

O NARRADOR E A CONFISSÃO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS CONTOS “O ÚLTIMO”, DE ERIC NEPOMUCENO, E “OVERBOOKING”, DE LÍDIA JORGE

Ágata Cristina da Silva Oliveira *

Recebido em 15/07/2020. Aprovado em 30/09/2020.

Resumo: Os contos “O último” (*A palavra nunca*, 1997), de Eric Nepomuceno, e “Overbooking” (*O amor em Lobito Bay*, 2016), de Lídia Jorge, foram publicados pela primeira vez com uma distância de mais de 30 anos e com o Atlântico entre seus autores, entretanto, carregam alguns elementos em comum como a escrita da memória, a estética da crueldade e a posição de um narrador que joga com os seus leitores. Neste artigo, pretendemos analisar comparativamente estes e outros aspectos presentes nas referidas narrativas tomando como arcabouço teórico textos de autores como Wolfgang Iser, Clément Rosset, entre outros. Como principais resultados, pode-se concluir que a escolha de um narrador em primeira pessoa é o principal elemento utilizado para dar dubiedade aos discursos das narrativas e jogar com o leitor.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Estética da crueldade; Literaturas de língua portuguesa.

Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar, e não tenho medo de me repetir. Vai ser difícil porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha verdade, e então não é a verdade a não ser para meu estômago, para esta vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for.

“As babas do diabo”, Julio Cortázar¹,.

Em uma cena de *Captain Fantastic*, filme estadunidense de 2016, dirigido e escrito por Matt Ross, acompanhamos Ben Cash, o pai, interpretado por Viggo Mortensen, inquirir à filha acerca do livro que lê, *Lolita*, de Vladimir Nabokov. A personagem de Samantha Isler, Kielyr Cash, depois de fazer comentários superficiais sobre o enredo, passa a uma análise da narrativa dando-se conta de que, por ser apresentado do ponto de vista de Humbert Humbert, é possível simpatizarmos com o protagonista do romance mesmo que se trate de um pedófilo. A leitura de *Lolita* torna-se intrigante por fazer com que sintamos compaixão e, ao mesmo tempo, asco pelo personagem principal e narrador da trama. Por mais que se trate da confissão de estupro de uma menor, na silabação lá no

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa, com Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Conto de *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012, p. 57.

início da história começa o jogo do texto: quando menos espera, o leitor já se encontra enlaçado pelos fios da trama de *Lolita*: “Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta” (NABOKOV, 2003, p. 11).

Há também na Literatura Brasileira um excelente exemplo de romance em que o narrador joga com o leitor: *Dom Casmurro*, romance de Machado de Assis que, por muito tempo, foi interpretado como as memórias do pobre Bentinho, vítima da traição de Capitu com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1997, p. 53). Somente na década de 1960, com os estudos de Helen Caldwell², o olhar acusador que pairava sobre Capitu se moveu para o narrador que, na trama, assumia a posição de Otelo e Iago ao mesmo tempo. Hoje, qualquer leitor de *Dom Casmurro* que acredite na vitimização de Bento Santiago será chamado de leitor ingênuo: deixou-se seduzir por Bentinho a ponto de não perceber que se trata das confissões de um narrador que, com seu ciúme, vai destruindo Capitu, mesmo sendo ela muito “mais mulher do que ele era homem” (ASSIS, 1997, p. 50).

Em *O narrador ensimesmado*, Dal Farra (1978, p.52) nomeará esse ponto de vista da primeira pessoa como uma das formas narrativas de persuasão. O narrador, ao recuperar o passado, tem uma dupla experiência: revive as situações como personagem e as experiências no presente como narrador. Em “O último” e “Overbooking”, contos que analisamos neste texto, temos narradores que confessam crimes cometidos no passado mas, ao fazê-lo, utilizam estratégias narrativas que, à semelhança de Humbert Humbert, em *Lolita*, e Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, tentam prender o leitor nas teias da persuasão. Embora se trate de narrativas confessionais, os narradores suavizam a sua culpa através de estratégias discursivas. Apresentando-nos um ponto de vista único, toda informação que temos acerca dos acontecimentos é apenas aquilo que é revelado pelos narradores.

“O último”, de Eric Nepomuceno

Em *A palavra nunca*, uma reunião de narrativas do escritor brasileiro Eric Nepomuceno escritas entre 1973 e 1984 e publicadas em 1985, encontra-se o conto “O último”. O livro se organiza em blocos de contos intitulados “Histórias da Primavera”, “Histórias do Inverno”,

² Referimo-nos à crítica de *Dom Casmurro* presente em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, publicado em português pela Ateliê Editorial em 2008.

