

CLAUDIA KEENAN GELB

DEZ REGRESSOS NA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE NUNO COSTA SANTOS

Porto Alegre, novembro de 2006

CLAUDIA KEENAN GELB

DEZ REGRESSOS NA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE NUNO COSTA SANTOS

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Área de Concentração em Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, novembro de 2006

Dedico este trabalho

A um Poder Superior que me conduziu até aqui;

À memória de Moema Cirne, que jamais me deixou esmorecer;

Aos meus pais Samuel e Cinara, parceiros inigualáveis na trajetória de vida;

Ao Assis Brasil, pelo carinho e confiança desde o dia em que nos conhecemos;

Ao amor, que bate, volta e sempre regressa aos corações.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa de estudos oferecida, proporcionando assim o meu aprimoramento acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, representado pela coordenadora Prof^a. Dr. Regina Ritter Lamprecht, bem como demais professores, secretários e funcionários que, dentro de sua especificidade, me auxiliaram durante os dois últimos anos.

Aos colegas de Mestrado, que tornaram todas as horas momentos inesquecíveis: nas discussões acirradas, na descontração, ou, quase sempre, no auge do stress.

A Fernanda Rodrigues Garcia, pela amizade e generosidade, tão rara nos dias de hoje.

A Flávia Sutelo da Rosa, braço direito e esquerdo. Sem ela, não teria sido possível a conclusão deste trabalho.

Ao Nuno Costa Santos, por ser um autor vivo e ajudar nos diversos debates via internet, ou quando da minha estada em Lisboa.

A todos os familiares, amigos e colegas que estiveram juntos nas dificuldades.

As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se tão fluidas que ninguém pode dizer quais são os limites entre o romance e uma coletânea de contos.

Linda Hutcheon

Quando eu morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do mar.

Sophia de Mello Breyner Andersen

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra *Dez regressos*, do escritor português Nuno Costa Santos, a partir dos seguintes aspectos: o primeiro é o fato de que, na aparência, ela pode ser classificada como um livro de contos. O segundo aspecto é que, através de um olhar mais atento, detecta-se que a obra pode ser caracterizada também como um romance, posto que as duas modalidades narrativas se interpenetram, fato que é cada vez mais recorrente na literatura que se produz nos dias de hoje. A título de ilustração, se faz um breve histórico do romance (com base nos apontamentos de Vítor Manuel Aguiar e Silva, Roland Bourneuf e Réal Ouellet, Georg Lukács, Tzvetan Todorov, Edwin Muir e Henry James) e do conto (em que são levadas em conta as idéias apresentadas por Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Anton Tchekhov, Ernest Hemingway e Ricardo Piglia), bem como se observam os elementos pertinentes a cada tipo de narrativa, a fim de se extrair um conceito operacional para cada uma das categorias.

Palavras-chave: Análise literária. Conto. Romance. Hibridismo dos gêneros.

RESUMEN

La presente disertación analiza la obra *Dez regressos*, del escritor portugués Nuno Costa Santos, a partir de los siguientes aspectos. En primer lugar y dada su apariencia, la obra podría ser clasificada como un libro de cuentos. Un segundo aspecto y a través de una mirada más atenta, destacaría que la obra puede también ser caracterizada como un romance, puesto que las dos modalidades narrativas se interpenetran, hecho cada vez más recurrente en la literatura que se produce actualmente. A modo de ilustración se hace un breve histórico del romance (con base en los aportes de Vítor Manuel Aguiar e Silva, Roland Bournef & Real Ouellet, Georg Lukács, Tzvetan Todorov, Edwin Muir e Henry James) y del cuento (presentando las ideas de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Anton Tchekhov, Ernest Hemingway e Ricardo Piglia). Se observan los elementos pertinentes a cada tipo de narrativa, a fin de extraer un concepto operacional para cada una de las categorías.

Palabras-lhave: Análisis literaria. Cuento. Romance. Hibridismo del gêneros.

SUMÁRIO

1 É PRECISO COMEÇAR: INTRODUÇÃO.....	08
2 PARTINDO DA TEORIA PARA CHEGAR À PRÁTICA.....	13
2.1 Um pouco de romance.....	13
2.2 O conto: de como se chegou à história aparente e à história cifrada...	27
2.3 O hibridismo dos gêneros literários na atualidade.....	33
3 NUNO COSTA SANTOS E SEUS DEZ REGRESSOS.....	37
3.1 Contextualização do autor e da obra.....	37
3.2 A síntese e análise dos contos.....	39
3.2.1 Primeiro regresso: ao mestre com carinho ou em dias que vacilo a dor me abraça, mas passa.....	39
3.2.2 Segundo regresso ou em terra de cego muitas vezes o olho é dele mesmo... ..	48
3.2.3 Terceiro regresso ou à espera do milagre que não chega.....	57
3.2.4 Quarto regresso ou o bom filho a casa torna, mesmo que em precárias condições.....	65
3.2.5 Quinto regresso ou decepções amorosas on-line.....	75
3.2.6 Sexto regresso ou a versão de Manuela.....	83
3.2.7 Sétimo regresso ou a voz que ecoa do subsolo.....	93
3.2.8 Oitavo regresso ou Idalina entra em cena com sua <i>alquimia secreta</i>	102
3.2.9 Nono regresso ou a difícil arte do perdão.....	112
3.2.10 Décimo regresso ou a síndrome de Romeu e Julieta dos mares.....	121
4 UMA OUTRA VISÃO: A RECONSTITUIÇÃO DO ROMANCE.....	131
5 HORA DA DESPEDIDA: CONCLUSÃO.....	143
6 REFERÊNCIAS.....	146

1 É PRECISO COMEÇAR: INTRODUÇÃO

A escolha de um assunto para uma dissertação nunca é aleatória. Para ela concorrem diversos motivos, entre eles todos os conhecimentos adquiridos (e não são poucos) ao longo de um ano inteiro. Chega enfim a hora em que se deve decidir para qual lado da balança pender. A opção pelo autor e obra pode ser explicada devido ao fato de ambos se enquadrarem perfeitamente na linha de pesquisa *Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na qual, através de projeto desenvolvido junto com o Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, e que se intitula *E o mar sempre à vista: a presença do espaço insular na narrativa açoriana pós-25 de abril*, oportunizou à autora desta dissertação adentrar no universo da literatura açoriana.

Traçando um paralelo sobre o efeito de encantamento que uma grande obra literária provoca no seu leitor, o mesmo se sucedeu quando do descobrimento de um novo mundo (embora bem mais velho do que as terras brasileiras). Naquele momento, logo no início do Mestrado, delineava-se um objeto de estudo que pretende ser eterno. Durante a pesquisa, foram lidas diversas obras da literatura açoriana, o que resultou numa miscelânea de temas, personagens e conflitos. Entretanto, uma continuava sempre em mente, como um farol a guiar as emoções através do Oceano Atlântico, rumo ao arquipélago dos Açores.

O que faz de uma obra, uma obra literária? Pergunta introdutória e recorrente em qualquer estudo da Teoria da Literatura, também aqui o questionamento é aplicável. Por que, entre tantas, tal escolha? Para além das questões acadêmicas ou afetivas, é preciso revelar também um gosto particular pela área da criação literária. Ao fazer por duas vezes a Oficina de Criação Literária da PUCRS, ministrada há vinte anos pelo escritor e professor Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil (uma como curso de extensão e outra como disciplina do Mestrado), foi possível estudar e desenvolver as mais variadas técnicas da modalidade narrativa denominada conto. Portanto, esse gênero tem sido uma aplicação constante nos estudos literários. Ao deparar-me com a obra escolhida para a realização da presente dissertação, estavam abertas infinitas possibilidades de explorar as diversas nuances contísticas. Indo mais a fundo nas inúmeras leituras realizadas de *Dez regressos*, houve a constatação de que ali se encontrava não só uma história comovente, mas também que possuía uma estrutura narrativa bastante peculiar, que oferecia vários questionamentos, inclusive sobre a tipologia do gênero literário.

Portanto, *Dez regressos*¹, do escritor português Nuno Costa Santos, é o *corpus* que será utilizado na investigação principal desta dissertação, e que tem por finalidade, através da análise literária, comprovar que essa obra pode ser lida, simultaneamente, tanto como um livro de contos quanto como um romance. Afinal, o que faz de uma obra uma obra literária é um conjunto

¹ SANTOS, Nuno Costa. *Dez regressos*. Lisboa: Salamandra, 2003.

de características, que pesquisadas e amplamente debatidas, oferecem um contributo considerável aos estudos da Teoria Literária. Demonstrar as múltiplas probabilidades no que tange à construção narrativa dessa obra é, antes de mais nada, um enorme desafio, ao qual será necessário lançar mão dos ensinamentos obtidos ao longo do Mestrado.

Para atingir o resultado desejado, no primeiro capítulo será dado um breve histórico do romance e do conto, a fim de se extrair conceitos operacionais para os dois gêneros, os quais serão aplicados ao longo da dissertação. Como referenciais teóricos do romance, levar-se-ão em consideração as idéias de Vítor Manuel Aguiar e Silva², Roland Bournef e Real Ouellet³, Georg Lukács⁴, Tzvetan Todorov⁵, Edwin Muir⁶ e Henry James⁷, a fim de para além da história e conceito, discutir-se as diversas concepções para esse tipo de narrativa, tentando estabelecer, mais que as diferenças, as semelhanças entre tão variadas vozes. Para a explicitação das teorias a respeito do conto, serão apresentadas as idéias de grandes mestres do gênero, e que não só praticaram essa modalidade narrativa, como também pensaram sobre a sua elaboração, como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Ernest Hemingway, Anton Tchekhov e Ricardo Piglia. Com o objetivo de amarrar história e conceitos do romance e do conto, será levantada a questão do hibridismo dos gêneros literários na atualidade, a

² AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

³ BOURNEF, F; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

⁵ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

⁶ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

⁷ JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.

partir das reflexões feitas por Linda Hutcheon⁸, fato cada vez mais recorrente nas narrativas que se produzem no momento, e que geram muitas dúvidas, sobretudo em relação ao seu enquadramento em uma modalidade narrativa específica.

O segundo capítulo apresentará Nuno Costa Santos (posto que é um escritor iniciante e, portanto, ainda desconhecido do público), bem como fará a contextualização do autor e da obra *Dez regressos*. A seguir, proceder-se-á a síntese e análise de cada uma das dez histórias do livro. O procedimento adotado será concatenar cada uma delas a uma das teorias acerca do conto moderno. É preciso ressaltar que, para a análise dos contos, a teoria escolhida não será empregada de forma aleatória, e sim levando-se em conta as particularidades de cada história. Cabe ainda salientar que as teorias acerca do conto não serão esgotadas no primeiro capítulo (que é de cunho estritamente teórico). Ao contrário, elas estarão diluídas pelas histórias, pois de nada vale a teoria isolada. Ela deve estar sempre a serviço do texto, pois é um importante instrumental para um melhor entendimento do mesmo.

Terminada essa parte (também aqui o método de elaboração é similar à construção de uma narrativa), e analisada a obra enquanto pertencente ao gênero conto, será a vez de se reconstituir novamente a história de *Dez regressos*. No capítulo final, ligando-se os pontos que foram sendo conectados no segundo capítulo deste trabalho, pretender-se-á demonstrar que a obra de Nuno Costa Santos pode ser lida também como um romance,

⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

pois as histórias se entrecruzam, e apesar de terem inúmeros conflitos, giram em torno de um único tema. Também aqui será retomado, sempre que necessário, o referencial teórico acerca do romance.

Cabe ainda salientar que todos os dados colhidos na análise da obra *Dez regressos*, seja como livro de contos, seja como um romance, servirão de base para os resultados pretendidos nesta dissertação, e que serão devidamente expostos quando da conclusão do trabalho.

2 PARTINDO DA TEORIA PARA CHEGAR À PRÁTICA

2.1 Um pouco de romance

Não é por nada que Vítor Aguiar e Silva, em sua *Teoria da Literatura*, dedica um capítulo inteiro ao romance. Ao longo do tempo, ele consolidou-se como o gênero mais significativo das formas literárias, devido não só às infinitas possibilidades de expressão de que dispõe o autor, mas também pela difusão e influência que alcançou entre o público. Entretanto, para compreender melhor esse fenômeno, faz-se necessário analisar a sua evolução, sobretudo durante os três últimos séculos. De que maneira observa-se a sua trajetória e crescente importância?

Seja através do alargamento do domínio de sua temática, seja por suas novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance expandiu sua área de concentração para muito além do entretenimento, voltando seu olhar para o estudo da alma humana e toda a problemática encontrada nas relações sociais. O romancista tornou-se um porta-voz do seu tempo, aquele cuja missão é atingir e transformar os seus leitores.

O romance, ao contrário da tragédia e da epopéia, é uma forma literária relativamente moderna. Na Idade Média, a palavra romance designou, em princípio, apenas a língua vulgar, uma transformação do latim. Posteriormente, atingiu um significado literário, passando a denominar composições literárias de cunho narrativo, principalmente em verso, feitas

para serem lidas ou recitadas, e cujo enredo era bastante complicado, por vezes. O elemento diferencial do romance medieval para as canções de gesta encontrava-se tanto na forma quanto no conteúdo, já que estas eram cantadas e ocupavam-se das façanhas de um herói coletivo, ao passo que o romance dava espaço a uma personagem ficcional, e tinha um caráter descritivo-narrativo.

Dessas extensas composições surgiram dois segmentos. O romance de cavalaria, que dividia-se entre o amor e aventura, permeado de duelos e intrigas, e o romance sentimental, que apresentava uma faceta de análise do sentimento amoroso, e sempre com um final trágico. Outro fator distintivo entre esses dois tipos de romance é a condensação, no romance sentimental, das seqüências narrativas.

No período renascentista, é o romance pastoril que aparece como representação de seu tempo. Nele, prosa e verso se misturam. Num plano têm-se os pastores em um cenário de uma natureza idealizada, mas os personagens discorrem, com sua acurada sensibilidade e cultura, acerca de diversos problemas como o amor, por exemplo, embora ainda como uma estereotipação da realidade, posto que estão alheios ao mundo que os cerca.

No século XVII, o romance passa a ter uma grande disseminação através do barroco. À semelhança do romance medieval, caracteriza-se por uma imaginação exacerbada, pelo excesso de aventuras inverossímeis, como as aparições de monstros e gigantes. Simultaneamente, o romance barroco

discorre sobre aventuras sentimentais e discussões sobre o amor, o que ia ao encontro do gosto do público.

Ainda no mesmo século, não se pode deixar de mencionar o *Dom Quixote*, de Cervantes (para muitos críticos o grande marco do gênero romance), que representa uma sátira a esse mundo romanescos, e também uma crítica aos romances de cavalaria. *Dom Quixote* assume o símbolo da contradição entre a realidade e o sonho.

No que tange à literatura espanhola dos séculos XVI e XVII, é importante lembrar o surgimento do romance picaresco, que exerceu grande influência na literatura européia, aproximando o romance da descrição realista da sociedade e de seus costumes. Mas deve-se trazer à memória que o pícaro, por excelência, é um anti-herói, distinto dos mitos heróicos e épicos, pois chega para instaurar uma nova mentalidade, trazer a consciência ao indivíduo que irá se rebelar contra a sociedade e o mundo. E o que é o romance moderno, se não a conscientização do indivíduo em relação ao mundo ao seu redor? O que o diferencia dos outros tipos romanescos é essa essência, a de mostrar o comportamento da sociedade e resolver os problemas existenciais do homem através da análise e da observação.

Outro fator é importante salientar a respeito do romance: justamente por não ter modelos a imitar, por ser um gênero sem antepassados na literatura greco-latina, por não ter regras a obedecer, ele pode fugir da

estética clássica e procurar novos caminhos na forma de narrar. Se até o século XVIII o romance era um gênero desprestigiado, voltado principalmente a um público feminino, aos poucos foi se libertando do caráter de fábula, passando a exigir mais verossimilhança e mais realismo.

Não se pode deixar de levar em conta, todavia, que um dos entraves ao seu desenvolvimento foi o fato de ser considerado como um gênero nocivo à sociedade, na medida em que incitava, segundo os críticos, à corrupção dos bons costumes, atentando contra a moral. Porém, aos poucos, com as mudanças sociais que eclodem na Europa, com o advento do capitalismo e uma nova postura e conseqüente visão de mundo, gradativamente vai-se formando um novo público leitor, o burguês, que impõe outros gostos e exigências que satisfaçam ao espírito.

Por esses motivos, quando o romantismo explode na literatura européia, já o romance conquistava seu espaço, já formava uma tradição, graças a romances como *Werther*, de Goethe, que exploravam, com esmero, os sentimentos humanos, causando uma empatia com a realidade vivida.

Entretanto, esse novo público leitor que se formava no final do século XVIII e início do XIX, ainda não tinha a necessária educação literária, e suas leituras eram muito mais extensivas do que intensivas. Lia-se muito, mas sem discernimento. A produção romanesca em voga traduziu-se no dito romance negro ou de terror, povoado de cenas melodramáticas e personagens diabólicas ou, no contraponto, angelicais.

