no para o pântano e atiraram-no dentro do fosso de lama, o barro chegando à altura do pescoço. Se se movesse um pouco, o lodo entrar-lhe-ia pela boca, pelo nariz, pelos olhos. Contentes, os homens olhavam-no como se ele tivesse apenas um olho cravado no meio da testa, e riam num jogo gozoso de vê-lo afundar-se no meio da merda. Com dificuldade, reconheceu o gordo. O magro usava um chapéu escuro e parecia um bufão. Moviam-se juntos, dois mortos que retornam à vida. Atiram-se no fosso e avançam sobre ele como animais. Seus movimentos provocam ondas e o barro penetra em sua boca. Irado, o gordo pegou-o pelas pernas e o atirou longe. A lama parecia-lhe mais espessa, escura e fedorenta. Os dois homens assemelhavam-se a uma cobra ou a um lagarto ou a um jacaré (JORGE, 2004, p. 42).

O fragmento selecionado é repleto de nuances intertextuais e de traços arquetípicos. E atesta o caráter intertextual que todo texto traz em si, um entre texto de outro texto, incidindo diretamente da produção de sentidos. E ainda cria imagens em que sagrado e profano, evidenciados ou subentendidos por diversos signos verbais” anjo”; “céus”; “desobediência” “traição”; “morte”; “ódio”; “prazer”; “escárnio” constituem pontos de intersecção entre a linguagem verbal e visual do conto “O sonho”, de Miguel Jorge, e o quadro *A nave dos loucos*, de H. Bosch, aproximando sistemas de linguagem distintos.

Em outra vertente, mas ainda na aproximação do sistema verbal com o visual, figura 3, *O sono*, de Dalí, a partir de uma contemplação atenta, é possível perceber a desarticulação de imagens que remeteriam ao mundo da realidade imediata. Essa realidade, que é artificial, é liquefeita em formas plásticas bem definidas, evocando os mais íntimos meandros do subconsciente. Dalí instaura um movimento reverso, seu sono pode ser considerado metáfora de uma caixa fechada: instigante, desinstaladora, quase impenetrável. O efeito engendrado remete à equivalência de condições impostas pelas leis do “automatismo psíquico”, fundamentais no processo criativo do movimento surrealista. Esse modo construtivo da obra de arte está presente também no conto “O sonho”, instituindo um movimento inverso, ou seja, de fora para dentro. O recurso próprio do sistema verbal consistiu na adoção da narrativa em primeira pessoa singular, como se percebe em: “somente eu sei por que entro de mansinho neste quarto” (JORGE, 2004, p. 37), o narrador situa-se, à princípio, numa posição externa.

A volubilidade imagética é afetada por um eu plural: “faço parte dos seus sonhos, dos seus vários mundos de janelas abertas, por onde entram várias figuras humanas” (JORGE, 2004,

p. 40). O uso de substantivos concretos e orações paratáticas evidenciam uma composição de vários quadros sendo montados, de imagens descontínuas notadamente marcadas, como “ao redor sombras isoladas em seus mistérios” (JORGE, 2004, p. 38). Essas imagens isoladas atuam articulando planos e cenas, cujo significado seria aferível pela forma, colaborando ou colidindo: a montagem (CARONE NETTO, 1974). Gradativamente, o insólito em “O sonho” vai ganhando contornos mais significativos, perceptível pelo engendramento das imagens disformes, evidenciando o funcionamento dos mecanismos de deslocamento e condensação: “o magro parece transparente e está sempre protegido por uma luz esverdeada [...] dois vultos que se situam um pouco acima da cama” (JORGE, 2004, p. 38). O conto vai se transmutando em quadros, cada cena se transforma em pintura. O narrador fotografa cada momento, sua câmera é como um pincel a pintar uma tela que vai se formando, emoldurando diversas imagens, mobilizando sentidos: “a simetria irregular dos braços e das pernas atrai-me para as fotos. Fotografo-o, sem escrúpulos, naquela posição [...] fotografo aquelas expressões, a vida que existe nelas” (JORGE, 2004, p. 37-38). Assim, a narrativa vai percorrendo caminhos análogos aos procedimentos adotados pelas artes plásticas, num fluxo contínuo de “molduras” que vão se formando pela objetiva da câmera fotográfica manejada pelo do narrador, o que corresponde ao uso de um pincel que salta do texto, criando:

a manifestação máxima da potencialidade da linguagem, em que o plano de expressão e o plano de conteúdo são amalgamados, de tal modo que novas dimensões de sentido se desdobram no interior do texto. (GONÇALVES, 1989, p. 21).