“Histórias sem Tempo”, “Histórias do Outono” e “Histórias de um Tempo Qualquer”. Na primeira parte, “Histórias da Primavera”, as narrativas terão como matéria, principalmente, a evocação de memórias de infância, apresentando: um menino que ouve rádio e acha que se tiver filho irá morrer dois meses depois já que isto aconteceu ao seu pai; rapazes que espiam para ver o corpo nu da mulher do professor de francês; a melancolia resultante da evocação da memória de um juramento feito na juventude. Há ainda outros contos como “Um dia de calor”, que acompanha um casal que vai para uma clínica de aborto. Nepomuceno sugere tudo e não perde tempo ou palavras para explicitar aquilo que já está claro. Nesse conto, por exemplo, em nenhum momento a palavra aborto é pronunciada. Tudo é sugerido.

Nas “Histórias de Inverno”, a melancolia está presente em todos os contos. Há tentativas de repetir o irrepetível, encontros em bares que não acontecem e um sentimento de abandono persistente. Em “A promessa”, único conto de “Histórias sem Tempo”, um homem num bar relembra a história do seu avô e de Gabriel, enquanto espera o segundo, com quem caminhou por meio ano em um salão a fim de cumprir uma promessa e da contrariedade causada pela quebra do pacto por Gabriel. Tomando como gancho “e agora que penso nisso”, o narrador tenta entender os acontecimentos depois do distanciamento temporal.

Em “Histórias de Outono”, os contos retratam o horror da guerra, enquanto, na parte final, “Histórias de um Tempo Qualquer”, a memória é o tema principal. Em “O jardim” duas metáforas são usadas para a memória: o trabalho de jardinagem e um bolo e suas fatias. Em “As cartas”, o narrador nos diz: “Jamais pude vencer a memória: ela continua viva e devolve as coisas quando quer.”³. Ao longo do livro, nos deparamos com narradores que tentam reconstruir memórias estilhaçadas pelo tempo.

“O último”, trata-se de uma narrativa de guerra (presente em “História de Outono”). O narrador é um ex-soldado que conta o episódio em que um grupo de soldados e ele, por último, estupram uma índia. Entretanto, embora haja a narração de uma violência cometida, o texto não traz o brutalismo de Rubem Fonseca que, segundo Schollhammer (2009, p. 40), será não só modelo, mas, também, mentor dessa estética para autores, sobretudo, da década de 1990. A narrativa de Eric Nepomuceno igualmente se afasta dos textos de Sérgio Sant’Anna, com seus narradores neutros que preferem não atribuir juízos de valor mesmo ao narrar a violência, incesto, pedofilia ou suicídio.

No conto de Eric Nepomuceno encontramos ainda uma série de discursos expressos através

³ NEPOMUCENO, Eric. *A palavra nunca*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; São Carlos, SP: UFSCAR, 1997, p. 15. As demais citações da obra foram retiradas desta edição, passando-se a indicar, sempre que possível, apenas o número das páginas respectivas.

da voz do narrador que conferem ao conto uma polifonia “de vozes em luta e interiormente cindidas” (BAKHTIN, 2002, p. 154). Exemplificamos essa polifonia destacando três discursos que aparecem na narrativa: o discurso socioeconômico, o discurso político e o discurso religioso.

O discurso socioeconômico está presente através das referências do narrador ao sapato. O uso de sapato é usado como um indicador econômico das personagens: o narrador deixa claro que pertence aos grupos sociais mais baixos ao afirmar que “eu, pela segunda vez na vida, usava sapatos” (p. 113). O narrador ainda explicita sua situação econômica ao contrapor o exemplo do “negro Raul” (e aqui temos também o discurso étnico presente: ao longo do conto essa personagem aparece sempre com o adjetivo “negro” na frente de seu nome), como alguém que “sempre teve sapatos” (p. 119). Mesmo a personagem apresentada no conto como alguém pertencente a um diferente estrato social, inferiorizado, possui condições financeiras que o narrador não tem.

Outro discurso que marca o conto é o religioso. Desde o início do texto, a ideia de culpa está vinculada a uma ética religiosa. Sua representação aparece, por exemplo, numa lembrança do narrador: “lembro sua reza: minhas penas, senhor,/ meus pecados./ Minhas penas, senhor, logo se acabam” (p. 120). A única lembrança trazida ao texto que não se relaciona ao episódio relatado é uma recordação da mãe do eu narrador morta quando ele tinha quatro anos. A própria construção do texto como uma narrativa confessional traz para a narrativa um teor religioso.