Posterior a esse tipo de romance, surge o romance em folhetins, atingindo uma grande massa leitora e recheado de cenas de muitas aventuras, exageradamente melodramáticas, emocionantes ao extremo, visando manter o interesse do público a cada folhetim publicado. De qualquer forma, é no romantismo que a narrativa romanesca consolida-se como uma grande forma literária, capaz de expressar os anseios do homem, seja como romance psicológico, seja como romance histórico, simbólico ou de crítica da realidade social contemporânea. Abrangendo todos os assuntos, adaptando-se a todas as naturezas, o romance atingiu a liberdade.

Os grandes mestres do romance europeu surgiram na segunda metade do século XIX, com Flaubert, Maupassant, Henry James, Tolstoi e Dostoievski, para citar alguns. Com eles, o universo romanesco se expande e traz experiências humanas que perturbam pela intensidade de emoções. Através de romances realistas que mostram personagens e acontecimentos pertinentes à rotina da vida, o romance passa a dominar a cena literária.

Ao final do século XIX e início do século XX, outra mudança em relação aos clássicos do século XIX. Pode se dizer que se constata a crise e a transformação do romance moderno. Pelas mãos de Marcel Proust e Virginia Woolf com seus romances de análise psicológica; com James Joyce criando grandes romances de dimensões míticas; e por meio de Kafka a exprimir romances cheios de símbolos e alegorias, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, bem como se modificam as técnicas narrativas.

Nesse breve panorama histórico, ainda há a presença do romance neo-realista, do romance existencialista e do *nouveau roman*, sempre em busca de traduzir novas formas e conteúdos capazes de refletir a inquietude humana, tanto estética quanto espiritual.

Com tantas mudanças, há quem diga que o romance moderno sofre uma crise que o levará ao declínio e conseqüente esgotamento. Tal incidência deve-se ao fato de que o romance moderno, algumas vezes, é confuso devido a sua fragmentação. Profecia ou apenas crítica contra o gênero, certo é que o romance segue como a forma literária mais expressiva dos dias atuais. Mais do que isso: apesar de ser um gênero relativamente novo, se comparado a outras formas tradicionais de literatura, o romance é a forma narrativa dominante nos últimos três séculos no mundo ocidental.

Necessário se faz tecer alguns comentários quanto ao conceito de romance, tal como é entendido nos dias de hoje. Segundo as palavras de Maurice-Jean Lefebvre⁹ (1975 citado por AGUIAR E SILVA, 1976, p.116), o romance, como toda e qualquer narrativa, recorda um “mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, refletido na maioria das vezes num espírito determinado que, diferentemente da poesia, tanto pode ser o de uma ou de várias personagens como o narrador”. Ademais, de acordo com Aguiar e Silva:

⁹ LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.

Nesse tempo e espaço, em estreita conexão com o modo de ser das personagens, com as relações que estas mantêm entre si e com o meio, são figurados acontecimentos dispostos numa certa ordem seqüencial e apresentados segundo técnicas narrativas muito variáveis. (1976, p.283)

No estudo aqui pretendido, utilizar-se-á esse conceito, levando em conta que o romance moderno é a representação de um mundo desmitificado e desdivinizado, cujo herói problemático, em paralelo com a comunidade e em ruptura com o mundo, exprime uma novíssima situação do ser humano no que chamar-se-á de sociedade moderna individualista. Nesse novo mundo, aliás, é decretado também o fim do herói nacional. Os tipos representados pelas personagens aproximam-se do homem comum, pois há a necessidade cada vez mais evidente de se representar e debater aspectos presentes na vida real. O romance contemporâneo apresenta uma estreita relação histórica com a sociedade e com a cultura que o produz, além de contribuir para o processo de sua contemporaneidade, já que, por meio da narrativa, é uma das maneiras mais importantes pela qual o mundo se torna acessível.

Além disso, deverá se atentar para o fato de que, nesse tipo de romance, enquanto técnica narrativa, um processo fundamental é a elipse, pois ela desempenha uma função muito importante no processo diegético: através dela, cabe ao leitor preencher determinados elementos, baseados nas informações, muitas vezes fragmentadas, que o texto lhe oferece. Embora não se descuide da articulação própria da organização de eventos em uma temporalidade e num espaço determinado, no romance contemporâneo, é

somente através de um olhar mais atento que se pode chegar à apreensão do tema, bem como dos inúmeros conflitos que permeiam sua narrativa.

Não existe uma verdade absoluta, contudo, no que tange a estabelecer um conceito para o gênero romance. Necessário se faz ouvir outras vozes que pensaram, debateram e contribuíram para essa questão. Importante, então, relembrar o quanto foi valiosa a contribuição de Georg Lukács (1962), ao publicar *Teoria do romance*, posto que ela passou a significar a forma literária que melhor traduzia o mundo burguês. A obra trata do romance enquanto gênero literário específico, e estabelece uma estética sistemática. No que concerne ao presente estudo, cabe salientar, entre as idéias apresentadas no livro, que o homem moderno é um “apátrida transcendental”, ou seja, enquanto o mundo estiver sob o domínio desses “astros”, o romance será a forma literária por excelência. E por quê? Porque o romance é a epopéia da era burguesa, a persistência do sopro épico, porém já em um mundo degradado, do qual todo sentido se ausentou. Aqui ele interage com o mundo, embora muitas vezes esteja completamente perdido. Ao contrário do que acontecia na epopéia, ele não mais está nas mãos de um Deus ou de vários deles. Pode e quer viver em perfeita pecaminosidade. O herói aos poucos desaparece (de acordo com a sua tipologia romanesca) e vira anônimo, dando lugar a um ser de “carne e osso”, que vivencia ao extremo as suas emoções individuais. Para Lukács, qualquer grande romance autêntico tem uma necessidade de reflexão, pois possui uma profunda melancolia. O romance é a forma de aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade. O conteúdo consiste na história dessa alma

que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas.

Roland Bourneuf e Real Ouellet (1976), indo além, também defendem a idéia de que o romance deve conter uma história e conter ação, apresentando situações variadas. Deve, além disso, pintar caracteres, criar heróis e tipos, no que poderia se chamar de “odisséia de um destino.” Se escreve-se um romance a partir dessa premissa, cumpre-se a expectativa de por que deve-se lê-lo:

É para compensar certas lacunas da experiência que se lê romances. O leitor encontra ali comportamentos que lhe interditam as censuras da sociedade ou da moral: satisfação da sexualidade, poder e riqueza, existência à margem das leis, logo uma vaidade mais rica em experiências difíceis de realizar. A essas aspirações, que têm muitas vezes o gosto do fruto proibido, mistura-se um sentimento de culpabilidade que o romance pode diminuir ou apagar: ele satisfá-las disfarçando-as suficientemente para que se tornem aceitáveis, a fim de que o leitor possa confessá-las e abandonar-se-lhes. A leitura dos romances liberta-nos e, portanto, revela-nos no sentido de que dá forma aos nossos medos e aos nossos desejos. (1976, p.22-23)

Durante esse tempo de leitura, em que o real é posto de lado, e no qual se permite uma evasão (na tentativa de fugir à agressão do mundo cotidiano), o leitor pode viver as muitas vidas que, de outra maneira, jamais conseguiria. De modo que, ao aproximar o leitor, o narrador e a personagem, tendendo a fazê-los coincidir numa consciência comum, a arte do romance se transforma na arte do conhecimento, pois, através de uma “simples narrativa”, pode-se descobrir uma nova filosofia que contribua na resolução dos problemas.

Outros aspectos foram também analisados por Roland Bourneuf e Real Ouellet, como a composição do romance. Para eles

um romance é composto “horizontalmente” – enquanto sucessão de episódios em que se desenvolvem situações, implicando diversas personagens, motivos e temas, que por sua vez reaparecem, se transformam, se fundem ou bifurquem – e é composto “verticalmente” – cada página, cada episódio organiza esses diversos elementos em ordem e em proporções variáveis.(1976, p.69)

Essa ordenação é a operação básica a que todo romancista deve proceder na realização de sua obra. Entretanto, esse recorte e organização dos materiais (que é composto pelas cenas, episódios, capítulos e partes) fica a critério de cada escritor, não importando que a operação siga a concepção propriamente dita, ou aconteça de modo simultâneo à criação.

O romance é antes de tudo uma narrativa, na qual o romancista coloca-se entre o leitor e a realidade que pretende mostrar, de acordo com a sua interpretação peculiar. O objetivo do romance é “fazer a narrativa de uma história, de uma seqüência de acontecimentos encadeados no tempo, desde um início até um fim” (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p.31).

Essa narrativa, contudo, implica uma quantidade de escolhas, quer em relação às palavras, às personagens, aos acontecimentos, à divisão de capítulos ou a qualquer outro segmento. Importa, para a análise de uma obra, o questionamento acerca desses procedimentos.

É desse processo de composição que Henry James trata em sua *Arte da ficção* (1995), que pode ser considerada a sua *Poética*. Nela, ele defende a idéia de que o romance é uma forma em permanente construção, e por esse motivo disponibiliza toda a liberdade ao artista criador. Mas ele não dita normas; ao contrário, não entra na discussão sobre como se deve fazer um romance, e sim discorre sobre os motivos pelos quais um romance se torna uma obra de arte. Para que tal efeito seja produzido, ele destaca alguns pontos além da *liberdade* de criação: *vida, experiência e verdade*, pois o motivo para a existência de um romance é a representação da vida. Conforme suas palavras:

A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida. Quando ele desdenha essa tentativa, a mesma tentativa que se vê na tela do pintor, terá chegado a uma situação muito estranha. Não se espera de uma pintura que seja tão humilde que possa ser esquecida; e a analogia entre a arte do pintor e a arte do romancista é, até onde posso ver, completa. (1995, p.21)

Ainda sobre as aproximações entre pintura e romance, ele enfatiza que em ambos os casos a inspiração é a mesma, assim como a técnica (ainda que os meios utilizados sejam diferentes). E vai além: diz que ao passo que a pintura é realidade, o romance é história, embora represente a vida.

Voltando à questão da liberdade de criação que tanto preocupava James: a arte, para ele, vive de exercício, e o sentido de exercício nada mais é do que a própria liberdade. Afinal, o que se espera de um romance, além do fato dele ser interessante? Logo, as formas como ele é concebido não importam a ninguém, desde que o produto final seja de agrado do público.

Essas mesmas formas são infinitas, tão variadas como, por exemplo, o temperamento do homem, e muito mais bem-sucedidas quando se percebe que por trás disso tudo está um espírito diferenciado:

Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer. Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo por que estamos mais curiosos. A forma, parece-me, é para ser apreciada depois do fato: só então a escolha do autor terá sido feita, seu padrão indicado; só então podemos seguir linhas e direções e comparar tonalidades e semelhanças. E, em suma, podemos desfrutar um dos prazeres mais charmosos, podemos avaliar a quantidade, podemos aplicar o teste da execução. A execução pertence apenas ao autor; é o que há de mais pessoal, e o medimos por ela. A vantagem do artista, o seu luxo, assim como o seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para o que ele quiser tratar como executante – não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas. (JAMES, 1995, p.27)

Ultrapassando-se a questão de liberdade de criação do artista, outras considerações devem ser feitas sobre a obra literária. Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas* (1970), ressalta o fato de uma obra, apesar de ser concebida de acordo com as particularidades de cada escritor, não ser jamais original, dado que nela aparece, direta ou indiretamente, toda uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras de um mesmo autor, da mesma época, ou ainda do mesmo gênero.

Por outro lado, define aquilo que para ele é fundamental na construção de um romance. Nesse sentido, de acordo com o seu pensamento

a narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da

vida (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar: ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma *ou* a outra força, mas se constitui na tensão das duas. (1970, p.21-22)

Outro fator a ser considerado é o plano temático, pois os temas da literatura podem ser organizados em duas grandes redes, que a princípio podem parecer incompatíveis, mas que na verdade se complementam. A primeira seria aquela que dá destaque à problemática do homem frente ao mundo, ao passo que a segunda trataria das relações inter-humanas.

Entre a temporalidade e a temática presentes numa narrativa, não se pode esquecer um elemento imprescindível: a personagem. Todorov, por meio de um questionamento que também era feito por Henry James em *A arte da ficção*, enfatiza que há uma ligação inegável entre dois dos elementos constituintes da narrativa: as personagens e a ação. Para Todorov, não há personagens fora da ação, nem ação independentemente de personagens. Essas últimas, aliás, seriam infinitamente mais importantes, pois nelas está inserida a questão da psicologia (a maneira de agir e se comportar), que é o que remete à ação.

Sem querer discorrer sobre toda a obra de Todorov (que trata da questão da análise estrutural das narrativas), é importante destacar na mesma mais um conceito sobre o qual ele se detém: o da intriga. Embora na sua percepção a literatura não se reduza a esse quesito, o leitor comum, ao ler um livro, percebe o enredo como o “contar” de uma intriga.

Explicitar as diferentes formas de entendimento sobre o romance é salutar no sentido que possibilita diferentes visões acerca de um mesmo assunto. Contudo, como se fosse a estrutura desse mesmo gênero literário, volta e meia retorna-se a antigas questões. Edwin Muir (1975) não foge à regra. Em *A estrutura do romance* analisa os procedimentos desse gênero literário, ressaltando que, sendo o mesmo uma representação da vida, ela deve ser ordenada, ou seja, é necessário selecionar os dados da realidade e organizá-los, pois é da maneira como o artista percebe o mundo que resulta a forma de um romance. E, como a visão dos homens varia de acordo com as épocas, existem diversos tipos de romance. Em seu livro, portanto, Muir estabelece uma tipologia romanesca, mas sem nunca fugir daquele que considera a estrutura fundamental do romance: o enredo. Sobre esse elemento, ele revela:

Sendo o romance uma forma de origem tão misturada e de alcance tão amplo, quaisquer generalizações a seu respeito se aplicarão só em certos particulares a outras formas de literatura imaginativa. Todavia, que eles devessem fazer isso em parte é tudo extra. Pois o objeto deste argumento é mostrar que o enredo do romance é tão necessariamente poético ou estético quanto o de qualquer outra espécie de criação imaginativa. Será uma imagem da vida, não um simples registro da experiência, mas sendo uma imagem inevitavelmente observará as condições que sozinhas tornam a imagem completa e universal, e estas, tentei mostrar, se reduzem a uma representação da ação predominantemente no tempo ou predominantemente no espaço. Vendo a vida no tempo ou vendo-as no espaço o escritor pode construir as relações, os valores dinâmicos de seu enredo de modo satisfatório e com uma finalidade, e transformar seu senso vago e contingente da vida numa imagem positiva, num juízo imaginativo. (1975, p.88)

Sendo assim, através do enredo ele investiga os diferentes modos possíveis de se organizar os eventos dentro do mundo da ficção. E apreende de suas formulações que as obras literárias são tão complexas quanto os homens que as produzem, e que portanto permitem apenas hipóteses quando se tenta elucidar a sua natureza. Aqui, a teoria imita o romance: é uma forma aberta e está em constante evolução.

2.2 O conto: de como se chegou à história aparente e à história cifrada

Importante, a essa altura do estudo aqui pretendido, é fazer uma distinção entre o conceito de romance e de conto. Fazendo uma viagem no tempo, e repensando o conto como modalidade narrativa, pode-se estabelecer dois modos de formulação para um conceito. Por um lado, é certo que ele se derivou de um prolongamento das antigas narrativas da tradição oral, mas também é pertinente aceitar que ele se revestiu de tantas roupagens diferentes, que acabou garantindo um status próprio, com características peculiares.

Portanto, o conto não se diferencia do romance apenas pela sua menor extensão, mas sobretudo por possuir uma estrutura muito diversa. O conto é uma história breve, de enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração da diegese, do tempo e do espaço. O conto é alheio à intenção romanesca de representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem, pois a sua condensação estrutural não comporta a análise pormenorizada das vivências do indivíduo e das suas

relações com os outros. Mas aqui, como foi feito com o gênero romance, é preciso tecer algumas considerações sobre a evolução do conto, e de como se chegou a um conceito operacional para o presente trabalho.

O conto vai muito além das esparsas noções de brevidade, precisão e clareza. O conto, que pode ser tanto um relato oral quanto escrito, se confunde desde a Antigüidade com outros gêneros. Segundo Juan José Millás (1997), o contista sabe que para escrever um conto é preciso armas muito diferentes das que exigem a redação de uma novela (gênero de menor extensão que o romance, cuja peculiaridade é a representação de um acontecimento sem tantas digressões).