Dessa forma, as relações que se constituem no interior da narrativa e da pintura de Dalí, instauram-se na realização de seus respectivos sistemas, em que o plano de conteúdo só é plano de conteúdo de um plano de expressão. E o plano de expressão só é plano de expressão de um conteúdo. E essas relações que se estabelecem no interior das obras de arte aqui selecionadas, os espaços vazios, afetam o leitor (na concepção de leitor interativo de Iser) numa relação dialógica texto-leitor. Assim, os textos ficcionais e pictóricos se aderem ao leitor por meio de feedbacks constantes, acarretando estabilização de sentidos possíveis.

3.4- Possíveis homologias estruturais

A atividade contemplativa, típica da leitura do sistema pictórico, é evidenciada em inúmeros momentos. Diante da tela *A nave dos loucos*, de Hieronymus Bosch (figura 2), parecemos estar diante de uma pintura narrativizada em diversas cenas. A pintura deste artista liquefaz-se na linguagem da narrativa, remetendo um conto literário, uma pintura-conto em que

a figuração plástica vislumbra o onirismo, indiciado por elementos e formas: as figuras humanas alocadas no espaço planar da tela mostram situações bastante atípicas, referendando o caráter surreal da obra. Bosch gera no interior da composição círculos, em que cores claras e escuras formam molduras entre eles, numa espécie de divisão de cenas.

Sobre primeiro círculo da figura dois, incide a luz com maior intensidade, na parte superior da tela. Nesse espaço, predominam elementos naturais e artificiais: a figura camuflada no centro da copa da árvore, signo que remete a máscara ou vela náutica; a bandeira em forma de flâmula do mastro, desfraldada ao vento (semelhante a uma echarpe), em tons amarelados. Essa flâmula e a imagem da meia lua crescente remetem ao mito do fim da vida, da morte amarrada ao tronco da árvore, sugerindo leveza e fluidez.

No segundo círculo, a intensidade da luz é rarefeita, predomina um tom que vai do verde, em diferentes tons, ao terroso, há uma figura humana que atrai a atenção do contemplador: tentando cortar um elemento alusivo à uma ave assada, estranhamente amarrado, no mastro-árvore da embarcação. Nota-se que alguns elementos inanimados parecem ser personificados, como o pão e a vara, localizados no canto direito do quadro, que a figura humana sentada nos galhos da árvore segura, em uma das mãos.

No último círculo, concentra-se a maior parte das figuras humanas, a nau conduz visivelmente carga superior à sua capacidade de lotação. A luz agora incide sobre seres que ocupam o lugar central e que figuram o universo religioso: uma freira tocando um alaúde e um monge, cercados por outras “pessoas” que parecem ter melhor poder aquisitivo que as que se encontram fora da embarcação, notadamente pela caracterização do vestuário. Os que se encontram dentro da embarcação estão bem vestidos, à moda medieval. Enquanto os que estão fora da “nau”, parecem estar nus. No espaço planar da tela de Bosch, podemos perceber diversos signos que lembram personagens de uma narrativa. Nesses signos que lembram seres humanos, é possível perceber feições faciais diversas, que oscila entre o parecer estar cantando e ou tentando abocanhar o que lembra alimento.

Ainda observando os elementos que compõem *A nave dos loucos*, de H. Bosch, não podemos deixar de destacar o instrumento musical tocado pela “freira”- um alaúde, que geralmente está ligado ao descomedimento. Então, esses signos representando pessoas possuem algo de semelhante: todos parecem estar ávidos para comer. O sujeito da esquerda da tela (figura2), usa roupa de tom avermelhado e aponta para aquele que tenta pegar a “ave assada” presa ao tronco-mastro e parece reclamar. No canto direito da tela, há um grande peixe atado em um dos galhos da árvore que sai da embarcação e que nenhuma personagem parece

dar-lhe importância. Todos as personagens têm olhar absorto, não se olham entre si, e alguns estão com os olhos fechados.