Temos, também, no texto, a expressão do discurso político. O narrador expressa seu desinteresse pelas motivações para aquela guerra ao dizer: “se eu nunca tivesse saído de casa para defender aquilo que diziam que devia ser defendido” (p. 112). A personagem principal sequer compreende aquilo pelo qual está lutando: para ele, está defendendo aquilo que outrem diz que deve ser defendido. O discurso político no conto passará pela questão da latino-americanidade, pois: o narrador se questiona: “o inimigo fala a mesma língua que nós, como saber se quem grita é nosso ou deles?” (p. 115), pergunta que lembra a afirmativa de Eduardo Galeano (2010, p. 184) em *As veias abertas da América Latina*: “um arquipélago de países, desconectados entre si, nasceu como consequência da frustração de nossa unidade nacional”. Tentando não extrapolar os sentidos do texto, podemos sugerir a possibilidade de uma formação da imagem da construção da América Latina simbolizada pelo estupro da jovem indígena. O emprego dessa violência, que se confunde também com o discurso religioso, pensando-se na visão do explorador europeu que vê o autóctone como um ser inferior por não compartilhar as mesmas crenças (SANTIAGO, 2000, p. 12), exhibe as relações conflituosas e bárbaras que resultaram na dizimação da maior parte da população indígena que habitava a América Latina.

“Overbooking”, de Lídia Jorge

Em *O amor em Lobito Bay*, que agrupa contos com tramas localizadas em territórios fora de Portugal, passando desde Angola e seus conflitos internos do período pós-colonial até os caminhos percorridos pela literatura de Faulkner, em New Orleans, encontra-se o conto “Overbooking”. As personagens dos contos desta coletânea vivem situações que as levam da tranquilidade à ferocidade ao receberem uma revelação que destrói a normalidade.

Na primeira história e a que dá título ao livro, “O amor em Lobito Bay”, um professor narra aos seus alunos sobre quando a sua família se reuniu para evitar que ele matasse uma andorinha e comesse seu coração para se tornar o mais rápido corredor entre os seus amigos. Ironicamente, a família está tentando proteger a sua inocência infantil de um ato de violência, mas não consegue protegê-lo de testemunhar os horrores da guerra.

Em “O templo do esplendor”, novamente presenciamos a recuperação da memória infantil de um narrador. Nesse conto, a narradora relata que, quando menina e buscava pela justiça, percebeu que a mãe possuía lenços bordados e o pai não: a criança borda um lenço e acompanhamos as suas peripécias para entregá-lo ao pai.

Nos contos “Imitação do Êxodo”, crianças são levadas ao parque para encenar uma guerra, mas Juliana, “uma menina normalmente bem comportada” (JORGE, 2016, p. 70-71) só consegue falar sobre “o relógio do seu bisavô no parque”: o cuco que recebe uma significação baseada no universo conhecido pela criança; e em “Passagem para Marion”, uma mulher se deslumbra com o acaso ao jantar na casa de um embaixador e encontrar um rapaz que viu durante toda a tarde brincando com o seu cachorro.

Já o conto “Um rio chamado mulher” homenageia Faulkner através do relato de uma narradora que vai até New Orleans para refazer o caminho percorrido pelas personagens de “*The Old Man*”. A ironia da trama encontra-se na descoberta de sua guia, Barbara, como uma figura ainda mais lendária e celebrada pelos habitantes da cidade do que o escritor recordado no conto.

A narrativa de “Novo mundo” ironiza o lugar das doações voluntárias e anônimas ao contar a história de um padre que, para incentivar a doação de dinheiro destinado a fazer concertos na igreja, diz aos fiéis que ao contribuírem terão os seus nomes gravados no telhado do templo. Depois de receber uma alta doação secreta, o padre encontra-se no dilema de como cumprir com a promessa da gravação no telhado.

No conto “Dama polaca voando em limusine preta”, acompanhamos os momentos de agonia da personagem que, de partida para o aeroporto, se vê presa em uma limusine com um motorista que não para de afirmar o quanto ela se parece com sua falecida mulher; enquanto em “O poeta inglês”, um pequeno grupo de escritores de nacionalidades diferentes se sente inferiorizado quando se apresenta em uma sessão literária onde o poeta inglês ganha destaque e é celebrado. A inveja é percebida pelo misto de preocupação e secreta alegria que surge com o sumiço do poeta.

Em “Overbooking”, um elemento fantástico será o mote para a narração do conto: o narrador relata que, ao se dirigir por uma determinada estrada da aldeia de Kimbalina, surge a aparição fantasmagórica de uma freira que “entra pelo peito e desaparece” (JORGE, 2016, p. 31). A imagem desse fantasma, entretanto, relaciona-se a um crime cometido pelo narrador quando era jovem. A única forma encontrada para se livrar do espectro é relatando o passado para uma desconhecida enquanto está em *overbooking*:

De noite, antes de se chegar à curva, desde há um tempo para cá, começou a surgir um carro com os dois faróis nos mínimos, um carro que avança devagar e, antes de se cruzar contigo, pára. Dele sai uma mulher vestida de azul que vem pela estrada ao teu encontro. Se tu não paras, ela sobe para cima do teu carro e voa sobre ele até chegares à vila. Se paras, ela vem andando até junto de ti, e quando está próxima, entra-te pelo peito, e desaparece. Desaparece dentro do teu peito, e tu não a vês mais. (JORGE, 2016, p. 31).