Antecessor de Millás, o teórico e ensaísta Enrique Anderson Imbert(1997) entende que a palavra conto deriva de contar, forma que vem de *computare*. Assim, nada mais natural do que a passagem da enumeração de objetos ao relato de ocorrências reais ou não. Narrações medievais dão conta do que hoje se chama conto, mas Imbert faz uma observação de que, à época, ainda não existia essa denominação. Tal definição só foi difundida durante a Renascença (mas ainda associada à palavra novela ou outros termos), e servia para nomear formas simples de contar, como as anedotas ou casos curiosos, aludindo à oralidade e ao caráter popular.

Já os românticos empregaram a palavra conto para narrações em prosa ou em verso, desde que impregnado de um caráter fantástico. A partir do século XIX o termo conto foi se consolidando, sendo empregado para todo

o tipo de narração, e também graças à expansão da imprensa que permitiu a publicação de contos em jornais e revistas.

Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira e Paulo Ronái (1999), apesar de concordarem que a etimologia da palavra conto remete ao que se conta, fazem apreciações acerca das diferenças que as diversas línguas fazem a respeito da nomenclatura dos gêneros literários, já que para os italianos, por exemplo, conto é narrativa de caráter maravilhoso, como os contos de fada, ao passo que às narrativas calcadas na realidade a denominação era *novella*. De modo que a grande variedade existente no gênero dificulta a definição do conto.

Nádia Gotlib (1990) também explorou a problemática na obra *Teoria do conto*. Percorrendo as origens do gênero, chega à conclusão de que os modos de se contar histórias são reveladores, e levanta a questão de como se pensar o conto desassociado de um conjunto maior de modos de narrar ou representar a realidade. Discorre ainda sobre o fato de que há quem admita uma teoria específica e outros que não aceitam tal concepção. Haveria, afinal, características específicas do gênero e, se a resposta é afirmativa, quais seriam os seus limites de especificidade? Ao final de suas ponderações, afirma que cada conto é um caso teórico a ser observado.

Nesse ponto é importante a utilização, para um maior suporte teórico, de estudiosos que não só pensaram a estrutura conto, mas o escreveram com genialidade. Pioneiro nas particularidades do conto como

gênero autônomo e demarcado, o chamado conto moderno, Edgar Allan Poe (1991) defende a idéia da *unidade de efeito* nesse gênero narrativo, pois, ao decorrer da brevidade do tempo da leitura, a alma do leitor permanece sob o seu controle, gerando nele uma intensidade diferente de outros tipos literários. Tido como um acontecimento puro e único, a estrutura do conto vai desprezar os acessórios utilizados no romance. Para Poe, os contos que melhor privilegiam essa sensação no leitor são os que abordam o terror e a paixão, entre outros elementos. O conto, para ele, desperta a Verdade, que é a satisfação do intelecto, ao contrário da poesia, em que o alvo é o Belo. O conto estabelece, por assim dizer, uma espécie de pacto com o leitor, ao exigir dele o raciocínio, além da emoção.

Como a toda ação corresponde uma reação, outras idéias vieram complementar as de Poe. Anton Tchekhov (1966) também estabeleceu uma poética do conto. Em cartas escritas entre os anos de 1883 e 1890, e reunidas em um volume, ele diz haver uma saída, que é a de detectar o *traço comum* que determina o valor e torna algumas obras semelhantes. Trazendo essa idéia para o gênero conto em específico, é relevante salientar a noção que ele tinha de *intenção*, de se saber o que se vai escrever, e assim estabelecer delimitações para que não se crie um texto muito longo. Há de haver limites pré-definidos. Em outras palavras, significa intensificar o início da narrativa, concentrar a incidência no desenvolvimento, e atenuar o efeito da conclusão.

A preocupação com a organização da narrativa foi o centro de suas atenções. O final aberto e interrogativo foi outra questão levantada por ele: o escritor tem de captar a realidade e não explicá-la, cabendo essa tarefa ao leitor. Por isso mesmo, aspectos como *originalidade* e *concisão* são essenciais no conto. A *objetividade*, captada tão bem nas histórias e no comportamento de suas personagens, é um dos princípios de sua estética, bem como a importância da simplicidade da linguagem. Outro fator importante a ser considerado é o fato de que um conto não precisa de um grande tema. Ele pode ser elaborado a partir de uma situação corriqueira, desde que produza no leitor uma espécie de explosão, abrindo a represa contida no intelecto humano, ao mesmo tempo em que deixem indelévels (muito mais que o tempo da leitura) as emoções captadas. Este efeito que é causado, mais do que o resultado da história que se contou, é provocado pela maneira como foi contada.

Julio Cortázar, embora não fugisse das noções contísticas de Poe, amplia a discussão sobre o gênero, ao reiterar a questão da *intensidade*. Para ele, o acontecimento narrado no conto é intenso porque cada palavra trabalha para essa finalidade, e todo supérfluo deve ser evitado, já que é esse mecanismo que irá gerar a tensão. É a mão do escritor que conta, pois o conto significativo deve romper os próprios limites, e para isso deve valer-se, mais do que do tema, da técnica empregada. Para ele, o conto é

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 teme m nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 1993, p.150-151)

Outro elemento importante abordado por Cortázar é a noção de *esfericidade*. Num conto, o autor deve transitar num movimento definido e pontual, do interno para o externo, a fim de extrair a tensão. Esse ser, que para ele é “possuído”, deve proceder aos mecanismos citados anteriormente, para obter o efeito de *estranhamento*, seja do escritor ao conto, seja do conto ao leitor.

Não se pode abordar o gênero conto sem aludir a Hemingway (1996) e sua *ponta do iceberg*. Para ele, o escritor, em seus contos, deve trabalhar como um artesão, sempre podando a linguagem, evitando movimentos excessivos, para assim atingir e multiplicar a *intensidade* do que está sendo dito. Aquém das palavras e insinuações, deve deixar vir à tona a face oculta, aquela que um leitor atento é capaz de preencher através dos símbolos da narrativa. Essa parte submersa do conto é a sua grande força, capaz de despertar a intensidade desse gênero narrativo.

Todas essas questões explicitadas acerca do conto levam, na modernidade, à reflexão de Ricardo Piglia¹⁰, cuja teoria é uma síntese de tudo o que foi dito. Para ele, o conto conta sempre duas histórias: num primeiro plano narra a *história aparente*, e essa, a seu tempo, oculta uma outra, a *história cifrada*. Toda história que é visível esconde uma outra que é

¹⁰ PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

secreta, e o efeito surpresa, no conto, se dá quando essa história secreta vem à tona. Saber como cruzar as duas histórias é a base de toda grande construção.

No estudo que configurar-se-á no próximo capítulo, em que se fará a síntese e análise das histórias de *Dez regressos*(SANTOS, 2003), a tese de Ricardo Piglia será utilizada como definição de um conceito para o conto, mas também serão levados em consideração(e pormenorizados, de acordo com a aplicabilidade de cada um deles) os juízos emitidos por seus antecessores, representados aqui por Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Ernest Hemingway e Anton Tchekhov.

2.3 O hibridismo dos gêneros literários na atualidade

Até aqui se tentou fazer as devidas diferenciações sobre o gênero romance e o gênero conto. Entretanto, nos tempos modernos, fica por vezes muito difícil demarcar essas fronteiras. Novos autores vêm surgindo para demonstrar que a linha entre um e outro se confunde, e somente um estudo detalhado dessas obras poderá remeter a uma conclusão plausível. Em algumas construções, verifica-se um fenômeno peculiar e que remete à intertextualidade, pois encontramos uma história dentro da outra, que conseqüentemente está dentro de outra e assim por diante. Esse constante diálogo é o que na atualidade vem se convencioneando chamar de hibridismo dos gêneros literários.

É desse hibridismo que Linda Hutcheon (1988) trata em sua *Poética do pós-modernismo*. Nas palavras de Hutcheon, “as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se tão fluidas que ninguém pode dizer quais são os limites entre o romance e uma coletânea de contos” (1988, p.26), por exemplo. Mas é possível, ainda que seja um estudo que requer muita atenção, pois as convenções dos dois gêneros se opõem entre si, não é uma fusão simples, tampouco menos problemática. Nesse tipo de ficção, os narradores são cada vez mais difíceis de se localizar, devido a sua multiplicidade. A literatura moderna rejeita o ideal de representação que durante muito tempo a dominou. Hoje em dia, o seu trabalho é de exploração de novos significados. Por isso a necessidade de uma poética, ou estrutura teórica, em constante modificação, de modo a que se possa organizar o conhecimento cultural e o procedimento crítico. A esse respeito, é importante compartilhar a idéia de Lyotard (1984 citado por Hutcheon, 1988, p.33):

O artista ou o escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando.

Portanto, mesmo sem uma poética totalmente acabada no que diz respeito a essas questões, é necessária a reflexão constante dessa problemática, a fim de que se chegue a algumas elucidações. A esse tipo de narrativa “híbrida” é que se deve lançar um olhar mais atento, no intuito de se averiguar com que finalidade tais convenções foram quebradas. É preciso

que se questione a fundo se nos dias de hoje não há um gênero literário derradeiro, dado que evolução da literatura moderna consiste em fazer de cada obra uma incógnita sobre a própria essência da literatura. Ou, outra possibilidade, se em alguns casos esses gêneros apresentam uma total imbricação, podendo ser lidos de diferentes maneiras. De qualquer forma, se há um novo modo de fazer literário no ar, urge que se investigue, para melhor compreender a obra e, conseqüentemente, a vida.

Essa discussão sobre a “pureza” de um determinado gênero literário tem sido acirrada e sistemática, e muitas vezes discutem a questão. Mikhail Bakhtin (1981, p.320-21), por exemplo, infere o seguinte:

O romance admite a incorporação de vários gêneros, tanto artísticos (inserção de contos, de peças líricas, de poemas, cenas dramáticas, etc.), como extra-artísticos (gêneros de expressão de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). A princípio, qualquer gênero poderia ser incluído na construção do romance, e, de fato, é muito difícil encontrar qualquer gênero que não tenha sido alguma vez incorporado num romance por algum autor.

De qualquer forma, se para Bakhtin os gêneros incorporados no romance conservam sua integridade e independência estrutural, assim como as suas peculiaridades lingüísticas e estilísticas, é inegável que o modo de leitura é fator determinante para o bom entendimento de uma obra. Enquanto que o romance tem um maior desenvolvimento em seu enredo, ora fazendo desvios, ora recuando no tempo, o conto se caracteriza por uma maior concentração e clareza, dizendo sempre o mínimo possível. Ademais, um livro de contos tende a ser decifrado como uma série de histórias em

separado. Em outras palavras, não há entre elas uma concatenação de idéias. Da mesma forma que um romance é um encadeamento de conflitos girando sempre em torno de um mesmo tema. Ocorre, porém, que na atualidade essa aparente contradição transformou-se numa possibilidade real, e tem sido exercitada pela criação literária de diversos autores. Esse fenômeno contemporâneo, e que vem surgindo cada vez com maior frequência, é o objeto de estudo dos próximos capítulos.

3 NUNO COSTA SANTOS E SEUS DEZ REGRESSOS

3.1 Contextualização do autor e da obra

Nuno Costa Santos nasceu em Lisboa (por acaso), em 10 de setembro de 1974, e cresceu nos Açores, na Ilha de São Miguel, sua verdadeira terra natal. É jornalista e roteirista. Como jornalista, foi diretor da revista *Inventio* (Faculdade de Direito de Lisboa), redator do jornal *A Capital* e colaborador do *DNA* (suplemento de sábado do *Diário de Notícias*), da *Ler*, da *Grande Reportagem*, da *Ilhas* e da *Focus*. Tem trabalhado para televisão: fez parte da equipe do programa *Zapping*, foi editor dos programas *Serviço Público* e *O Trabalho* (todos da RTP-2) e redator de *Primeira Página* (RTP-1). Como roteirista, é um dos elementos das *Produções Fictícias* (empresa vocacionada para a área humorística) e, nessa qualidade, coordena a parte de texto do projeto *Manobras de Diversão* (uma sátira a vários setores e fenômenos da vida cultural portuguesa, representada na Feira do Livro de Lisboa), o qual integra também como autor. Também é autor do blog *Melancómico* (<http://melancomico.blogspot.com/>).

Como escritor, compilou os poemas para uma pequena antologia de novíssima poesia portuguesa, editada no México. Mais recentemente, em 2005, publicou o livro de poemas *Os dias não estão para isso*. Em 2006 foi a vez de *O inferno do condomínio - como sobreviver à vizinhança*, um divertidíssimo manual de “auto-ajuda” nas relações com os condôminos; e

também de *Urgências*, uma coletânea de peças curtas. Também do mesmo ano é a edição de *Desejo casar*, livro que surgiu a partir de blog homônimo, em um projeto que reuniu doze pessoas/amigos que tinham afinidades em diversas questões, embora de áreas profissionais totalmente distintas. *Dez Regressos*, de 2003, é o seu primeiro livro, e foi a obra escolhida para a análise desta dissertação.

Toda análise literária pressupõe um texto, mas essa escolha, como já foi dito, não é aleatória. Ao confrontar uma obra literária específica, adota-se tal procedimento porque ela vai ao encontro da pesquisa que se quer realizar. Não por diferente razão escolheu-se a obra *Dez regressos*, de Nuno Costa Santos. Em dez histórias (ou regressos), o autor aborda temas cotidianos – o amor (ou a falta dele), o medo e a solidão – existentes nas relações humanas. Através de personagens que desvendam pouco a pouco seus sentimentos, Nuno constrói uma narrativa em que fica, por vezes, muito difícil atentar-se para o gênero literário.

Trata-se de uma obra original, cuja organização estrutural dá a impressão de completude ao leitor. Entretanto, conforme se avança na leitura, verifica-se que são histórias que se sucedem, que se cruzam e se inter-relacionam. Através da técnica narrativa, em um constante retorno às histórias e temas precedentes, constata-se a sensibilidade com que Nuno pontua as emoções mais profundas, capazes de exprimir o sentido da vida. Em um jogo literário que seduz do início ao fim, essa narrativa contemporânea não segue um padrão linear ou cronológico. O autor lança

mão de elementos que subvertem a ordem, e que ainda assim dão sentido e produzem efeitos ao que está sendo narrado, através de diversos quadros que estão ligados pela discussão dos sentimentos neles apresentados. Ainda que uma história apresente uma questão que fica em suspenso, mais adiante ela surge sob outra perspectiva e, fatalmente, trará o esclarecimento de perguntas que eventualmente possam – e devam – ser feitas. E é esse resultado, que Nuno Costa Santos consegue realizar com mestria, que faz de *Dez regressos* um livro excepcional, desses que ficam na memória para todo o sempre.

Atendo-se à idéia de que a obra de Nuno Costa Santos é uma obra de gênero híbrido, faz-se necessário analisar suas dez histórias, e ver se em separado cada uma delas apresenta uma *história aparente* e outra *história cifrada*, elementos batizados por Ricardo Piglia em sua teoria acerca do conto. Ou se, apesar das aparências, a obra é um romance. Se sim ou não, a resposta está nos pequenos episódios e no final inesperado que se revela em cada um deles.

3.2 Síntese e análise dos contos

3.2.1 Primeiro regresso: ao mestre com carinho ou em dias que vacilo a dor me abraça, mas passa

Um jovem, à espera de sua bagagem no aeroporto, relembra a infância, mais especificamente os seus dez anos. No saguão, enquanto aguarda o encontro tão esperado com seu mestre, o discípulo rememora as

primeiras angústias na cidade natal, numa das ilhas dos Açores. Lá, durante umas férias de verão, um grupo de surfistas chega a sua aldeia, fato que desperta nele curiosidade, e o impele a passar por cima do medo de enfrentar o mar e, conseqüentemente, a vida. Já maduro, ele avalia a importância dos ensinamentos apreendidos, os quais carrega pela vida afora, sempre que está prestes a se deixar abater.

A partir dessa pequena síntese, abrem-se dois caminhos numa primeira leitura: a identificação provocada no leitor pode ser total, ou pode acontecer só em parte. De qualquer modo, a reação, com certeza, não é de impunidade. E isso porque toda história é história de personagens, e são elas que permitem as ações e as vivem, provocando-lhes um sentido. E é esse significado que irá atrair o leitor, estabelecendo relações muitas vezes intensas, as quais irão somar-se ao arsenal de vivências que cada um possui dentro de si. Entretanto, para além dessa empatia criada pelas personagens, há que se ater à construção textual desse elemento imprescindível na organização das histórias.

Nesse *primeiro regresso* de Nuno Costa Santos, protagonista e narrador se confundem. Em primeira pessoa, um homem adulto (mas ainda jovem) fala da maneira como ele afasta o medo. E elementos da natureza vão surgindo, a mostrar a força mística com que o ilhéu açoriano se protege. É como se uma voz interior dissesse: “Tens medo? Então evoca uma imagem sagrada, agarra-te a ela e faz a viagem de volta”. Essa voz, que é a da própria consciência a impelir o ser humano sempre em direção ao seu rumo,

manifestar-se-á diversas vezes ao longo da história. Se entende-se assim, fica fácil compreender o ritual de passagem (da infância para a idade adulta) a que é submetido a personagem principal, quando das primeiras dificuldades existenciais.