O espaço planar da tela de Bosch (figura 2) é totalmente geometrizado, formando círculos e triângulos, linhas retas. O objeto fora do barco, semelhante a uma garrafa, que uma das figuras humanas segura, faz referência a elemento fálico masculino. Já o instrumento musical que uma das freiras toca, alude ao feminino, inferindo a junção carnal. Na parte central do barco, um monge e uma freira aparecem sentados, em posição privilegiada, em relação às demais figuras, uma espécie de “primeira classe”, que é servida pelos demais com direito até refeição. Este signo que lembra prato, algo parecido com cerejas. O simbolismo desta fruta e de outros elementos atesta todo o discurso narrativo do quadro, se assim se pode dizer desta obra de Bosch. Assim,

o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2002, p. 16).

A simbologia desta fruta, a cereja, produz sentido arquetípico e, muitas vezes, representa sensualidade, efemeridade, erotismo. Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, assevera que mitologia e princípios estruturais das artes se correlacionam em níveis diferentes de percepção. Os arquétipos emergem sob o relevo de uma consciência que elabora, julga e avalia.

Os traços arquetípicos funcionam como um *touch*, acionando conteúdos conscientes e inconscientes. Essa percepção de diálogo com outros conteúdos, cria intertextos que vão se aderindo ao espaço da tela, demandando uma gama de sentidos que comportaram mais ou menos significância conforme se moverem os atos de apreensão do leitor. Podemos notar que os elementos referenciais atuam como ímãs, atraindo o leitor para um outro campo, o metafórico, porta de entrada para possíveis relações intersemióticas com o conto “O Sonho”, de Miguel Jorge, dada a aproximação da tela com a composição da narrativa curta: o espaço reduzido e os delineios iconográficos saltam aos olhos do contemplador, conjugando múltiplos pontos de vista, simultâneos e distintos ao mesmo tempo.

Uspênski (1979), sobre a questão dos pontos de vista, chama a atenção para o caráter sígnico da representação. No caso das figuras combinadas, sobrepuja o signo do signo da realidade, intensificando o aspecto narrativo da obra. Os elementos centrais se contrapõem aos elementos considerados secundários garantindo à pintura proximidade com o gênero narrativo, especialmente o conto. Nesta obra de Bosch, a representação simbólica ultrapassa o ícone, como

sistema figurativo e penetra nesse universo da simultaneidade e da multiplicidade de pontos de vista, instaurando especialização das ações, em uma fusão de planos distintos.

O procedimento construtivo das obras de arte de sistemas de linguagens distintas, a saber, os dois contos de Miguel Jorge; o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e os quadros: *A nave dos loucos*, de Hieronymus Bosch e *O Sono* de Salvador Dalí, não se excluem, não se repelem, antes, estabelecem diálogo, se auto referenciam, se complementam em uma relação meio que consanguínea, em maior ou menor grau em seu processo de fruição.

Dentro desse percurso, procuramos estabelecer relações intertextuais e de similitude entre os sistemas verbal e visual entre os objetos selecionados. Assim, demonstrando possíveis homologias estruturais, delineando pontos de semelhanças o sistema pictórico e o verbal quanto ao procedimento construtivo entre o conto e as pinturas selecionadas.

Por meio da comparação, pode-se depreender uma série de elementos que compõem tanto os textos verbais quanto os visuais, como: a ambiência noturna; a sequência de ações insólitas com nuances de erotismo; o disforme e o grotesco; o uso de signos que aludem ao sobrenatural e a obsessão do narrador em “fotografar” cada cena. Esses elementos proporcionam inúmeras interpretações, criando e recriando visualidade, em um movimento dinâmico, em que máquina fotográfica é metaforizada à pintura. Nessa perspectiva, as obras de arte aqui estudadas carregam em si o não dito, o não iconizado, reafirmando no receptor um dos aspectos mais marcantes da verdadeira obra de arte: o opaco, o vazio.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS PRELIMINARES

Os procedimentos construtivos das obras de arte de diferentes sistemas de linguagem constituem-se como vetores dos estudos de crítica literária. O estudo comparativo entre as artes permite vislumbrar as transformações e ampliações do conceito de arte na contemporaneidade. A relação de contiguidade entre sistemas artísticos, seja por hibridismos composicionais, seja por complexas homologias estruturais, em que um sistema se vale de procedimentos composicionais do outro, ocorrem nas malhas do processo inventivo (GONÇALVES, 1989), provocando e requerendo do leitor/contemplador (o leitor de Iser) mudanças em sua forma de interagir com o objeto artístico.