Esse elemento fantástico aparece no conto e para Francisco de Kimbalina, somente para ele, como ficará claro na parte final da narrativa de Lídia Jorge, como uma espécie de desafio à recuperação da memória. A imagem da freira, em si, causa medo suficiente para que a personagem tente deixar tudo para trás e fuja .

No início do conto, há uma preocupação em se descrever a aldeia de Kimbalina de forma detalhada, situar o leitor dentro do território e do tempo em que se passa a história mesmo sem conhecê-los. O uso dos elementos espaciotemporais funciona, assim, como meio de criar uma imagem mental no interlocutor pela necessidade de dar sentido de real ao elemento fantástico. Segundo Roas (2013, p. 61), “afirmar a “verdade” do mundo representando é [...] um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da ‘verdade’ do fenômeno fantástico”. Nessa perspectiva, a verossimilhança do conto resultará da interação entre texto e leitor, pois é preciso que aquele que lê entre no jogo do texto para que, dentro desse universo ficcional, o fantasma da freira da aldeia de Kimbalina seja percebido como real (COMPAGNON, 1999, p. 149). De acordo com Todorov:

[...] quando confrontado com elementos fantásticos no texto, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: ou reduzir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginários os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural e portanto inserir uma modificação no conjunto das representações que conformam sua imagem de mundo. O fantástico dura o tempo dessa incerteza; assim que o leitor opta por uma ou outra das soluções, desliza para o estranho ou para o maravilhoso. (2003, p. 241).

Em “Overbooking” é possível fazermos essa dupla leitura: podemos acreditar que narrador é atormentado por sua mente e como consequência imagina o fantasma da freira ou, ainda, o espectro pode ser tomado como real dentro do universo ficcional do qual faz parte.

A posição dos narradores

Numa conferência feita no Instituto de Psicanálise Brasileira de São Paulo, Arrigucci Jr. (1998, p. 11) levanta a questão das possibilidades da narrativa, afirmando que, quando se conta uma história, coloca-se sempre o problema do narrador, da perspectiva de onde narrá-la: “Quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa?”. A escolha por um narrador autodiegético em “O último” é um elemento que ajudará na construção da dubiedade que o conto possui, porque nos colocamos diante de um eu narrador que, à semelhança de um Bento Santiago, arquiteta o discurso e manipula o nosso olhar com o intuito de se apresentar como vítima em episódio no qual é o algoz. Desse modo, o narrador-personagem fica entre criminoso confesso e pecador contumaz. Na introdução do texto, no primeiro excerto podemos ver esta oscilação:

Antes eu pensava: ‘Cada vez que sinto cheiro de pasto e de mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?’ Depois percebi que trazia comigo o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca, onde quer que eu fosse. [...] E soube que por onde fosse teria de perguntar sempre por uma culpa e por um cheiro de suor e de sangue, e que por onde eu vá terei como faróis aqueles olhos duros e frios vindos de encontro aos meus, penetrando minha boca e minha garganta, aqueles olhos duros e frios me atravessando. (NEPOMUCENO, 1997, p. 112).

O narrador admite a sua culpa ao declarar que “o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca” o acompanha, ou seja, ele admite ser responsável pelo ocorrido, entretanto, ele se pergunta “de quem foi a culpa?”. Além disso, no seu discurso, o estupro que foi cometido por ele - e é de interesse observar que no início do texto já sabemos que há um estupro, embora isto só fique claro numa segunda leitura - inverte-se, convertendo-o em vítima da indígena que com os olhos duros e frios penetra na sua boca e na sua garganta. No decorrer do conto, o narrador cria uma atmosfera a

fim de nos comover, pois, repete continuamente sobre como os outros soldados e ele passam fome e frio, pegam chuva, ficam cansados, depois exaustos, abandonados, perdidos. De tudo que é dito, nada é de graça, cada palavra está colocada com o objetivo de neutralizar a ato de crueldade que assistiremos na parte final do texto.

De modo semelhante, em “Overbooking”, o narrador autodiegético utiliza recursos discursivos para fazer uma confissão e, ao mesmo tempo, se isentar, em certa medida, da própria culpa. No conto, o narrador começa por apresentar os homens da aldeia de Kimbalina, cenário onde se passa o acontecimento que narra, como homens bons que “vão à missa aos domingos e estão inscritos na lista do trabalho comunitário.” (JORGE, 2016, p. 29). A personagem narradora esforça-se por deixar claro que, embora ele tenha “uma coisa má para contar”, sendo um desses homens da aldeia de Kimbalina, é também bom, um homem religioso e prestativo. O narrador justifica-se, tenta deixar claro ao seu interlocutor que, embora ele tenha feito uma coisa má - e, já no uso do termo “coisa” para a violência que será praticada contra a freira, há uma tentativa de minimização da crueldade cometida, há uma coisificação da freira - ele tem em si mais atos bons do que cruéis. O discurso do narrador, que ao fim do conto descobrimos ser direcionado para uma desconhecida que está com ele no aeroporto, “se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro.” (BAKHTIN, 2002, p. 197).