Ademais, a escolha por um narrador-protagonista¹¹ aproxima ainda mais o leitor da história que vai sendo contada, pois todas as pessoas são capazes de lembrar das aflições ao longo da trajetória, e é como se aquela voz – a da consciência – falasse diretamente com cada um. Por esse motivo, a decisão do autor é por um tempo não-linear, já que a vida também não se apresenta assim tão pragmática, a ponto de se absorver de pronto todas as lições. É preciso tempo para adquiri-las. Memorialista nato, o jovem vai ao encontro do homem que o iniciou na prática de enfrentar as adversidades da vida. No aeroporto, sempre um bom lugar para se pensar donde se veio e para aonde se vai, ele rememora a sua ilha. Não há muitas caracterizações do menino (e isso também não é aleatório, poderia ser qualquer um de nós), apenas é dado saber que ele tem dez anos e dentes de ferrugem. E que, ao contrário dos meninos de sua idade, ainda não lançou-se ao mar junto com os pescadores. Tem medo, e medo é falta de fé. Falta-lhe a crença em algo que ainda está por vir. O seu Deus chega sob a forma de um grupo de surfistas. Um dos rapazes lhe dedica maior atenção, ainda que não da primeira vez, quando o menino fica a falar sozinho, fazendo-se inúmeras perguntas sem respostas. A partir daí, mesmo que tenha ficado à parte do

¹¹ No estudo que aqui se configura, são utilizadas as categorias de Norman Friedman. FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: Stevick, Philip. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.

resto do mundo, nasce a vontade de crescer, de desbravar os demônios que lhe vêm sob a forma de pesadelos e tubarões.

Na segunda aproximação com o grupo de surfistas, o menino é surpreendido com a pergunta: “achas que tens tamanho para isso?” Sim, ele tinha, e mesmo que não o tivesse, jamais admitiria tamanha fraqueza. Começa aí a relação mestre-discípulo, em sua primeira lição: seguir o grupo apenas. Mas inversamente à sua pretensão – ou vontade – ele não estava pronto, e à hora de jogar-se à água, volta o hábito natural de recuar. Contenta-se em ficar olhando do alto de uma pedra, mero observador da vida que passa, num misto de frustração e tristeza.

O aprendizado prossegue nesse ritual de espectador, até o oitavo dia. O menino resolve então nada perguntar, e agir: com *Idalina* debaixo do braço (uma tábua arranjada a uma das embarcações) dá continuidade a seu aprendizado, obedecendo a ordem de não pôr-se de pé de imediato (“isso do mar é como a vida lá fora”), mesmo sem entender o propósito. O mestre, incisivo mas amoroso, passa às lições seguintes, mil e uma maneiras de se fixar à prancha. Surpreendente, o conselho maior estava por vir, inusitado e inovador: fazer cara de alegre no momento de maior dor e perigo. Não riso de superfície, que esse não valia. Tinha de ser o esforço extremo de procurar a felicidade.

Decorre mais uma semana antes da passagem de nível no aprendizado. O grande momento. Era hora de ficar em pé, e quando sentisse

medo, deveria chamar uma onda e fazê-la rebentar sobre os maus pensamentos. Era hora de pedir respeito ao mar, porém de virar as costas ao monstro e de se empurrar com força em direção ao perigo. A magia, tão esperada pelo menino, não acontece de pronto, e muitos tombos são necessários antes do triunfo final. O milagre maior não vem do mar: em terra, toda a aldeia se reúne para ver o feito heróico, ainda que estranho aos hábitos do local. Por isso, passado o momento do reconhecimento glorioso, era tempo da “ave” arribar e arriscar novos destinos.

Numa guinada temporal para o futuro (em termos de narrativa), anos mais tarde, e estudos universitários concluídos, é chegado o momento de agradecer ao mestre. Mesmo com aparelho nos dentes, não há o ranger deles, somente o sorriso de quem aprendeu a disfarçar o medo e enfrentar a vida. No abraço que está a esperar, há toda uma verdade oculta. Mas essa já é outra história.

Por ora, interessa observar que os personagens convencem, e não é preciso nem um nome para eles. O inominado, aqui, é extremamente familiar. Para além do menino, o surfista tem papel fundamental na história. Como bom professor, o mestre sabe que é o aluno quem tem de brilhar, ele é só um facilitador. Deve ficar à sombra, pois é na transformação do menino em homem seguro que se sabe, assim como a onda vem dar à praia, que crescer é inevitável, mas que um bom condutor deixa indelével na memória o percurso da existência. Por esse motivo, a história tem seu final em aberto. O que teria dito o jovem ao seu mestre, no encontro final, se é que disse?

Essa é a pergunta que fica para o leitor que, atento, poderá desvendar o mistério.

Outros personagens servem de contraponto: os pais do menino e os velhos da aldeia têm função primordial na trama. Os pais representam o porto seguro, mas ao mesmo tempo é justamente para eles que não pode admitir o seu medo. Por isso, nas noites insones, em que os pesadelos de ataques de tubarões o surpreendiam, era para o quarto deles que corria. Com vergonha de admitir sua fraqueza, parava no trinco da porta, pedindo proteção baixinho. Também o envergonhavam as conversas escusas dos pais (ouvidas atrás da porta), em que um questionava o outro sobre a esquisitice do menino não querer ir para o mar com os pescadores, diferentemente dos meninos de sua idade.

Os velhos da aldeia, na narrativa, representam o oposto do fracasso: o menino sonhava acordado com o dia em que chegaria triunfante ao porto, depois de um temporal. Eles (os velhos) são a platéia, tão necessária a qualquer feito heróico. Os personagens secundários, nessa história de medo e superação, servem de referencial ao homem no qual ele deseja se tornar.

Assim como o tempo, o espaço não é estático. As histórias se dividem entre a ilha e Portugal continental, num flashback ora aqui, ora ali. Começa com o jovem no Continente, volta à ilha da infância, e de novo situa-se no tempo atual e no cenário do aeroporto. O que mantém a atenção do leitor é que a personagem principal(o menino) questiona-se o tempo todo, em

qualquer lugar, num eterno processo de crescimento. Quando ele diz, ao final, que impõe aos outros um peito largo, de domador de ondas, significa que aprendeu a impor-se perante qualquer tempo ou espaço. Conquistou seu lugar no mundo. E isso só é possível graças à mestria com que o autor conecta estilo e técnicas narrativas. A maneira como Nuno Costa Santos vai transmitindo as emoções vividas pelo menino adulto é o grande fio condutor, é o que faz avançar página a página, ou, se mergulha-se literalmente na história, onda a onda. Em nenhum momento fica-se perdido, dado que a bússola da emoção permeia todas as sensações.

O conflito é claro: o medo do novo *versus* a vontade (necessidade) de superação. Essa é a história aparente de que fala Ricardo Piglia (1994). O primeiro parágrafo da história já apresenta a idéia:

Quando tenho medo, peço à onda para voltar a crescer. Desaparecem do meu corpo as marcas da idade adulta e volto a ser menino de corpo quase nu, fumando cigarros atrás de cigarrilhas em cima de muros feitos de pedra e de vidros cortados. Quando deixo de sentir o peso das coisas, peço à lua para voltar a erguer uma poderosa massa de água e enviá-la, num arco perfeito de força e de solidão, em direcção à memória (SANTOS, 2003, p.7)

Esse é o primeiro plano, fragmentado em tempo e espaço, de modo a que o leitor vá construindo, pouco a pouco, em seu interior, uma outra trama. Se a onda representa o perigo, é ao mesmo tempo a força propulsora para libertá-lo do medo. A imagem visual construída para afastá-lo do mal é ao mesmo tempo a metáfora que leva ao subtexto: a capacidade do menino em enfrentar a vida e se tornar adulto. Esse efeito-surpresa produz-se ao

final da história, quando aparece na superfície, trazendo consigo toda a transformação (o homem já adulto no aeroporto).

No entanto, essas duas histórias se cruzam o tempo inteiro, ficando por vezes muito difícil separar uma da outra, aliás, uma técnica muito empregada pelos contistas nos dias de hoje. As duas histórias correm juntas, e é preciso estar muito atento para se saber em que momento uma inicia ou mesmo acaba. A primeira é como se dissesse “era uma vez um menino que tinha medo do mar”, e se detivesse a contar um episódio corriqueiro da vida dos tempos de moleque. É quase uma história infanto-juvenil, se assim se queira entender. Banal, fugaz, ideal para contar a filhos e netos num dia de chuva, acompanhada de bolinhos fritos.

Contudo, toda boa história é feita de silêncios, e muitas vezes são eles que causam o *estranhamento*, tão necessário à tensão do conto, como bem especificou Cortázar (1974). E são nesses interditos, quase sempre velados, que se vai tecendo uma outra história, mas ao mesmo tempo condizente com a história aparente. Essa trama composta de cifras, de pistas espalhadas ao longo dos acontecimentos, é que provoca o impacto sobre o leitor. Observe-se a passagem:

Vocês, no meio do mar, conferenciando segredos. Eu em terra, rodeado de rochas negras por fora e por dentro. “Quando sentires medo chama uma onda e fã-la rebentar sobre os maus pensamentos”. Uma segunda voz falava-me assim. Sim, eras tu, seco, sem variações. Nunca me tinhas dito isso dessa forma, com o eco dessas palavras, mas eu havia apanhado esse jeito de me dizeres frases simples com sentido e, por mim próprio, construía agora ensinamentos. A tua voz carnívora foi progressivamente engolindo a

outra e, enquanto isso acontecia, aproveitei para reagir sacudindo as pálpebras.(SANTOS, 2003,p.15)

Não se trata somente de um menino a ter suas primeiras lições de surfe. Muito mais do que aprender a lição, ou decorá-la; infinitamente além de conseguir erguer-se na prancha e descer à freguesia. No diálogo silencioso entre o que o mestre lhe diz e o que ele interpreta, há toda uma elipse, mas é justamente ela que permite saber que não se está mais diante de um menino, e sim de um ser humano que aprendeu a escutar os seus próprios questionamentos. Assim como na elipse textual, é no silêncio profundo que é permitido crescer. Assim como é nas inúmeras voltas ao texto que apreende-se o seu significado.

Nuno Costa Santos domina bem a técnica. Tanto que aqui a história secreta (ou *cifrada*) corre por baixo da história *aparente*, diferentemente do conto clássico. Ele sabe que o conto “reproduz a busca renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”. (PIGLIA, 1994, p.41). É como ver o mundo de dentro do tubo de uma onda, em que se tem apenas um vislumbre do que pode acontecer. Ao invés de contar uma história *aparente* que dará lugar a uma outra em um determinado momento, aqui contam-se as duas histórias como se fossem uma só.

E, ao final, enquanto cai o pano sobre o jovem que faz inúmeras reflexões no saguão de um aeroporto, esperando seu mestre para lhe agradecer a cura de todas as feridas da alma, fica o leitor se perguntando se

esses pequenos episódios não são, ao final, somente o começo de inúmeras outras aventuras e descobertas. A resposta literal está no próprio texto, e para além dele:

Não venci o medo, não me pus em cima da prancha de um momento para o outro. Não, tentei. Tentei várias vezes e nesse exercício de tentar, rodeado pela espuma dos erros, enrolei-me, engoli água, borbulhei frases sem sentido ao mesmo tempo que o meu pequeno corpo dava cambalhotas.(SANTOS, 2003,p.16)

Ao deixar para o leitor se a promessa de felicidade se cumpriu, Nuno Costa Santos deixa claro, nesse *primeiro regresso*, mais uma vez, que ao discípulo cabe sempre identificar a lição final do mestre, mesmo que pareça que ela nunca chegue. Ou, em outras palavras, que é preciso um olhar mais profundo, pois é possível que todo fundo de poço (ou oceano) tenha porão. Em linguagem contística, temos um caso típico de *circularidade*, em que para entender o final é necessária uma volta ao começo, e assim sucessivamente.

3.2.2 Segundo regresso: em terra de cego muitas vezes o olho é dele mesmo...

Um senhor, todo arrumado e pronto a ir a um encontro muito importante, perde-se em devaneios e no labirinto de suas lembranças. Numa estação de metrô, sem saber ao certo o porquê de sua atitude, resolve ir ao encontro de Cristina e Manuel, o casal que conhecera há muito tempo, e com o qual, durante o período de uma semana, mantivera estreito contato,

ao tentar salvar-lhes o casamento. Muitos anos mais tarde, tem o desejo de saber se suas lições produziram o efeito desejado.

O primeiro ângulo a ser analisado é a narração, ou a *história aparente*. Desde que o mundo é mundo, histórias vêm sendo narradas, mas uma boa história é aquela que dá a impressão de que está lendo a gente, e não a gente a ela. Portanto, o que poderia ser mais uma pequena história, tem na verdade diversas nuances a serem exploradas. Apesar do narrador desse conto se ater a pequenos acontecimentos do dia-a-dia, e não se ter aqui nenhum grande herói e sim personagens com sentimentos comuns (o que causa no leitor a impressão de intimidade), há que se diferenciar a figura do narrador da do autor¹². Estamos diante de seres ficcionais, por mais reais que eles possam – e devam – parecer.

A técnica narrativa é a mesma do conto anterior. O narrador, que é a personagem central, ou eu-protagonista, na terminologia de *Norman Friedman* (1967) não sabe o que se passa na cabeça das demais personagens, limitando-se às suas percepções. Essa visão parcial muitas vezes pode ser nociva, pois o leitor tem a tendência a deixar-se seduzir pela versão está sendo narrada. Aqui, no entanto, esse perigo é inexistente. Acompanhar o doce velhinho protagonista é um percurso que se faz com emoção genuína, pois percebe-se, principalmente nas entrelinhas, que se está diante de uma grande alma.

¹² REIS Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003, p.138-141.

Edgar Allan Poe¹³, um dos importantes mestres do conto (tanto da criação quanto da teoria dessa narrativa curta) diz que, antes de se começar a escrever uma história, deve se pensar qual o efeito que se pretende causar no leitor, para só então se deter nas combinações adequadas de acontecimentos que levarão a essa construção de efeito.

Pois bem, nesse segundo regresso, é o encantamento o efeito desejado por Nuno Costa Santos. No início da trama, um senhor aparece vestido de camisa branca, calças pretas de lã e sapatos castanhos estilo inglês, paramentado assim para o grande dia de sua vida. Ele está sentado dentro do metrô, possivelmente na Linha Verde de Lisboa, já que cita as estações de Arroios e Martin Moniz. Parece desambientado como um padre que vai sentar-se junto aos fiéis, destoando das demais pessoas que retornam aos lares depois de mais uma jornada de trabalho. Se num conto cada palavra (ou imagem) é colocada estrategicamente, pois é peça fundamental do quebra-cabeça, a seus pés (ou nas mãos) está uma bengala, a compor o fino visual.

Embora o trem e o tempo andem para frente, o cérebro faz o sentido contrário, saudosista por natureza. E evoca imagens belíssimas, como quando recorda um diálogo do pai com a mãe, este a dizer àquela que ela era “uma espécie de abelha dedicada voando, mesmo de noite, em direção à flor”. Também a personagem principal tem sua porção de abelha-rainha, e

¹³ POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: MENDES, Oscar (Org). *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981, p.135.

também sente-se assim. No que concerne ao seu trabalho, ele está sempre alerta.

Ainda no túnel do tempo, seu pensamento pára no casal Cristina e Manuel, ambos muito jovens à época. Como numa força centrípeta, a colisão entre eles, no metrô, tornara-os, a partir daquele momento, muito próximos, devolvendo ao velho a necessidade de, além do trabalho, se interessar pela vida alheia. Encanta-se tanto por Cristina que julga ser dela a doce voz (e a voz, aqui, é uma outra pista) que faz a locução do metrô, anunciando as estações. Embora ela tenha feito graça e dito que só usava a voz para comandar o marido, ele tira daí a conclusão que os dois não passavam por boa fase na relação.

Completamente fascinado, ressurgem o seu altruísmo, como um mestre que tudo pressente e está sempre disposto a pôr em prática seus ensinamentos. Assim, dispõe-se a acompanhá-los até a sua casa, ainda que não fosse versado nas artes do amor. No apartamento, sente-se desconfortável quando é deixado uns instantes a sós, receoso de que fossem lhe fazer mal. Outra pequena pista da aparente fragilidade física do velhinho, que é cego, embora isso nunca seja dito de maneira expressa ao longo do texto (mas a bengala e a concentração na audição já evidenciavam o defeito físico).

Minutos depois, ao perceber que o casal só precisa mesmo é de um amigo confidente para as suas mazelas afetivas, relaxa e tenta lhes dar

algum alento. Recorrendo à inexistente visão, traz à tona, através de imagens mentais, uma entrevista com um cantor importante, que, sobre o amor, afirmava que devia-se procurar entre todas as árvores até encontrar a mais frondosa, não importando o tempo gasto nessa vasculha ao imenso jardim. No fundo, aquilo era auto-ajuda das mais baratas, pensa ele, mas de qualquer forma, melhor preencher o espaço com poesia ruim do que com o imenso silêncio que imperava na sala, a cada vez que ele se calava.