Nos contos analisados, tanto os de Miguel Jorge quanto os de Clarice Lispector e Júlio Cortázar, o elo que os aproxima se dá pelos processos de emolduragem e montagem. As molduras no texto literário, no caso os contos, podem surgir na troca entre os pontos de vista interno e externo (USPÊNSKI, 1979). O advento das molduras aproxima os contos que analisamos da pintura. “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês”, foi um dos contos bastante significativos para a percepção das molduras, pois nele observou-se que há uma narrativa dentro da narrativa, um conto dentro do conto. Trata-se de um conto emoldurado, em que o plano espaço-temporal atua efetivamente.

No conto de Cortázar, “A casa tomada”, as molduras se formam a partir de princípios de representação do “fundo”, do comportamento das personagens, que podem ser agrupadas em dois grandes grupos: personagens móveis e personagens imóveis. Já em “menino a bico de pena”, de Clarice Lispector, as molduras deste texto literário se formam no jogo de troca dos pontos de vista interno e externo. Esse mesmo fenômeno ocorre também nos contos de *Lacraus*, em que os fluxos de consciência cooperam para criar esse efeito.

Como o procedimento construtivo é a espinha dorsal desta pesquisa, foi preciso adotar uma espécie de necropsia das narrativas selecionadas. Reconhece-se, entretanto, que os efeitos de sentido de obras de arte são inesgotáveis, assim, necropsia não termina nunca, pois as narrativas curtas manifestam múltiplas potencialidades de sentidos (ISER, 1996) e a proposta de análise que apresentamos é apenas uma, das muitas outras que poderão ser realizadas.

Dessa forma, a análise comparativa entre obras de arte de sistemas diferentes: verbal e visual, numa perspectiva homológica, foi possível demonstrar que, seis dos treze contos de *Lacraus* são homólogos entre si quanto a macroestrutura composicional. Os elementos gráficos dispostos nestes contos da obra *Lacraus* criam traços de paratextualidade entre si: há o uso de

apartados em todos esses contos. Dentro deste mesmo percurso, de perscrutar o engenho textual das narrativas curtas de Miguel Jorge, saltou aos olhos o recurso da autotextualidade que, em alguns contos, como demonstrado, revela-se pelo o ato de fotografar. Esse fenômeno é recorrente em quatro contos da obra de Miguel Jorge. Ainda temos a presença dos lacraus, espalhados em cinco contos. Cabe ressaltar que em todos os contos de *Lacraus*, a ambiência escolhida para o desenvolvimento das narrativas, o espaço é o quarto, no caso um poliedro.

Assim, a escolha da obra *Lacraus*, de Miguel Jorge se faz pertinente dado ao seu caráter plástico e transtextual. Pode-se afirmar que nestes contos há uma justaposição de conceitos que transcende o discurso referencial, propiciando a construção de sentidos. Essa construção de sentidos se dá pelos filtros narrativos, delimitados em três parâmetros: o tempo, a visão e o modo. Estes parâmetros atuam na produção de significação e de figurativização do discurso narrativo (TODOROV, 1980).

Nessa perspectiva, a produção de sentido é intrínseca ao o ato de ler e pressupõe uma interação entre obra/ leitor, fundamentada nas estruturas do texto, seja de linguagem verbal ou visual. Assim, percepção do leitor, ao se deparar com o universo ficcional que constitui determinada narração, pode remetê-lo a fragmentos de uma ou mais obras de arte, como ocorre com conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês” que remete ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (2003), especialmente os capítulos XLIX - A ponta do nariz; LXXII- “O Bibliômano” e CXXXVIII –“A um crítico”.

Assim, o estudo comparativo dos contos selecionados, estabelecendo correlações composicionais com as artes plásticas e os artifícios cinematográficos, tais como a montagem, notadamente ratificam o caráter plástico das narrativas curtas. E é uma longa estrada ainda se percorrer, cheia de trilhas vicinais. A montagem, típica do universo cinematográfico, é bastante recorrente nos contos que analisamos. A nosso ver, os artifícios cinematográficos e a questão das molduras artísticas, tanto nas narrativas curtas, quanto nas telas selecionadas para esta pesquisa, implicam sempre uma operação metonímica, sobre o eixo da contiguidade. Molduras e montagem, amplamente vislumbradas nas obras estudadas, são recursos que cooperam para a manifestação de um discurso narrativo fragmentário, dessintagmatizado.