No terceiro parágrafo de “O último”, a estratégia usada para suavizar a culpa do narrador se expressa no uso dos verbos no pretérito perfeito do subjuntivo: fosse, tivesse, que é repetido três vezes, e o advérbio “talvez” que expressa dúvida e uma simulação de desejo de que tudo deveria ter acontecido de outra forma. Lemos:

Talvez se Emílio fosse menos corajoso, ou menos louco. Talvez se eu não tivesse confiado tanto em Enrique e em todos os outros. Se não tivesse chovido tanto aquela noite, a primeira. Se eu não tivesse nunca saído de casa para ir defender aquilo que diziam que deveria ser defendido. (NEPOMUCENO, 1997, p. 112).

A ideia é repetida outras vezes ao longo do conto: “Talvez se Emílio fosse menos corajoso ou menos louco. Talvez se eu não tivesse confiado tanto em Enrique e nos outros” (p. 115), “Talvez se não tivesse confiado tanto em Enrique e nos outros” (p. 116). Como uma tentativa de se isentar da responsabilidade pelo crime cometido, o narrador passa a culpa para outras pessoas. Há uma tentativa de convencimento de que seu único erro foi ter confiado em seus companheiros. Esse recurso, entretanto, se mostra dúbio, pois, assumir que sua participação no estupro coletivo é resultante da influência exercida por seus companheiros, imputa ao protagonista a falha da fraqueza de carácter.

Ao relatar o episódio em que ocorre “a coisa má”, o eu narrador de “Overbooking” utilizará duas principais estratégias para reduzir sua culpa: relata o ocorrido em terceira pessoa, como quem vê mas não participa da história. E se invisibiliza, através da inserção em um grupo, em uma coletividade: “Mas nós éramos catorze e tínhamos acabado de obter uma vitória em campo, nove golos contra dois, uma desforra nos da cidade, os Fumega, como não havia memória, Nós, os Kimbin” (JORGE, 2016, p.35), “[...] ao todo, catorze, tínhamos comido as mangas descascadas com três facas que três de nós sempre traziam no bolso, mesmo quando estávamos em campo.” (JORGE, 2016, p. 36).

Ambos os narradores sentem a necessidade de convencer que as suas respectivas culpas são compartilhadas por outros. Embora narrar possa servir como uma forma de passar a limpo o passado, de revisar os acontecimentos e “as experiências mal-entendidas como personagens revivendo-as momentaneamente, julgando-as e incorporando-as em si, para que tomem definitivamente suas significações” (DAL FARRA, 1978, p. 57), as confissões dos narradores de “Overbooking” e de “O último” parecem estar mais preocupadas com o julgamento do interlocutor do que com compreender os acontecimentos do passado e ressignificá-los à luz da maturidade.

Intensificação da trama

Em ambos os contos referidos há um recurso utilizado para intensificar a tensão da trama. Em “Overbooking”, a repetição da expressão “mas eu tenho uma coisa má para contar” aparecerá de forma persistente no texto. Como uma ladainha, desde o início da história quando o narrador ainda se concentra em relatar a aparição fantasmagórica, encontramos o uso da expressão que nos prepara para o que está por vir. De forma semelhante, através da repetição de um elemento, o conto de Eric Nepomuceno (1997, p. 112) cria o efeito de aproximação do clímax da narrativa: “sinto outra vez meus sapatões pisando o pasto”, “meus sapatões pisando o pasto” (p. 113), “eu, pela segunda vez na vida, usava sapatos - os pesados sapatões de soldado” (p.113), “meus sapatos pisando a lama” (p. 114), “os sapatões estão endurecidos” (p. 114), “são os segundos sapatos que tenho na vida, meus sapatões de soldado. Meus pés estão ardendo, estão inchados” (p. 117), “a fome pesava mais [...] que meus sapatões cheios de lama” (p. 118), “eram meus segundos sapatos. Estavam pesados e duros” (p. 118), “ele sempre teve sapatos” (p. 119), “tirar os sapatões de soldado” (p. 119), “meu sapatão direito estava afundando em bosta” (p. 119), “o pé direito pisa forte nas costas da mulher” (p. 122), “chuta a índia na barriga” (p. 122), “as pernas esfoladas pelos

sapatões dos soldados” (p. 122). Esses sapatos aparecerão com a função de intensificação da narrativa: eles pesam, ficam endurecidos, afundam na lama, deixam os pés ardendo e inchados, afundam em bosta, pisam, chutam e esfolam. Segundo Cortázar (2006, p. 158), esse tipo de elemento gera uma intensidade que “se exerce na maneira pela qual nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera”. Ademais, os sapatões são também um símbolo do ofício do narrador enquanto soldado, é o elemento que o integra ao grupo e que apaga a sua individualidade: com os sapatos ele faz parte de uma unidade em que é o último.