Depois de tantas preliminares, o casal confessa o seu desejo: ouvir música, mais precisamente o *Não venhas tarde*, famoso fado de Carlos Ramos, coincidentemente a música preferida do velhinho, que ganha a vida a cantar nas estações de metrô. Mesmo sem entoá-la há muito tempo, faz um esforço na memória e redescobre os versos e o poder da música que, assim como o amor, pede mais que palavras. Abstrai-se tanto que de novo faz uma viagem temporal para uma época desconhecida, em que canta para grandes multidões e é ovacionado, conhecendo assim a plenitude da vida. Passada a fantasia e terminado o fado, de novo o silêncio constrangedor, para a seguir um acontecimento mais insólito: o casal começa a trocar carícias, primeiramente tímidas, depois mais frenéticas.

Aturdido por ser testemunha viva daquele arrebatamento, resolve ir embora, e pede a ajuda de Manuel para conduzi-lo até a porta. Na saída, recebe o convite para retornar no dia seguinte, mas que não viesse tarde, tal e qual o título do fado. O ritual/terapia de cantar repete-se durante oito dias, tempo em que, proporcionalmente ao aperfeiçoamento vocal do

velhinho, aperfeiçoava-se também a técnica amorosa de Cristina e Manuel. Tão afinados estavam, que aos primeiros “acordes” já atiravam-se um nos braços do outro. Algumas partes da música chegavam, inclusive, a levar a moça às lágrimas.

Depois de uma semana o velhinho resolve dar um fim naquele ritual, e faz uma meia volta brusca, quando já estava dirigindo-se de novo a casa, para nunca mais retornar. Paulatinamente, vai se esquecendo daquele estranho costume e de tão surpreendentes criaturas, mas isso não acontece de uma hora para a outra. Volta a cantar para as pessoas no metrô, mas sempre a pensar que é para o casal que está a apresentar-se, chegando, muitas vezes, a ouvir os soluços de Cristina.

Como se fechassem as cortinas de um espetáculo, nessa altura da história o velho está de novo à porta do metrô, bem-vestido, pronto para ir ao encontro do casal e saber o que foi feito deles, se haviam conseguido salvar aquele amor. As pessoas a sua volta estranham o seu silêncio, principalmente o fato dele não estar a cantar o *Não Venhas Tarde*, pois ao longo dos anos a música tornara-se sua especialidade e fonte de sustento. Ele de novo está em outro tempo: já não ouve mais nada ao redor, apenas a voz da moça da estação, e só um som lhe importa: Cristina.

Junto com o senhor cego, Cristina e Manuel compõem os dois outros personagens de relevância da história. Formando mesmo uma triangulação, que em muitos momentos é de espécie amorosa, eles dialogam o tempo

inteiro com o protagonista. São eles que despertam no quase ancião as emoções, tão bem canalizadas pelas lembranças. Os dois são o protótipo do casal moderno, jovem, de não mais de vinte e três aninhos (cachopos, segundo o cantor), e já com problemas de relacionamento, com dificuldade em manter o casamento. Contudo, apesar da tenra idade, são eles que colaboram para o aprendizado do solitário senhor nas artes do amor.

Numa lógica inversa, em que os mais novos ensinam aos mais velhos, por meio da narração de suas angústias, instigam o desejo de compartilhar, de trocar experiências. Subitamente convidado a entrar na privacidade alheia, o velho é impelido a buscar na sua própria trajetória de vida o aconselhamento ideal. Estreante no assunto, só atina com filosofias baratas acerca do amor, razão pela qual logo descobrem, os três, ser a música o melhor canal para a cura das emoções.

E o *Não Venhas Tarde*, título do fado que se tornaria o hino daquela insólita relação, contém diversas metáforas: ele representa a própria solidão, o amor que nunca chega, a incompreensão humana diante do outro, o apagar-se em vida. Serve também para representar o tempo decorrido na história, mas esse mesmo tempo não é cronológico: ele volta freqüentemente, e nem poderia ser diferente; afinal, trata-se de um regresso à própria felicidade, na medida em que ao trazer de volta as lembranças, torna possível se ter esperança, esperança essa que é renovada quando o senhor decide procurar o casal e saber o que foi feito deles. Não é um ato

paternalista, nem visa à caridade: trata-se da sua própria sobrevivência (o que também se aplica ao casal).

Há ainda, na história, alguns figurantes, como as senhoras de caridade de Arroios, que servem para mostrar a frágil situação financeira e a solidão da personagem principal, ao ganhar delas muitas das roupas que possui, e também as diversas pessoas que passam diariamente no metrô, igualmente solitárias e a acalmar suas aflições através da cantoria do velho senhor.

E nada, nada mesmo, é por acaso. Nuno Costa Santos, em perfeita sincronia com Poe, sabe que

se sua primeira frase não tende à concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido. (1981, p.131)

A referência vale para a observação do espaço. As primeiras palavras (parágrafo) de Nuno são: “Às vezes, em casa, imagino a minha voz a ecoar nos corredores. Ouço as minhas canções circulando pelos corredores do metro e pelo interior das carruagens vazias, que andam de um lado ao outro da linha, sem terem ninguém a comandá-las”. (2003, p.21)

O parágrafo já anuncia o habitat da personagem principal, o lugar aonde ele perambula a sua solidão, as estações de metrô. Mesmo quando está em casa, é difícil desassociar-se do cenário de trabalho. É lá que tudo

acontece, é lá o seu posto de observação, e é lá também que conhece o jovem casal. Aliás, esse é exatamente o conflito: a solidão humana *versus* o relacionamento interpessoal. E é através do trio que se forma (o casal e o velho) que é apresentado outro ambiente, o apartamento de Manuel e Cristina, mais especificamente a sala de estar, ou o consultório terapêutico, já que se torna o local em que confissões são feitas e chagas são tratadas - ou não. E a redescoberta do amor, por parte de Manuel e Cristina, e a descoberta desse sentimento de maneira tão profunda, por parte do velho, é o ponto forte, a *história cifrada* que vai emergindo em paralelo à história que vai sendo narrada. O espaço, aqui, é memória, pois ao longo de toda a trama é feito um processo de reconstrução, montando (relembrando) as partes mais relevantes daquela relação, como quando ele tenta ensinar algumas lições a respeito do amor, mesmo sem as conhecer:

Fingi ser o jardineiro antigo, conhecedor dos recantos desse espaço, desenhado e cultivado por um botânico de talento excepcional. Tentem ir por aqui, tentem ir por ali, dêem as mãos para não se perderem e, caso deixem de ver o olhar um do outro, ponham as mãos, em forma de concha, à frente a boca e gritem o mais que puderem. (SANTOS, 2003, p.24)

Todas essas emoções, ou *unidade de efeito*, segundo o conceito de Poe (1981), estão a serviço do texto, pois é durante esse período de duração da leitura, no exato instante em que a alma do leitor permanece sob o controle do escritor, que é possível estabelecer possíveis conexões com o primeiro regresso.

Assim como na primeira história, aqui também existe uma personagem que passa a um outro (ou outros) diversos ensinamentos, do mesmo modo que, já no início da leitura, essa personagem está indo ao encontro daqueles que, de alguma forma, lhe ensinaram a ver a vida sob um outro prisma. Também aqui temos um mestre que é, por sua vez, também aprendiz, o que explica porque cada palavra dentro da história gire em torno de um único acontecimento, a busca pela felicidade. Tudo, aqui, é explicitado na hora certa, exatamente para surtir o efeito desejado. Há uma urgência para que o velhinho chegue ao seu destino final (emoção que é compartilhada pelo leitor), desça da estação e decifre, de vez, os enigmas da vida, antes que seja tarde.

3.2.3 Terceiro regresso: à espera do milagre que não chega

Um homem, na véspera de Natal, tenta desesperadamente fazer uma ligação telefônica a uma mulher, mas não consegue, pois a linha está sempre ocupada. Melancólico, se dá conta da importância dela em sua vida, mesmo que a relação deles tenha começado como uma mera transação comercial. Emoções e frio à flor da pele, decide pedir a ela que lhe conceda a graça de passarem juntos noite tão importante e familiar.

Um breve momento no cotidiano de uma pessoa. A mesma *intensidade* que, à influência de Poe, é também defendida por Júlio Cortázar

em “Alguns aspectos do conto”, texto que faz parte de *Valise de Cronópio*¹⁴. Em se tratando de literatura, principalmente nos dias de hoje, em que tudo já foi dito, o mais importante, num conto, é a maneira como ele é escrito, não importando muito o tema abordado:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR, 1974, p.153)

À medida que se avança no texto, registros vão sendo feitos. O que importa é que o está sendo dito tenha uma carga de significação, e o procedimento adequado para se obter tal efeito é justamente a importância da linguagem. É ela que irá chamar a atenção do leitor para esse “algo” que está a acontecer na trama. Nessa pequena história, que poderíamos chamar carinhosamente de conto natalino, tudo gira em torno desse instante fugaz.

E um instante que começa, em termos de linguagem, de uma maneira inusitada e belíssima, e que fisga o leitor, provocando nele o que Cortázar convencionou chamar de *alquimia secreta*. Sim, porque textos não falam (aparentemente), mas são capazes de responder às perguntas do leitor curioso. A forma encontrada por Nuno Costa Santos para trazer as lembranças da personagem principal vem ao encontro dessa teoria, é extremamente peculiar, e ao mesmo tempo comovente:

Se calhar, já não te lembras de mim. Mas eu ainda me lembro do teu perfume, do nome do bolo que pedes sempre no intervalo das onze e da tua mania de dizer “olha-me este”. Se calhar,

¹⁴ Cortázar, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

se me vires na rua julgas que sou um turista e foges da obrigação de me ajudares. Mas eu ainda me lembro do casaco de malha azul claro e dos sapatos brancos que usaste no dia do nosso casamento. (SANTOS, 2003, p.29)

Na narrativa, o protagonista faz um monólogo com seu interlocutor, a princípio desconhecido para o leitor. O texto mostra, de saída, que se trata de uma relação de amor mal-resolvida, que possivelmente teve um desfecho dramático ou, pelo menos, infeliz. Alguém foi esquecido, preterido, mas esse mesmo alguém não esqueceu, e dores de amores são, muitas vezes, perigosas. Ou seja, alguma coisa vai acontecer. E intensa.

Afinal, é quase Natal. E no inverno frio de Lisboa (tão frio que o protagonista além de estar dentro de casa, metido dentro de um sobretudo, botas e luvas de lã, deseja estar dentro do aquecedor), sentado em frente a uma televisão sem som que passa uma telenovela antiga, nada mais natural que a angústia e a tristeza também se instalem na poltrona.

Para o protagonista (aqui também narrador), a salvação e presente supremos se materializam na figura de Carolina. É para ela que ele telefona sem parar, e como não consegue linha, se lamenta. Ou melhor, esbraveja, solta contra ela a fúria contida. É uma urgência semelhante de quem está prestes a morrer, e nesses minutos em que perdura a sobrevida ele precisasse ajustar contas consigo mesmo.

Enquanto não alcança a redenção, pensa nas outras possibilidades que se apresentam para passar uma data tão especial. Lembra-se do convite

feito pelo dono da mercearia, o senhor Cláudio, para juntar-se à família deste para a ceia, mas lhe parece pouco atraente a idéia de unir-se a gente desconhecida e receber, como que por caridade, uma lembrancinha qualquer, e mais enfadonho ainda fazer parte de um ritual que só tem sentido se for ao lado de alguém muito especial. Por isso, necessita de Carolina, ou ao menos da sua voz a acenar com temperaturas mais quentes. Acuado como um lobo solitário, revive as circunstâncias em que a conheceu.

Na ocasião ele era um estrangeiro que precisava de um visto de permanência para continuar em Lisboa. Decidira, então, fazer um casamento de conveniência com uma funcionária de uma lavanderia (que ele conhece através de um amigo em comum), em troca de algum dinheiro. No cenário da Baixa, depois de vários adiamentos por causa da agenda sempre lotada da moça, haviam acertado o melhor dia, local e preço, à época cinqüenta contos.

Logo que a conheceu, porém, fora tomado por um súbito encantamento, típico das pessoas que moram longe de sua terra natal, ou de quem está disposto a arriscar-se, mesmo sem uma convivência mais longa. E pusera-se a imaginar cenas românticas como passeios de carro aos domingos. A esta altura, como nem tudo é perfeito, ele começara a descobrir, ao mesmo tempo em que idealizava o futuro, algumas atitudes exasperantes (o que tão somente a tornavam mais encantadora) de Carolina, como a eterna mania de usar a expressão “olha-me este”, sempre que queria mostrar

alguma coisa, fosse um cenário qualquer, ou uma gafe cometida pelo seu interlocutor. “Olha-me este a querer mostrar-me paisagens do meu próprio país. Olha-me este a querer pagar os camarões quando não tem dinheiro para pagar a renda de casa. Olha-me este a oferecer flores arrancadas nos jardins sem saber sequer o nome delas. Olha-me este”. (SANTOS, 2003, p.31-32)

Sem se dar conta de que para ela o casamento era apenas uma possibilidade financeira, uma aplicação numa bolsa sem valor moral nenhum, ele seguira sonhando durante o dia da cerimônia. Enquanto externamente tudo é contrário à promessa de felicidade - o dia era frio, a mão dá moça confirmava a temperatura e estado de ânimo, não havia vaga para estacionar o carro, o funcionário do cartório não tinha cara de grandes amigos e aparentava ser mais uma dessas pessoas que se arrastam pela vida, sem ver poesia alguma - por dentro, as emoções do noivo eram um turbilhão, fantasiosas, a ponto de comparar a solenidade a uma comunhão de almas.

Tudo, na celebração e no conto, é muito rápido e concentrado. Cria-se uma tensão oriunda dessa intensidade. Nuno Costa Santos, assim como Cortázar (1974), estica a corda na medida certa. Ao ater-se ao que é essencial, pratica a *teoria da esfericidade*, esse sutil movimento narrativo que vai liberando, aos poucos, as partes que compõem a trama. O que significa dizer, em outras palavras, que o conto não é um texto estático, é o inverso disso, pois o movimento, ainda que subterrâneo, é bastante definido

e significativo. Existe algo “na costura do conto” que não está escrito, mas que tem importância fundamental.

Quando se pensa que a história está resolvida, perto do fim, há mais retrocessos temporais. Uma das melhores cenas, e que serve para ilustrar a confusão de sentimentos em que o noivo se encontra, é a de quando ele se dá conta de que não tem na carteira o dinheiro prometido para dar a Carolina. Saem então a percorrer os diversos bancos vinte e quatro horas das redondezas, ou multibancos, e em quase todos a resposta é a mesma: a transação é impossível de se realizar. No quinto, depois de muita correria, quando o dinheiro finalmente está disponível, ele resolve dar um golpe: dar um cheque de uma conta falsa. No fundo, o que ele deseja não é passar Carolina para trás, e sim não macular aquela união com um dinheiro sujo; afinal, o amor não se compra. A reação dela não é das melhores, tanto que o obriga a uma caução, uma taxa de cinco contos como garantia. Feitos os acertos finais, estão prontos a efetuar o casamento.

Sobre o que acontece depois do casamento, há uma enorme lacuna. O vazio que fica sobre o desenrolar da história é semelhante ao pacto de silêncio tão comum nas teorias acerca do conto, e que só ao leitor cabe decifrar. E a leitura é mesmo esse enigma, uma ação que se processa no espaço onde circula o indivíduo. Que cada um faça as devidas interpretações. E porque os contos de Nuno Costa Santos estão sempre a dar voltas sobre si mesmos, nesse também, para não fugir à regra, autor,

narrador e personagem voltam ao espaço inicial: ao apartamento, e à ação insistente de conseguir uma linha que os conectem a Carolina.

E é entre quatro paredes que, para além de abarcar todas as lembranças, continuam as vãs tentativas ao telefone. A esperança começa a esmorecer, e o protagonista se dá conta de que talvez seja uma estupidez tanta insistência. Carolina poderia ter mudado de endereço, ou de interesse, já que tantas vezes manifestara o desejo de conseguir um lugar melhor, às custas de qualquer cinquentão disponível. Ou, ainda, de conseguir o príncipe encantado, sonho de consumo de qualquer mulher, mesmo aquelas afeitas à praticidade.

Mas ele não desiste. Chega a lamentar não ter o número do celular dela para ao menos mandar uma mensagem de texto. No auge do desespero, cogita aceitar o convite do senhor Cláudio para a ceia de Natal. Está à beira da exaustão física, os dedos doendo de tantas tentativas, e decide fazer uma última chamada. A sorte estava lançada. Lembra-se de Deus (nessas horas todos necessitam de alento) e ora através de um canal mais próximo e de maneira peculiar: “desliga, desliga por favor”. Depois da oração, a promessa: se conseguir o tão almejado encontro, levará uma caixa de chocolates e pagará o que deve em euros.