Nos contos selecionados, os indícios, anteriormente elencados, não refutaram os objetivos levantados para orientar o estudo sobre os procedimentos construtivos. Esses procedimentos promovem a interação entre texto e leitor, efeito e recepção do texto típicos da linguagem artística, evidenciando a hibridização de gêneros. Assim, este estudo teve o intuito de contribuir para o estudo comparativo entre a literatura (contos) e pintura da intersemiose, em

que se cruzam outras linguagens, outros códigos. Os contos de *Lacraus* ultrapassam o universo estruturador da narrativa curta tradicional, produzindo efeitos de sentidos que transcendem a aparente tematização.

Dessa maneira, estas considerações não podem ser finais. Antes devem ser apenas uma pausa. Ainda há muitos outros aspectos a serem perscrutados, seja nas mesmas obras aqui apresentadas, seja na comparação entre linguagens de sistemas diferentes, literatura e pintura, um caminho que me atrai intensamente.

Então, a relação interartes se constitui como território amplo e espaço sedutor para novas perspectivas de compreensão das artes em suas múltiplas correspondências. As linguagem verbal e visual incorporam signos distintos, autônomos e complexos: a narrativa curta de Miguel Jorge e sua correlação com outro texto do mesmo sistema, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, evoca o leitor da obra machadiana que, transmutado em signo, abriga um processo simultâneo de referencialização e desreferencialização na figura do obtuso Yago Ciriago-personagem do conto “Yago Ciriago ou a tortura de um gato Pedrês”.

5. REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARTSY. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/hieronymus-bosch-the-ship-of-fools>>. Acesso em 22 nov. 2017.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Teoria do Romance I*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.

_____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva S.A., 1987.

CÍRCULO FLUMINENSE DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGUÍSTICOS. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2049.html>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Bestiário*. Tradução (revista) de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS SIGNIFICADO DOS SÍMBOLOS E SIMBOLOGIA. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cereja/>>. Acesso em 20 nov. 2017.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Editora Piaget, 1996.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

EURÍPEDES. *Medéia*. Edição bilingue. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34,

2010.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Escala Editorial, [s/d].

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENNETTE, Gerard. *Palimpsesto: literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

_____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência*: Miró, João Cabral da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Narrativa e poesia: dois processos de desrealização para a construção de mundos. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 104, p. 199-206, jan. /mar. 2015.

_____. A explosão de uma metáfora visual. *REVISTA USP*. São Paulo, n. 107, p. 118-134, out. /dez. 2015.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GREIMAS, Algirdas J. *Da imperfeição*. 1ª ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUMPHREY, Robert. *Fluxos da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Get Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

_____. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

JORGE, Miguel. *Lacraus*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LISPECTOR, Clarice. Menino a bico de pena. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

- LÓTMAN, Iúri. At al. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, Homero Freitas de Andrade & Arlete Cavaliere. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- MACHADO, Lacy; PINTO, Divino José. *Faces da personagem: teoria*. Goiânia, Kelps, 2011.
- MORENO, Armando. *A biologia do conto*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- MOISÉS, Massaud. O conto. In: *A Criação Literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- POE, Edgar Allan. *Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne*. Tradução de Charles Kiefer. Bestiário, Porto Alegre, n.6, 2004. v. 1. Disponível em: <<http://www.bestiario.com.br/6.html>>. Acesso em: 04 out. 2017.
- AZEVEDO, Maria Amélia; GUERRA, Viviane Nogueira de Azevedo. *Recria*. Disponível em<<http://www.recriaprojetos.com.br/wp-content/uploads/2015/04/IncestoIrm%C3%A3o-irm%C3%A3-e-a-S%C3%ADndrome-de-Jo%C3%A3o-e-Maria.pdf>> Acesso em: 24nov.2017.
- RENE Magritte: Biography, Paintings, And Quotes. Disponível em: <<https://www.renemagritte.org/la-clairvoyance.jsp>>. Acesso em: 21 nov. 2017.
- REVISTA GALILEU. *Qual a origem daqueles três macacos que um não vê, o outro não escuta e o terceiro não fala?* Disponível em:<<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT688136-1716-6,00.html>>Acesso em: 01set. 2017.
- MACHADO, Jorge (org.). *Roteiro de cinema: vocabulário do roteirista*. Disponível em:<<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>Acesso em 10 nov. 2017.
- SIGNIFICADOS. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/ouroboros/>>. Acesso em: 28 nov. 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *A. As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- USPÊNSKI, Boris A. Elementos Estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.) *A semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.