Por sua vez, Umberto Eco (1994, p. 58) dirá em *Seis passeios pelos bosques da ficção* que “o processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens”. Na trilha dos elementos intensificadores da narrativa, o leitor cria expectativa acerca do que acontecerá no ápice do texto. Em ambos os contos, experimentamos essas tentativas de prever o curso da história, que acabam sendo frustradas quando descobrimos que o narrador de “O último” não se abstém de estuprar a indígena, antes é o último do ato de crueldade coletiva, e quando fica exposto que o eu narrador de “Overbooking” não é o menino mais novo dos Kimbin, aquele que não participa do assassinato da irmã Alberta, mas sim o incitador do grupo à violência.

A narração da violência

Há outro aspecto além da narração autodiegética que une os contos “Overbooking” e “O último”. Nas narrativas temos relatos de violências cometidas em grupo contra uma figura feminina. Em “Overbooking”, o grupo que emprega a violência é composto por 14 rapazes que, após saírem vitoriosos de uma partida de futebol, encontram a irmã Alberta com sua 4L e lhes oferece carona. Entretanto, no veículo cabem apenas cinco pessoas:

Treze rapazotes, e um rapazinho, todos a querermos entrar na carrinha. A irmã Alberta sentada ao volante, a assistir, a rir, a esperar que a realidade demonstrasse que não havia possibilidade de acomodar catorze pessoas num espaço concebido para cinco, quando muito sete, se se abatesse o banco traseiro. Virgem Santa, estão a querer o impossível, dizia a irmã enfermeira e sorria, sorria, muito mais dentes que olhos, os olhos atrás dos óculos de sol. [...] Até que a irmã perguntou – ‘Vocês querem que eu saia?’ (JORGE, 2016, p. 36).

No conto de Lídia Jorge, o enfurecimento do grupo, que passará para a violência, principia da percepção da freira Alberta, portanto, da vítima, como alguém pertencente a uma instância de

poder superior ao time dos Kimbin. A freira é a dona do veículo no qual os rapazes não cabem, é alguém que presta assistência às pessoas daquela comunidade, portanto, o olhar que os rapazes têm para ela é de baixo para cima. Porém, quando ela perde o lenço, o olhar muda: “sem o lenço, que já tinha perdido, era apenas uma mulher de joelhos que rezava” (JORGE, 2016, p. 41). A partir do momento que a irmã Alberta perde seu estatuto de figura religiosa, de uma pessoa que se encontra numa posição superior aos rapazes, as relações de poder mudam. Como “apenas uma mulher de joelhos”, ela se converte em alvo de violência. O primeiro ato de crueldade cometido pelo grupo é despir a irmã. A nudez, na cultura cristã, representa a humilhação e a vergonha. Nua, a freira convertida em mulher passa a uma “coisa” ainda mais inferior: “aquilo, agora já não era nada. E era bom de ver como não era nada, como podíamos transformar, por nossas mãos, pessoas em postas de carne” (JORGE, 2016, p. 43).

Enquanto em “Overbooking” a violência é expressa gradualmente e apresentada em várias páginas do conto, no conto de Eric Nepomuceno o narrador se concentra principalmente em criar o quadro em que se encontrava o grupo de soldados. Ele se esforça para garantir que seu interlocutor perceba que aqueles homens estavam em uma situação-limite. A descrição da violência aparecerá já na parte final de “O último”. Se, para relatar como chegaram até ali, o eu narrador se alonga em comentários sobre os companheiros e desvios da história principal, a violência cometida contra a indígena é narrada em um só fôlego:

Ela vem, não entende nem resiste. Jorge Magro ri enfurecido. Renato está assustado. Andrés tem os olhos sombrios de sempre. O negro Raul arfa. [...] Enriquito insiste, o negro Raul grita, Andrés bate com a mão na cara da índia: é o primeiro, depois outro e outro. [...] Jorge Magro agarra a índia por trás. Puxa seus braços, caem os dois no chão. Enrique, o chefe, olha. Andrés grita, o negro Raul grita, grita Enrique e grito eu. A índia e Jorge Magro se retorcem. Ri ele, rimos todos. A índia se levanta e vai correr: Raul a derruba. Jorge se atira em cima dela, e é a primeira porrada: na nuca. Depois, mais, nas costas. [...] Andrés pisa na perna esquerda da índia, e ri. Jorge Magro bate mais, Enrique, o chefe, estende os pés, o pé direito pisa forte nas costas da mulher. Jorge por direito é o primeiro. [...] é a vez de Andrés: chuta a índia na barriga. Ela cai, Andrés salta em cima e cumpre. [...] Andrés bate e bate o negro Raul e bate Jorge Magro, e Enrique, o chefe: na cara, com as mãos e os cotovelos, e no corpo. Andrés é um potro feroz cavalgando a índia. [...] é a vez do negro Raul. A mulher está quieta, de costas contra o pasto molhado, o nariz e boca sangrando; [...] as pernas esfoladas pelos sapatos dos soldados. [...] Então batem os quatro ao mesmo tempo: Renato e eu olhamos. [...] Ela não reage quando Enrique, o chefe, se atira em cima de seu corpo, suas pernas, seu sangue. [...] A mulher não se debate mais nem grita nem geme. [...] a índia não respira. (p. 121-3).