Na vida desse homem, o único acontecimento certo é a passagem de tempo, evidenciada até na troca de moeda. Perdeu-se, e havia muito. Perdera-se no seu país de origem (o qual se desconhece), perdera-se numa

terra estrangeira, perdera-se na promessa de fixar raízes e constituir um lar, perdera-se na própria essência. Tudo que lhe resta é, por meio da fotografia de Carolina e de suas lembranças, tentar manter pequenos momentos de felicidade, ainda que criações de sua fantasia, o que fica bem marcado na passagem:

Sim, o meu sentimento por ti foi aumentando com a mesma velocidade com que os números da quilometragem iam rodando e, no fim da viagem, já me tinha esquecido dos nossos papéis naquela espécie de loja de conveniência aonde fomos os dois dar. (SANTOS, 2003, p.32)

O estar só *versus* estar acompanhado, ou melhor, a solidão *versus* o aconchego familiar, é o conflito e a temática de que Nuno Costa Santos lança mão para manter a atenção do leitor até a última linha. E não é exclusividade da personagem principal. Numa rápida pincelada, quando da passagem do casamento, ele faz uma ironia em relação ao funcionário do cartório, um rapaz de trinta e poucos anos, rosto magro de traços adolescentes, voz metálica, ações mecânicas, cujo único conforto é chegar em casa e receber da mulher um carinho a endireitar a franja. Suposições, talvez. Mais certo é acreditar que ele faz parte de uma galeria de personagens urbanos, sempre solitários e infelizes, mesmo quando estão no meio da multidão.

E Carolina, o que dizer de Carolina? Ela não é a vilã da história. Assim como o estrangeiro, suas atitudes constroem o subtexto, pois ambos têm a necessidade de encontrar um sentido para a vida. Tal e qual ela se

apresenta, beira aos limites do insuportável, e é por isso que vão ao encontro do outro, seja por dinheiro, ou através de retrocessos na memória de tempos felizes, ainda que ilusórios.

Se nos outros *regressos*, logo no início da história, uma pessoa está indo ao encontro de outra, e sabe-se que haverá um encontro, aqui esse processo sofre apenas uma ligeira mutação, posto que o impedimento se dá através de uma linha ocupada. O que acontece nessa longa espera, talvez nunca se saiba. Ou, talvez, entre um café e outro, também numa noite fria de inverno, se fique a esperar um desfecho feliz, onde cada um – leitor e texto – acrescente ao outro a sua bagagem de experiência e transformem-se, mutuamente, em um presente de Natal.

3.2.4 Quarto regresso ou o bom filho a casa torna, mesmo que em precárias condições

Como se estivesse no alto de um posto de observação, um homem acompanha todos os movimentos de uma senhora, julgando reconhecê-la. Na verdade, ele está à espera do vôo que o levará de volta ao único lugar em que foi feliz. Nessa expectativa, e tendo por companhia somente uma mala e uma prancha de surfe, ele levanta o braço e resolve cumprimentá-la. Ela também acena, mas ele percebe, pela postura da mão dela (que a deixa cair sobre a perna direita), que o gesto foi feito por pura cortesia. Além de tudo, ele nota, por parte dela, certo receio, pois a cada vez que ele se movimenta,

ela puxa a neta para junto do peito, talvez assustada com o aspecto dele após uma noite inteira sem dormir.

Até aqui, nos primeiros dois parágrafos do conto, pouca relação se faz com as outras histórias. Talvez o leitor mais atento ache coincidência ele confundir a senhora do aeroporto com *Idalina*, que era o nome gravado em um pedaço da madeira achada pelo menino do primeiro regresso. Mas só. Perturbado com os constantes olhares lançados sobre ele, o surfista começa a “conversar” com um interlocutor invisível, e a ele faz confidências, admitindo ter certeza da senhora não tratar-se de Idalina. Não se sabe a quem o surfista se dirige, e como o leitor não tem mais nenhuma referência sobre essa nova personagem, só resta a ele prosseguir em sua leitura para decifrar o mistério.

A partir daí, as pistas se tornam evidências cada vez mais claras. Ao iniciar o terceiro parágrafo com a frase “como é que estás, menino?”, percebe-se que o diálogo estabelecido é com o menino da primeira história. O surfista está indo ao seu encontro, e deseja, além do abraço a dar, saber como ele está, e verificar, entre outras coisas, se ele ainda usa aparelho (a marca registrada do menino de outrora) e tem “os dentes de ferrugem”. Na imaginação do surfista, o menino deve ter-se tornado um pescador magro e solitário, cuja única companhia e conforto, além dos peixes no oceano, deve ser a da mulher que espera por ele, saudosa, em casa.

Essas imagens românticas, que ele chama de delírios provocados por sua criação urbano-depressiva, são na verdade uma espécie de fuga, ou um referencial, ainda que idealizado, de que é possível haver felicidade. E ele, em suas divagações, diz mais: ser esse regresso aos velhos tempos uma das poucas coisas que restam a ele, “*imaginar a partir da minha memória mais clara*” (SANTOS, 2003, p.36). É como se trazer o passado de volta trouxesse, além da paz nunca encontrada e tão esperada, também a redenção:

Cada um dos momentos que vivi nessa terra está mergulhado, algures dentro da minha memória, numa espécie de frasco de águas atlânticas, onde se encostam as raras alturas em que em senti realizado. Estão nesse lugar mínimo as nossas conversas entre vagas, a tua vontade em vencer a espuma, os jogos de dominó no café do largo da igreja, o riso das mulheres, o olhar fundo dos velhos pescadores sentados em cima do muro, os fantasmas dos bichos que faziam história nos boatos da freguesia, as conversas com a senhora Idalina. (SANTOS, 2003, p.36-37)

E então, pela passagem descrita, percebe-se não só a ponte criada entre passado e presente, mas a história dentro da história. O surfista, como bom mergulhador, traz à tona, outra vez, a história conhecida pelo leitor. Doravante, entretanto, o que se vê é a perícia de Nuno Costa Santos em conduzir seu texto. Sim, pois se o narrador por ele utilizado se contentasse em contar apenas o que já se sabe, estaria contribuindo somente para a recuperação da memória dos leitores mais desatentos. O que se tem aqui é uma técnica já empregada por outros autores e teóricos do conto, mas rebatizada por Hemingway¹⁵: *a teoria do iceberg*, aliás, muito propícia para uma história cujo protagonista e coadjuvante são velhos lobos do mar. Tal teoria permite que, por baixo da parte visível do conto, o leitor pressente que

¹⁵ HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York: Toucstone, 1996.

há algo oculto, ou submerso. Mostrar essa parte invisível, ou que ainda não se conhece, não é entregar o subtexto, e sim redirecionar a história que está sendo contada, para que a mesma adquira novos significados. Pois, ao final da leitura, ou de diversas releituras, haverá sempre o que não foi dito, e tão somente intuído pelo leitor.

É por isso que, para além da parte aqui transcrita da história, o narrador nos faz surpreendentes revelações. O que se sabia, até então, era dos inúmeros esforços do menino, das provocações que o surfista lhe lançava, as quais ele sempre aquiescia em silêncio, como se sua força independesse das palavras e precisasse só de ação. Por exemplo, no dia em que o menino finalmente consegue descer uma onda em direção à praia, até então se desconhecia o motivo de uma multidão estar à espreita, observando a façanha do jovem. Sabedor de que toda a glória, para não ser efêmera, deve ter seu testemunho, o surfista acorrera aos pais do menino, aos amigos, ao padre, ao dono do café, a todos que iam cruzando pelo seu caminho. Mesmo sem entender nada, as pessoas atenderam ao chamado de estarem presentes junto ao muro que dava para o mar. Até Deus estava presente, através de uma procissão que dava a volta na aldeia, e os devotos não só pararam, mas começaram a rezar olhando para a baía.

São belas as recordações, e contadas com emoção intensa. Entretanto, por si só não sustentariam a história. Nessa ponte entre o *primeiro* e o *quarto regresso*, fica a pergunta: o que aconteceu ao surfista para sofrer uma transformação tão radical? Em que lugar fora parar a

bondade, a atenção ao próximo, e que episódios tinham-no tornado esse ser tão amargo?

Se há pessoas que não sabem envelhecer e precisam reter o tempo, protagonista dessa história é um deles. Por acreditar ter conhecido o paraíso, tudo o mais que a vida lhe reservou passa a ser ínfimo para satisfazer os seus desejos de liberdade. E gasta o resto dos dias a querer reviver aqueles momentos, sem saber que voltar é impossível.

O que lhe acontece é muito simples: quando retorna da ilha onde conhecera o menino, ele tenta seguir sua rotina de surfista, correndo atrás das melhores ondas e de lugares fantásticos, sempre em companhia de seus amigos. E a maconha entra em sua vida para fazê-los viajar para lá e para cá, sem mesmo precisar sair do lugar. Entre uma onda e outra, rememoram a estada na ilha. Pouco a pouco, porém, os outros se cansam daquela vida vazia, e um a voltam para seus lares e mulheres. Ele percebe o esvaziar da cena, mas não se importa com isso. Afinal, recordar é viver, em sua filosofia barata e distorcida pela droga.

Quando se dá conta, já o vício tomara conta dele, e aproveita a praia para tentar uma desintoxicação. Não consegue ultrapassar o período de abstinência, volta para casa (onde não tem mais ninguém) e a solução é recorrer ao traficante mais próximo. Começa a peregrinação de bar em bar, a solidão que é falsamente amenizada por homens e mulheres tão vazios quanto ele, pessoas interessadas em contar suas histórias tristes, sempre

em busca de um ouvido acalentador, que disfarce a dor profunda. Durante um longo tempo, tudo em sua existência é tragédia e sordidez.

Até que um dia finalmente alguém se interessa por ele, e lhe pergunta o que lhe acontecera para estar daquele jeito, sentado ao meio-fio e de madrugada. A aparência do homem, visivelmente bêbado e com um ramo de flores murchas na mão, embora não fosse das melhores, tinha um diferencial: ao invés de falar, sabia ouvir. Vez por outra fazia uma pergunta, mas numa entrevista não burocrática, e sim de alguém que conhece os meandros da alma e sabe compartilhar as dores. Pouco se fica sabendo a respeito dele, apenas que se chama Manuel, que saíra de casa há muito tempo, e que se dedica a cantar fados para as mulheres cujas vozes lhe lembram a da ex-mulher.

Essa economia narrativa não é de graça, tem uma explicação. Aliada à *teoria do iceberg*, em que nem tudo se mostra, o autor lança mão das teorias de *efeito* e *tensão* já tratadas antes por Poe e Cortázar, e analisadas nas outras histórias. Tudo é ajustado para ser dito na hora certa e de maneira insólita, de modo a prender a atenção e estimular a leitura. Embora as personagens, nos dias atuais, sejam tipos comuns, nem heróis nem anti-heróis, não tendo a obrigação de resolver nada, o que resulta numa profunda identificação entre eles e o leitor, esse Manuel que é apresentado, assim de repente, não é tão comum assim. Ele instaura, a princípio, a confusão, ou pelo menos o questionamento. Sim, pois no *segundo regresso* quem cantava fados era um senhor cego, do qual não se sabe o nome, apenas que cantava

para um casal, Cristina e *Manuel*. De modo que aqui também o aprendiz torna-se professor, pois o discípulo acaba exercendo a profissão de seu mestre. E, indo mais além, remete a outras perguntas: se o senhor cego cantava na tentativa de manter o casamento do jovem casal, e agora Manuel perambulava pelas ruas alcoolizado, solitário e a cantar, que triste fim teria tido aquele amor?

Mas, mesmo com essa triste sina, a de ser poeta do submundo, Manuel interessa-se pela causa- ou vida- do surfista, e tentando elevar sua estima, lhe pergunta pelas coisas boas que, porventura, lhe tenham acontecido. O surfista responde no seu jargão e delírio: “era uma vez uma onda.” (SANTOS, 2003, p.40), para de novo se remeter ao passado. Nessa altura da história o real e o fantástico se misturam, pois o surfista, em decorrência do uso abusivo de drogas, começa a misturar diversas cenas. Insano, chega mesmo a se sentar no asfalto, entre dois carros, e enxergar uma imensa onda vindo em sua direção. Quando ele acorda, no dia seguinte, está sozinho de novo, e lamenta o fato de não ter planejado o futuro. Esse Peter Pan decadente separou-se da Terra do Nunca, pois seus amigos e até mesmo sua “Wendy” preferiram uma vida pautada na rotina e disciplina. O seu lar, um velho apartamento herdado pela família, se restringe a um colchão duro e alguns pôsteres velhos sobre surfe. Num raro instante de lucidez, faz o caminho inverso no tempo, para tentar descobrir como chegara até ali.

Tivera diversas profissões alternativas, inclusive a de traficante. E, durante um tempo, servira como intermediário em transações de casamento, unindo pessoas que necessitavam de dinheiro àquelas que precisavam de um visto para permanecer em solo estrangeiro. A informação poderia ser um dado corriqueiro a mais, se não se fizesse uma ligação com o terceiro *regresso*, em que a união de um casal, por interesse, se dá através de um amigo em comum. Na terceira história essa pessoa não chega a ser uma personagem, mas aqui, na quarta, se descobre a sua identidade. E é através desse gancho, o do casamenteiro, que se fica sabendo como finalmente o surfista resolve voltar à ilha: durante uma de suas “transações comerciais”, ele vê um cartaz turístico, e as memórias voltam com toda a força. Depois de ficar parado durante horas, o olhar fixo no passado, decide comprar a passagem, retornar e dar um abraço no amigo, que ele supostamente imagina um pescador.

A cena volta para o aeroporto e “Idalina” continua a encarar o surfista. Ele, apesar de cético, quer acreditar que a conheça. E então mais um mistério é revelado. No passado, durante sua passagem pela ilha, o surfista fora reunindo informações, aqui e acolá, junto a aldeia, até chegar à decifração do enigma. A Idalina, a princípio uma simples inscrição numa tábua velha transformada em prancha, materializara-se e era uma mulher de carne e osso que vivia sozinha numa casa junto ao mar. Ele fora ter com ela graças ao aluguel de um barco. Sem muita cerimônia ou rodeio, pedira para entrar, e ela, sem ver malícia no rapaz, dera a ele de comer e começara a contar sua vida. Na verdade, ela era a segunda esposa de um pescador,

cujo retrato, ainda jovem, estava colocado em cima de um móvel. O surfista, fazendo um esforço, reconheceu-o: era o pai do menino com dentes de ferrugem.

Na saída da casa, parado em um barco na enseada, ele avista o pai do menino, e este lhe lança um olhar furioso, por desconfiar – ou temer – ter seu segredo descoberto. Entretanto, apenas cruzam-se em silêncio, o surfista a carregar o que prometera jamais dizer: que o menino era fruto daquela união clandestina.

Novamente o surfista “conversa” mentalmente com o menino, perguntando se ele lembrava de um de seus ensinamentos, o de na hora da angústia manter um sorriso altivo no rosto. E confessa estar muito mudado nos dias atuais, em que o medo lhe corrói e ele teme pelo seu destino:

Quando tenho medo, rezo - e a verdade é que estou quase sempre com medo. As horas na companhia da senhora Idalina tornaram-me, sem querer, religioso. Sim, menino, agora que fiquei sem armas, estou viciado em aproximar as minhas mãos trêmulas uma da outra e em pedir um futuro melhor. Desde que cheguei ao aeroporto já tentei afastar as mãos por mais de dez vezes, mas elas regressam sempre à sua nova posição natural. Gostava de dizer a esta senhora que não estou só com medo de voar. (SANTOS, 2003, p.43-44)

O que acontece depois disso, se ele toma o avião e consegue encontrar o menino, agora já um homem, fica na imaginação de quem lê. Embora a personagem protagonista seja o seu fio condutor, e seja através de seus olhos e ótica que se saiba, paulatinamente, tensionalmente, o

desenrolar dos acontecimentos, o final fica em aberto, como em todo conto que se preze. Porém, há uma dissonância presente: as personagens coadjuvantes, com maior ou menor importância na trama, são que estabelecem as ligações com os enredos anteriores. Embora todas as histórias sejam independentes, há sempre o regresso de um ou mais personagens, o que por si só justifica o título do livro.

Nesse quarto *regresso*, em particular, temos algumas semelhanças estruturais: o tempo é não-linear, e marcado pela memória do protagonista. Os espaços se dividem entre passado e presente, dessa vez marcando a peregrinação da personagem principal, alternando sua desgraça pessoal em todos os ambientes em que passa, à exceção da ilha paradisíaca, ou melhor, da Terra Prometida. No fundo, o surfista espera por uma onda gigante (mesmo que disfarçada de avião), que o alavanque, passando por cima de todos os problemas, e o deposite como um frasco, pronto a registrar outras histórias, quiçá, dessa vez, mais felizes.