A narração das violências infligidas à índia e à freira pelos soldados e pelos Kimbin traz a contemporaneidade da estética da crueldade. Em nenhum dos contos há a essencialização da violência: o que encontramos é a realidade dolorosa. Em *Princípio de crueldade*, uma das obras que pauta essa estética, Rosset apresenta a origem da palavra cruel:

Cruor, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. (ROSSET, 1989, p. 10).

Tanto em “O último”, quanto em “Overbooking”, as narrativas trazem essa realidade brutal, indigesta e sangrenta. “O último”, que durante boa parte do texto traz um narrador que tenta se justificar, induzir compaixão pela sua situação, narra um estupro com crueldade. É neste narrar cruel que dois elementos escapam ao narrador personagem e o denunciam: Enrique, o chefe, que até então era aquele em quem o personagem não devia confiar tanto, é tratado como “Enriquito”. De todas as passagens do texto, essa é certamente a em que menos se espera um tratamento que denote carinho por uma das personagens. Outro detalhe escapa ao narrador: ao dizer “rimos todos”, ele se inclui entre aqueles que trataram com crueldade a indígena. A tentativa do narrador de desculpabilizar seus atos passa por uma normalização da violência, por dar a entender que, sob condições semelhantes a sua, não haveria alternativa além de participar do estupro coletivo. Segundo Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 144), “a crueldade é, portanto, a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo. O que a circunscreve na atualidade é o fato de que vivemos todos em contínuo mal-estar”.

Os contos trazem a violência praticada pela coletividade. Em “Overbooking”, as personagens fazem parte de um time de futebol. Em “O último”, soldados em guerra. Nos dois casos, a violência é cometida contra uma mulher, contra uma figura vista como a mais fraca. São homens tentando impor o seu poder e, com isso, reafirmar a sua masculinidade. Sobre sujeitos como esses, Bourdieu diz, singularizando-os:

Na medida em que ele tem, como sujeito, de fato, um coletivo - a linhagem ou a casa -, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso inacessível. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança) é, acima de tudo, uma *carga*. [...] Como a honra - ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada

diante dos outros -, a virilidade tem que ser validada por outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’. (BOURDIEU, 2002, p. 64).

Em “Overbooking”, os rapazes pressionam o integrante mais novo do grupo a participar do evento sem chorar a fim de provar a sua masculinidade: “o treinador encarregou-se do assunto. Se ainda não era homem não deveria ter feito parte do *team*. Ok? Aquilo era seu batizado de adulto e teria de aguentar, teria de ver tudo.” (JORGE, 2016, p. 44). Para ser considerado parte da coletividade na qual se encontra inserido, o menino precisava testemunhar o crime cometido sem desviar o olhar: isto comprovaria sua virilidade e ele passaria a ser considerado pelo grupo como um adulto. De modo semelhante, em “O último”, o narrador precisa estuprar a indígena, assim como seus colegas o fizeram, já que faz parte daquele coletivo. A virilidade precisa ser compartilhada igualmente por todos do grupo.

O jogo nos contos

Podemos pensar no texto literário como um campo de jogo. Segundo Iser (2011, p. 107), “os autores jogam com os leitores” incitando-os a imaginar um mundo criado por eles e a interpretá-lo. Nos contos examinados, o jogo se expressa na necessidade de interpretação dos movimentos orquestrados pelos narradores. São narradores que nos ludibriam através de estratégias discursivas para que possam, ao mesmo tempo que confessam seus crimes, criar empatia e compaixão no interlocutor.

Em “O último”, o soldado confessa um estupro cometido em tempos de guerra. No entanto, quando observamos a narrativa como um todo, percebemos algo curioso: o narrador, em momento algum revela seu nome. Embora seu pecado seja confessado, não sabemos quem é a pessoa que comete o crime. Todos os seus companheiros são denunciados. Na cena do estupro, o narrador expõe o papel que cada um do grupo exerce no ato da violência. Ele, porém, se mantém à sombra, permanece no texto como o último. Desse modo, sua confissão parece incompleta, uma parte sua fica invisibilizada como quem vai a um confessionário e fala com um padre que não irá ver a sua face. Quando chega o momento derradeiro da sua confissão, o narrador encerra a narrativa.