O conflito, além de humano, é de novo de temática existencial: o passado feliz *versus* o presente macabro. Durante algumas horas de espera em um aeroporto, toda uma vida é passada em revista. E o que fazer em relação a isso é tarefa para quem lê. Afinal, como defende Hemingway na já referida *Death in the Afternoon*, um escritor deve criar seres vivos. Se a dor desse surfista viciado e desiludido conseguir atingir os seus leitores, então essa obra permanecerá indelével, e haverá de se querer procurar ao menos

paliativos que amenizem o sofrimento desse homem. Como se está no nível da ficção, a melhor receita, certamente, é virar a próxima página.

3.2.5 Quinto regresso ou decepções amorosas on-line

Um funcionário de cartório em Lisboa atinge a marca do centésimo casamento efetuado, e baseando-se nesse fato põe em questionamento a vitória ou o fracasso da instituição, com base na sua experiência pessoal. Casado, ele vive a crise dos sete anos com Manuela, sua esposa, para quem se tornou um estranho dentro da própria casa. Os motivos que o levaram a esse isolamento são postos em xeque, assim como as suas tentativas para preservar a relação.

À primeira vista, o protagonista parece ser calculista ou, pelo menos, metódico. Isso fica claro logo no início do texto, quando ele diz que faz risquinhos para contar o número de casamentos já realizados. Coisas de alguém no mínimo esquisito, posto que ele declara ter casado 500 casais, 1000 corações e 2000 lábios. Mas, ao final do parágrafo, ele diz a que veio: está cansado.

Não da rotina enfadonha de dia após dia dirigir-se ao mesmo local, e exercer as mesmas funções. Não. Isso é apenas parte do seu calvário. O que ele não suporta mesmo é ver que ainda existem pessoas que acreditam ser possível a felicidade a dois. Esse reflexo no espelho, repetido há vários anos através do seu trabalho, começa a incomodar, pois ele está decepcionado.

Considera-se o “agente especial do Absurdo”, pois tem que avaliar algo em que não acredita mais. A sua doença agrava-se tanto que acaba estendendo-se para além do local do trabalho, pois ele a carrega para as ruas, e, atento aos seus sintomas, pressente uma crise quando vê casais passeando juntos, e se pega estabelecendo prazos de validade para a sua união. Ele não consegue mais enxergar pessoas, e sim produtos em adiantado estado de putrefação. Se sua vida fosse traduzida por uma música, nada cairia melhor do que um fado português, cujos primeiros versos seriam: “é mágoa, já te vou dizendo de antemão...”

A seguir dessas primeiras confidências, muda-se de cena, e dessa vez o funcionário público está em casa, diante do computador, escrevendo um documento. É a essa altura que, silenciosamente, começa a conversar com Manuela, que está fechada num dos quartos da casa, e também diante de uma tela. Aliás, esse procedimento narrativo, o de estabelecer um aparente diálogo com uma outra personagem, é uma das maneiras do narrador de criar uma aproximação com a história, é como se ele abrisse a porta para o leitor, ou pelo menos para que se fique à espreita. Elevado assim a essa condição de *voyeur*, a ele é dado saber que esse isolamento mútuo tem sido assim há dois anos. Não há explicações sobre os motivos que levaram o casal a esse afastamento, e fica-se com a impressão de que esse distanciamento foi se procedendo ao natural, fruto da mesmice cotidiana.

Mas, como se trata de um casal da atualidade, ele não sai para jogar futebol com os amigos, nem ela se dedica a fazer tricô. Ambos têm um hobby

- ou vício - em comum: a internet. Essa nova maneira de viver, tão longe e tão perto, é que irá deflagrar a necessidade de resgatar aquele amor:

Agora, apesar de ainda vivermos na mesma casa e de deitarmos os nossos corpos lado a lado, só encontro a tua alma estendida na rede. Quando deixei de te ver nestes corredores, quando começaste a isolar-te nesse quarto misterioso, fui procurar o teu rasto nas salas de conversação. (SANTOS, 2003, p.46)

Mas, antes de brigar pelo seu amor, ele quer saber o conteúdo das conversas da mulher. Enciumado, redobra a sua vigilância, e começa a prestar atenção nas pistas deixadas por ela. A recompensa chega em uma noite em que, insone diante da nova distração de Manuela, vai ao banheiro e acha um papel jogado em cima das revistas. Nele, há a conversa entre *black angel* e *medusa*, respectivos *nicknames* de sua mulher e um admirador, trocando confidências, fazendo galanteios e marcando encontro num jantar à luz de velas, em frente ao rio Tejo. No caminho entre o banheiro e a cama, corroído pelo ciúme, mas tentando manter seu lado mais racional, ele teoriza que talvez tudo não passe de fruto de sua imaginação. Afinal, o papel poderia ser instrumento de trabalho de uma das infinitas pesquisas da mulher, ou ainda o acompanhamento de um namoro que não o dela.

De qualquer maneira, decide guardar a folha dentro do seu livro de cabeceira, ir dormir e só depois tomar a atitude mais acertada. O tempo da narrativa, nessa passagem, é linear, e chega-se ao dia seguinte em outro cenário, novamente o local de trabalho do protagonista. Ali, ele descreve a dificuldade particular daquele dia, em que tem de realizar a união entre uma portuguesa e um estrangeiro que comete a heresia de esquecer o nome da

amada na hora de dizer o sim. O episódio remete-o ao tempo de universitário, em que durante uma prova oral o professor lhe faz uma pergunta e ele fica indeciso diante da resposta. Contudo, mesmo desviado momentaneamente das suas funções burocráticas e traído pela memória, consegue realizar a contento a sua tarefa.

A falta de concentração, proveniente da dúvida gerada pela infidelidade de sua esposa, aumenta à proporção das horas e chega ao ápice quando ele chega em casa. Apesar de tudo, tenta manter as aparências durante o jantar, e consegue trocar as palavras costumeiras naquela rotina trivial, que é seguida de café e da mulher rumando para as suas navegações no computador. Ele ainda tenta cumprir o seu costume de sentar-se um pouco diante da televisão e assistir a um concurso sobre cultura geral, mas está tão distraído com suas inquietações que erra todas as perguntas. Irritado com seu fraco desempenho (e não só diante das ciências da Natureza), resolve fazer o mesmo programa da mulher. A perseguição doentia por encontrar *medusa* o impele à busca em diversas salas de conversação, não só portuguesas, mas também brasileiras, mas é em vão.

Cada vez mais perturbado, continua sua rotina obsessivo-compulsiva de durante o dia casar pessoas e, à noite, após assistir a um programa de perguntas e respostas na televisão, descobrir uma pista da traição da mulher. Finalmente, seus esforços são coroados de êxito quando, após conversar com inúmeras pessoas, encontra a mulher numa sala virtual. Descaradamente, ele lança uma cantada barata, e sob a alcunha de

mergulhador, a convida para uma viagem até o fundo do mar. A essa altura, ele fica com mais raiva da esposa, pois a julgava sofisticada e incapaz de corresponder a galanteios de quinta categoria. Ao contrário, ela mostra-se encantada com a sua sedução e disposta a continuar.

Ele aquiesce, e passam a se corresponder diariamente, mas o seu estado mental e emocional não melhora. Ele se dá conta de que, apesar de estar casado há sete anos, pouco ou nada sabe de Manuela. Ou ela transformara-se ao longo dos anos, ou se utilizava da ferramenta de usar uma máscara via net, fato tão corriqueiro nos chats, esse de se mostrar o contrário do que se é. No entanto, simultaneamente a sua perplexidade, vem também o fascínio, o reacender dos velhos jogos amorosos. Sem saber ao certo a verdadeira personalidade da mulher, ele começa a sentir uma crescente excitação de ir descobrindo, pouco a pouco, a intimidade de alguém com quem, ironicamente, divide a cama.

Com uma única parede a os separar, ela vai revelando pequenos desejos, coisas corriqueiras que nunca foram feitas e sequer ditas, tão compenetrados estavam a viver de forma mecânica um casamento. Ele, muitas vezes, fica pasmo e perplexo ao mesmo tempo: por que ela nunca lhe dissera que gostaria de ter dado passeios a pé aos sábados de manhã, ou ainda que adoraria adormecer ouvindo música clássica? Ele teria apreciado ser acordado no meio da noite e saber dessas coisas inusitadas, teria sido feliz se ela dividisse com ele suas inquietações. Poderiam ter evitado

chegarem ao ponto de se perderem. Haveria, ainda, uma chance para eles? Ele descreve bem a situação, e o impasse diante do qual se encontra:

Dei por mim, muitas vezes, a lançar doentias gargalhadas sobre a situação que estávamos a viver - começava a olhá-la como o episódio de uma *sitcom* de humor negro. Tentava divertir-me com a situação, mas, de cada vez que olhava para a parede que nos separa, só me apetecia pegar num martelo gigante e destruí-la por completo - até chegar ao teu recanto, à tua secretária, ao teu candeeirozinho, à tua respiração. Temi sempre que, se fizesse isso, irias continuar a olhar para o ecrã à tua frente. Como um miúdo viciado num jogo de computador. (SANTOS, 2003, p.49)

Respostas que ele precisava encontrar, e que requeriria não só questionamentos, mas acima de tudo ação. Para tanto, ele resolve dividir com os amigos (cuja existência só aqui fica-se sabendo) a situação que está vivendo. Imagina uma grande cena: reuni-los numa mesa de bar, com cinzeiros entupidos e cada um com sua cerveja na mão. Entre um gole e outro, e para além das freqüentes discussões sobre futebol, política e crise social, ele irá levantar-se diante do olhar curioso de todos, já que nunca externa suas opiniões, e anunciar que o seu namoro vai de vento em popa. A revelação bombástica irá atrair, sem dúvida, até a atenção do dono do restaurante, que perguntará de quem se trata a felizarda. E ele, erguendo um brinde, dirá tratar-se de sua mulher, o que deixará a todos atônitos.

Elaborado o plano de compartilhar o seu segredo, ele decide revelar-se para a mulher, depois de muitos meses de mútua sedução. Marca com ela um encontro para o dia seguinte à tarde, num café perto de casa. Ele está decidido a alterar os rumos de sua vida, e não só conjugal. Sabe que precisa de uma mudança radical, e que para isso deve livrar-se de todos os seus

hábitos antigos. Finalmente, sente-se preparado, tanto que resolve até mesmo abandonar o emprego, a fim de ter mais tempo para o amor. Poderá então dizer a Manuela, depois de tanto tempo, que foi com ele que ela trocou frases e mensagens como dois namorados. Poderão até iniciar um romance da modernidade, abrindo seus computadores em cima da mesa, enquanto tomam café e comem uma torrada. Dessa vez, sem uma parede a os separarem.

Anton Tchekhov¹⁶, se incluísse Nuno Costa Santos entre os autores a quem deu opinião acerca de suas obras, certamente lhe diria que ele cumpriu os requisitos básicos na arte de bem narrar: a *brevidade*, ou *compactação*, que considera a maior das virtudes; o efeito ou *impressão total* no leitor, que deve ser mantido em suspense; o *fator novidade*, tão bem traduzido no tema abordado, o amor virtual; *clareza*, que faz com que o leitor entenda de pronto o que o autor quer dizer; e *força*, a capacidade de prender o leitor, não permitindo que entre uma ação e outra haja espaço para o desvio da atenção. Essas características reunidas é que fazem de um conto uma grande obra de arte. Ao se utilizar do processo de contenção, Nuno Costa Santos consegue o objetivo proposto por Tchekhov de, em poucas palavras - as essenciais - atrair pela emoção. Afinal, é esse o conselho do crítico aos escritores: o de pintarem “quadros” de maneira a que o leitor os visualize mesmo de olhos fechados.

¹⁶ TCHEKHOV, Anton. Letters on the short story, the drama, and other literary topics. Seleção e edição de Louis S. Friedland. New York, Dover Publications Inc., 1966.

Além de todas essas características, outro fator aproxima o texto de Nuno Costa Santos da teoria de Tchekhov: a não obrigação de se ter um grande acontecimento na história, ou mesmo um simples. Nesse *quinto regresso*, nada parece acontecer. Na verdade, fica-se só no terreno das divagações, não existindo aqui um início, meio e fim claros. O autor trabalha muito mais o desenvolvimento da trama, não reservando ao leitor um grande clímax. Ao contrário, o conto termina de uma maneira branda, com a promessa de um final feliz para o casal.

O último parágrafo traz uma mensagem: ao descrever as ações do casal que o protagonista deveria casar no dia em que decide ir ao encontro de Manuela, e mostrar toda a expectativa do ser humano diante de um ato gerado por uma decisão tomada pelo amor, o narrador ensina o sentido da vida:

Quando eles, ansiosos, com a cabeça noutro lugar, acenderem o rádio para ouvir as notícias, ainda não saberão que, afinal, o casamento terá de ficar para outro dia - que tudo o que sentiram nessa manhã, ligeiramente diferente das outras, terá de ser repetido. Sim, Manuela, amanhã vou faltar ao casamento 501 para ir ter contigo ao café da esquina. (SANTOS, 2003, p.51)

Ainda que se faça sempre as mesmas coisas, o importante é não perder a sensibilidade. Tudo terá de ser repetido? Sim, a cada dia, mas no plano dos sentimentos. Há que se validar o amor tomando atitudes que o mantenham vivo, e não o alimentando de paliativos que fatalmente o matará mais adiante. Pode parecer piegas, mas a metáfora do conto é justamente essa: se não se cuida com carinho e atenção o que há de melhor na vida,

abre-se espaço para que medusas e diversos monstros destruam o terreno das emoções. O eterno conflito humano, felicidade *versus* tristeza está expresso nessa pequena história de encontros e desencontros. Por baixo do pano, ao mostrar toda a fragilidade do funcionário do cartório diante do que sente, o texto traz à tona, para quem se dispuser a um auto-exame, toda a complexidade, ou simplicidade, da vida.

De novo temos uma temática sobre as relações humanas. E, de novo, temos uma personagem que deixou (ou quase) alguém escapar por entre seus dedos. E que, no auge da solidão, procura mudar o rumo dos acontecimentos através do diálogo. Como nas demais histórias, não se sabe o desfecho, há só a promessa de felicidade. E, outra vez, o autor nos apresenta o reverso da medalha, ou seja, o outro lado de uma história. No *terceiro regresso*, o protagonista era um homem estrangeiro que se casava com uma portuguesa em um cartório. O casamento não dava certo, e ele sofria tanto por isso, que resolveu tentar mais uma vez. Agora, do lado de trás do balcão, tem-se o mesmo funcionário tentando salvar o próprio casamento. Na próxima rodada, quem estará em busca de sua cara metade, ou de um sentido para a existência? Quem, no próximo regresso, trará de volta a reflexão? Avante, que muito há para descobrir.

3.2.6 Sexto regresso ou a versão de Manuela

Uma mulher, atormentada pelo fracasso de seu casamento, faz um balanço dos acontecimentos dos últimos anos, na tentativa de entender a

mudança de comportamento do marido e, a partir daí, encontrar possíveis soluções para os seus problemas. O relato, que começa em flashback, não é o depoimento de uma mulher submissa, a quem cabe aceitar as mazelas da vida. Não. Para ela, o juramento de marido e mulher se ampararem na alegria ou na tristeza não serve. Ao contrário, ela não aceita a humilhante situação pela qual passa, e resolve estabelecer estratégias para salvar a relação.

O título dessa análise não é acidental. Quando se fala na “versão de Manuela”, é porque aqui é apresentada a outra face da história que foi contada no quinto regresso, no qual um funcionário de cartório, casado há sete anos, vive uma crise conjugal que se intensifica nos últimos dois. Na visão dele, que conforme foi explicitado anteriormente, na tipologia de Norman Friedman é caracterizado como narrador-protagonista, ele não consegue captar o estado mental de outras personagens, no caso o de sua mulher Manuela. Tudo o que é narrado é através do seu centro de observação, o que significa que ele só tem contato com suas próprias percepções, pensamentos ou sentimentos. Nesse tipo de narração, ao leitor é dado conhecer também só um lado da moeda, e não há muitas alternativas, a não ser confiar que o que está sendo dito corresponde a mais pura verdade. O gênero conto também contribui, e muito, para que se acredite na história que está sendo contada, pois é o retrato de um único momento, cujo final sempre esconde uma outra história, que pode ser percebida ou não, dependendo da leitura de cada um.