Em “Overbooking”, o jogo também chega ao domínio dos nomes. Nesse conto de Lídia Jorge, o narrador usa uma estratégia oposta ao de “O último”: ele revela sua identidade por querer que sua imagem do presente seja lembrada por seu interlocutor. Afinal, Francisco de Kimbalina, como repete ao longo do conto, é um homem respeitável, tem o seu nome escrito em hotéis e outras

propriedades importantes. É na narração da violência cometida contra a irmã Alberta que o narrador esconde as identidades. Sem revelar nomes, apenas os papéis desempenhados, Francisco de Kimbalina apresenta a história em terceira pessoa, como alguém que não participa dos fatos. Em “Overbooking”, há uma tentativa de dissimulação do narrador ao insinuar, ao longo do relato da agressão, que seria ele o menino mais novo que estava no grupo, o “rapazinho mascote” que chorava enquanto presenciava a violência.

A primeira tese sobre o gênero conto apresentada por Ricardo Piglia (2004, p.88) diz que essa narrativa “sempre conta duas histórias”. Em “O último”, acompanhamos o relato de um episódio numa guerra em que soldados cansados, famintos, abandonados, nos limites de suas forças violentam a primeira pessoa que encontram depois de dias, como se fazer isso pudesse trazer alívio às suas condições. Em “Overbooking”, o narrador, em um aeroporto, à espera de ser realocado para outro voo, conta para uma desconhecida a história sobre uma aparição fantasmagórica e narra o assassinato cometido há muitos anos que deu origem àquele fantasma.

Entretanto, o final destas segundas histórias, “a história secreta” (PIGLIA, 2004, p. 89) dos textos, só vem para a superfície no último instante dos contos. O desvelamento em “O último” é feito quando na linha derradeira do texto descobrimos que o narrador personagem também participa do estupro coletivo. Em “Overbooking”, somente nos últimos parágrafos o narrador revela que não era mascote do time e sim o líder do grupo.

Em *Valise de Cronópios*, Cortázar (2006, p. 152) conta que um escritor argentino amante de boxe dizia-lhe que “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos e o conto, por knockout”. Somos nocauteados por Eric Nepomuceno e por Lídia Jorge. Utilizando os espaços vazios no plano do discurso ao nos entregarem a narradores pouco confiáveis como condutores das histórias, os contos confirmam aquilo que é dito por Bosi (1996, p. 7) sobre a narrativa curta: “[...] que condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção, e o modo breve de ser compele o autor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução [...]”.

Eric Nepomuceno e Lídia Jorge falam o essencial, respeitam o lugar do silêncio e do dúbio na narrativa. O entrelaçamento dos textos à superfície na narrativa, que dissimulam a sedução exercida pelos narradores, e os textos profundos, nos quais acontece o desvelamento da crueldade humana, complementam-se ao colocar em evidência o caráter dual do ser humano, que tem em si a vítima e o algoz.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., David. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**. v 31, n. 57, São Paulo, 1998.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. “O leitor”. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 139-164.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Ana Paula (org.) **Para um leitor ignorado: ensaios sobre O vale da paixão e outras ficções de Lídia Jorge**. Alfragide: Texto, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será possível um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 143-154.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 105-118.
- JORGE, Lídia. **O amor em Lobito Bay**. Lisboa: Dom Quixote, 2016.
- NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- NEPOMUCENO, Eric. **A palavra nunca**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; São Carlos, SP: UFSCAR, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROAS, David. O fantástico como problema de linguagem. In: ALVES, Maria Cláudia Rodrigues et al. (org.) **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 61-76.

ROSSET, Clément. **Princípio de crueldade**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TODOROV, Tzvetan. Os fantasmas de Henry James. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 241-255.

***THE NARRATOR AND THE CONFESSION: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STORIES
“O ÚLTIMO”, BY ERIC NEPOMUCENO, AND “OVERBOOKING”, BY LÍDIA JORGE***

Abstract: The short stories “O último” (*A Palavra nunca*, 1997) and “Overbooking” (*O amor em Lobito Bay*, 2016) were published for the first time with a distance of more than 30 years and with the Atlantic between their authors, however, carry some elements in common such as the writing of memory, the aesthetics of cruelty and the position of a narrator who plays with his readers. In this article, we intend to analyze comparatively these and other aspects present in the referred narratives taking as a theoretical framework texts by authors such as Wolfgang Iser, Clément Rosset, among others. As main results, it can be concluded that the choice of a first-person narrator is the main element used to give doubts to the narrative speeches and to play with the reader.

Keywords: Contemporary literature; Aesthetics of cruelty; Portuguese language literature.