Sendo assim, ao ler o testemunho masculino dessa relação amorosa, fica-se sabendo que Manuela é uma esposa que foi aos poucos se ausentando (embora não fisicamente). Descobriu novos interesses, sobretudo na internet, e passou a deixá-lo plantado na sala, assistindo televisão sozinho na sala. A mudança de cômodos de Manuela, alterando a rotina silenciosa mas pré-estabelecida entre eles, desperta nele o desejo de saber o que ela faz entre aquelas quatro paredes do escritório. Curiosidade aguçada pelo ciúme, ele rapidamente decifra o mistério: ela passa as noites em chats de bate-papo, trocando galanteios, inclusive, com um sujeito que atende pela alcunha de *black angel*. E, pior: a sua doce Manuela adotou para si o codinome *medusa*. Como que petrificado pelas angústias causadas por essa falsa deusa, ele resolve ir à forra, ainda que seu objetivo maior seja arrancar da esposa maiores informações a respeito de seu comportamento inusitado. O resultado é trágico: ao teclar com a própria esposa, disfarçado pelo nickname *mergulhador*, vem à tona uma faceta desconhecida, pois Manuela revela-lhe sonhos que nunca foram ditos, e ao mesmo tempo mostra-se uma sedutora barata. Ele fica chocado ao constatar que está casado não com uma deusa, mas com um monstro cruel. Paralelamente, percebe que a única solução é marcar um encontro com Manuela, quebrar seu anonimato, confessar sua real identidade, e assim tentar resgatar a relação deles.

Todavia, todo combate prevê a existência de dois adversários, cada um com seu arsenal de guerra. É preciso, por isso, analisar o poder de fogo de Manuela, e os motivos que a levaram a querer entrar nessa briga. No

início do *sexto regresso*, ela desfia um nominata sem fim de mulheres: Maria Luísa, Cristina, Isilda, Maria Antonieta, Ana, Mariana, Carla, Júlia, Rita, **Carolina**. Não em vão. Ao reproduzir a lista, ela está a referir-se às inúmeras mulheres que seu marido, funcionário de cartório por profissão, casou. Mais que isso: ela começa a contar ao leitor uma segunda profissão (ou hobby) desse homem, a de predador da espécie feminina. Lobo em pele de cordeiro, ele mantém, dia após dia, ou casamento a casamento, um estranho ritual. Competente e sóbrio em seu serviço, ele primeiro altera o estado civil das mulheres, para logo após lhes fazer a corte. A técnica é antiga: galanteios ao pé do ouvido – ou do telefone – seguidos de um convite para sair. Em uma análise fria e ao mesmo tempo irônica, mas permeada de mágoa, ela revela o procedimento infame do homem com o qual está casada:

Não te conheço atitudes revolucionárias. Parece-me que, durante estes últimos anos, o teu objectivo não foi tentar corroer a instituição casamento. O terrorismo, apesar de tudo, exige coragem. Acho que é mais um fetiche; uma preferência, uma tara como tantas outras. Há quem goste de mulheres loiras, há quem goste de morenas, de tímidas e de divertidas. Tu gostas de mulheres casadas. E não de qualquer mulher casada. Tu gostas das mulheres que tu próprio casaste. Felizmente não és padre. (SANTOS, 2003, p.53-54)

Se o leitor, a essa altura, já começa a desconfiar de que aquele santo homem do quinto regresso pode não ser tão bonzinho assim, as próximas revelações de Manuela são bombásticas e conectadas às histórias anteriores. Entre as vítimas da sedução de seu marido António, uma, mais especificamente a última conquista, é velha conhecida: trata-se de Carolina, a moça portuguesa que no *terceiro regresso* faz um casamento de

conveniência, em troca de dinheiro, com um estrangeiro que precisa de um visto de permanência no país.

Esse detalhe, que poderia passar despercebido, é o gancho do qual Manuela se utiliza para construir sua tática bélica nesse combate amoroso que passará a travar com Antônio. Na história aparente que se desenrola, é permitido ter o conhecimento de que Manuela sabia (embora as fontes sejam mantidas em sigilo) dessa pequena nuance de Carolina, que a moça havia se casado por interesse, embora Antônio desconheça esse pormenor. A informação textual a que se tem acesso é a de que Antônio telefonara à Carolina uma semana após realizar seu casamento. A essa altura, e sempre pelo viés da ironia, ela comenta que o marido deve de ter muito talento, para convencer uma mulher recém-casada a sair com o funcionário que a casou.

Convicto de que a aceitação do convite se deve a sua porção Don Juan, Antônio parte para a conquista de Carolina, a princípio constituída apenas de encontros românticos dentro do carro. Porém, logo ele se dá conta de que para a sedução surtir efeito, é preciso acenar com algumas promessas. Primeiro lhe promete um emprego na Vista Alegre, uma loja de porcelanas, na verdade a maior do país, e onde toda a gente compra os serviços de casamento. Uma ascensão profissional de respeito, dado que o emprego atual dela é como funcionária em uma lavanderia. A moça, contudo, quer mais, e depois de alguns drinques numa discoteca, ela confia a Antônio o caráter forjado de seu casamento. Este prontamente se oferece para dar um jeito de acabar com aquela situação, o que de fato

ocorre, pois ele tem acesso a toda burocracia dos papéis e o poder de alterá-los, através de “irregularidades cavadas” no contrato.

Manuela continua a relatar as patacoadas cometidas por Antônio, na verdade não um conquistador, e sim um ingênuo. O relato tem passagens cômicas, como quando ela compara o roteiro do romance de Antônio a algo de nível tão baixo, tão ruim, que nenhum produtor de novelas teria interesse em prolongar. Mas até o último dos paspalhões começa a desconfiar, um dia, de que pode estar sendo passado para trás. Com Antônio também não é diferente. Quando Carolina começa a pedir que ele lhe dê dinheiro, através de transferências bancárias, ele reveste-se de sua porção de contador e começa a fazer contas, chegando à conclusão de que “duas horas de sexo de dois em dois dias mais uma média de três carícias e um beijo à hora menos cem euros por semana excluindo o gasóleo” (SANTOS, 2003, p.55), não era lá uma aventura das mais rentáveis.

Não é só Antônio que incursiona por esse “mercado financeiro”. Também Manuela faz suas aplicações, e dignas de um *capo* da Máfia. Durante o romance de Antônio com Manuela, passa também a ligar para esta e, via internet, a fazer depósitos em sua conta, em troca de informações sobre o seu romance com o marido. Manuela é compreensiva e amigável nessa aproximação, chegando mesmo a marcar diversos encontros entre as duas, nos quais, no melhor estilo terapia(com Carolina sentada num pufe vermelho e Manuela em uma poltrona), aproveita para lhe por a par das investidas de Antônio.

Antônio, depois de um tempo, cansa-se do brinquedo e volta a passar as noites em casa, coincidentemente no inverno, que é sempre tempo de hibernar e aconchegar-se no ninho. Aparentemente próximos, a distância entre o casal aumenta, ainda que os dois passassem as noites lado a lado, numa total simetria em frente à TV, com ela a sentir-lhe o perfume da água-de-colônia e a notar-lhe os pulôveres rotos nos cotovelos, peculiaridades do home que ama ou um dia amou. Manuela estranha esse aquietamento de Antônio, será que se cansara de abater as fêmeas comprometidas? Assim tão longe e tão perto, a estrategista Manuela parte para uma nova tática: ausentar-se da sala e refugiar-se no escritório, na esperança de provocar no marido alguma reação.

A seqüência é hilária e ao mesmo tempo pungente: Manuela combina com um amigo homossexual para se corresponderem via chat, e o resultado é quase desastroso, pois ela está tão carente que quase se apaixona. Vencida essa dificuldade inicial, os dois conseguem simular uma relação em que a fidelidade é requisito básico, pois só se correspondem entre si, não dando margem a mais nenhum navegador. Como em um jogo de xadrez em que um dos oponentes está bem perto do xeque-mate, o próximo movimento é calculado sem margem de erros: Manuela deixa no banheiro uma folha impressa com a conversa entre ela e seu suposto amante, e na qual *black angel* a convida para jantar fora.

A manobra funciona e António se enche de ciúmes, a tal ponto que abandona a televisão, e, aturdido com a traição de Manuela, resolve também ele entrar nas salas de conversação e persegui-la com sua fúria implacável. Depois de muita procura, a descobre, e inventa para si a identidade do *mergulhador*, através da qual espera conquistar-lhe. A essa altura, Manuela tem de controlar o riso diante das investidas do marido, que estabelece com ela um assédio de cunho poético, mas tosco nas comparações, quando, por exemplo, compara o espaço virtual com as profundezas do mar. Apesar de achar engraçado, ela até emociona-se com a corte, pois pelo menos, ainda que ele não saiba, conseguiram uma reaproximação, mesmo separados por cômodos diferentes. Ela sintetiza assim o seu triunfo:

Entre nós já não está o comando, a precisar de pilhas. Está uma parede – uma parede que me permitiu inventar uma identidade, novos sentimentos, novos desejos e perversões. Quis fazer-te sofrer, António; quis que te sentisses frustrado julgando desconhecer, por completo, a tua mulher. Talvez o meu nome de código não tenha sido escolhido em vão. Tal como na mitologia, eu, Medusa, com os meus cabelos de serpentes, fui a tua deusa da maldade. Deves ter ficado gelado com a nova Manuela que estavas a conhecer. À semelhança daqueles que, limitando-se a olhar a deusa grega, se transformavam em pedras. (SANTOS, 2003, p.57)

Triunfo que pede um *grand finale*, mas que fica em aberto, deixando ao leitor a promessa - ou não – de felicidade. A exemplo da história anterior, em que é dada a versão de António sobre o casamento, esse sexto regresso termina com o encontro marcado entre eles em um café próximo a casa dos dois. Manuela chega a pensar em requintes de crueldade, como convidar todas as amantes de António para o local, mas desiste da idéia com medo de que ele fuja na última hora, atônito diante de tantas revelações acerca do

seu comportamento lamentável no que tange à fidelidade em uma relação. Ao passo que na versão (e na cabeça) dele o desfecho seja o “foram felizes para sempre”, na dela não há mais tempo para devaneios nem sonhos de príncipe encantado. Não. A, ela, como toda boa dama, só caberá fingir que acredita na intensidade daquele amor. Isso, se quiser voltar a ter, ao menos, alguém que lhe faça companhia diante da tela, seja da TV, ou, para os casais mais modernos, a do computador.

A história de Manuela é perfeita para ser acoplada às idéias de Tchekhov sobre o gênero conto. Embora ele não tenha, assim como o fez Poe, explicitado suas idéias de uma forma sistemática, elas foram abordadas em cartas. E apesar do objeto de análise deste trabalho não ser a obra do contista russo, Nuno Costa Santos apresenta o *traço comum* que possibilita enquadrar algumas obras dentro de um mesmo gênero. Portanto, é relevante citar a obra de Sophia Angelides¹⁷, na qual ela enfatiza a importância que Tchekhov dá à caracterização e comportamento das personagens, e à temática em que o cotidiano está sempre presente, ridicularizando os estereótipos através de muita ironia. Na obra de Angelides, ela salienta que a importância da narrativa, para o russo, é o desenrolar e não o desfecho da história, o que se consegue através da descrição dos processos psíquicos das personagens, sempre através de um narrador que adentra em suas consciências, na intenção de mostrar o efeito que os acontecimentos do cotidiano provocam, e fazer prevalecer o ponto de vista do “herói”. O texto de

¹⁷ ANGELIDES, S. A.P. *Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo, EDUSP, 1995.

Angelides, que analisa a obra de Tchekhov, também pode ser aplicado às histórias de Nuno Costa Santos, pois ambas enveredam por caminhos filosóficos, na medida em que exploram os conflitos humanos, tanto individuais quanto coletivos, e buscam soluções para eles. Outro ponto em comum é que ao final do conto esses conflitos ou não são resolvidos ou ficam em aberto. A consciência, que vai sendo gradativamente despertada no narrador, é fruto apenas de um recorte, ou seja, de um momento específico da vida da personagem.

O efeito que se deseja, nesse *sexto regresso*, é exatamente esse: demonstrar que a vida é uma infinidade de possibilidades, é um ciclo inesgotável, onde tudo pode acontecer. Por isso os sentimentos das personagens são demonstrados de maneira a que fique clara a total perda de controle das pessoas perante suas dificuldades e conflitos. É essa a *história cifrada* que Nuno Costa Santos deixa no ar: todo um leque de alternativas para a relação de António e Manuela, que podem ser descobertas no confronto das versões de ambos. Em verdade, *o quinto e o sexto regressos* são uma única história, na medida em que se complementam e tornam possível uma visão geral dos fatos. Fatos que não estão mais no poder de um único narrador, que perde a condição de narrador-protagonista para a de narrador onisciente múltiplo, em que pensamentos, percepções e sentimentos são filtrados pela mente das diversas personagens. A essa altura da leitura, o leitor começa a perceber que está diante de uma sucessão de elos, que, gradativamente, vão formando uma corrente textual, que estabelece um novo sentido para a história que vai sendo contada.

3.2.7 Sétimo regresso ou a voz que ecoa do subsolo

Uma locutora de estações do metrô de Lisboa, passando por uma crise de identidade, questiona-se no intuito de saber se sua voz tem algum poder sobre as pessoas que circulam diariamente pelo seu local de trabalho. Procura, através de suas indagações, saber se sua vida e emprego têm algum sentido ou utilidade. É através dessa voz, que ela descreve como “estranha debaixo da terra, feminina e amável, e ao mesmo tempo distante e fria”, que ela espera atingir o coração dos transeuntes, que são de toda espécie, desde alegres ou tristes, até esperançosos ou desesperados, mas, de qualquer maneira, sempre chegando ou partindo de algum lugar.

Na verdade, a preocupação dessa mulher é fruto de sua enorme carência. Ela revela, logo no segundo parágrafo, que sua maior vontade é sair correndo e dizer a todos que ela é que é a dona daquela voz que os saúda todos os dias, apenas para depois ser abraçada por eles com muita força. Dessa maneira, ao quebrar o anonimato visual que lhe é imposto, sua voz deixaria de ser estranha, e o público a aclamaria, pois seria reconhecida como a disseminadora do alento matinal de todas as almas que circulam pelo metrô.

A cena, apesar de ser imaginada com pompa pela narradora, concentra em si toda a solidão que a mulher atravessa. Entre o público que ela fantasia jogar-se a seus pés, estão inúmeros desconhecidos, mas um

deles, um velhote de bengala, remete a outras imagens mostradas nas histórias de Nuno Costa Santos:

Era bom se isto fosse verdade, Augusto. Na verdade, sinto-me só, não tenho ninguém a quem revelar o mapa da minha imensa angústia. Por isso é que estou a procurá-lo ao fim destes anos todos. Aquela semana em que cantou para nós foi talvez a última semana de felicidade da nossa relação. A sua voz conseguiu espantar por algum tempo os demônios mudos – no fundo os únicos filhos que conseguimos gerar – que, circulando por entre o fumo de incenso lá de casa, foram responsáveis pelo nosso afastamento. Tínhamos acabado de morrer um para o outro quando o encontramos; parecíamos dois móveis antigos e pesados, colocados em pontos distantes da sala. (SANTOS, 2003, p.60)

Talvez o nome Augusto não diga, à primeira vista, nada ao leitor. Mas certamente, através da sua caracterização, ele irá lembrar-se do cego que cantava fado nas estações de metrô, lá no *segundo regresso*. Naquela história, ele era apresentado como a personagem que encontrava, no metrô, um casal em crise conjugal e, para auxiliá-los, passava a ir a casa deles durante o período de uma semana, na tentativa de reconciliá-los através da terapia musical. Ao final desse tempo, ele voltava à rotina das estações e seguia sua vida da mesma maneira solitária. Contudo, a memória seguidamente trazia de volta Cristina e Manuel, o jovem casal que tentara ajudar. Anos mais tarde, ele ainda se questionava sobre o que teria sido feito deles, e se o casamento havia sido salvo.

Felizmente, para o leitor, a vida imita a arte só em alguns aspectos. Sim, pois o tempo real não é o mesmo tempo da leitura, e assim pode-se chegar a um desfecho sem ter que se esperar anos a fio. Aqui, no plano da ficção, tendo por objeto de estudo os *Dez regressos* (SANTOS, 2003), pode-se

encontrar respostas algumas páginas adiante. E é justamente Cristina quem irá revelar o que aconteceu. E ela parte do princípio, para que as devidas conexões possam ser feitas. Remonta ao momento exato em que os três se encontraram pela primeira vez, acidentalmente, quando o casal esbarrou no cego. Cristina começa descrevendo a reação dela e a do marido: enquanto Manuel ficou-se mudo como sempre, ela pôs-se a praguejar contra o velho. Depois, arrependida, perguntou o nome dele, que respondeu, orgulhoso, chamar-se “Augusto, imperador do metro”. Inexplicavelmente (o cérebro humano tem procedimentos estranhos) Cristina se dá conta de que também o casamento dela passa por um choque, se não físico, ao menos no campo afetivo e na economia das palavras.

Augusto, por uma empatia imediata, capta a necessidade que Cristina tem de diálogo, e passa a fazer-lhe um interrogatório de caráter confessional. Ela prontamente aquiesce e responde a tudo sem pestanejar, pois pressente que também ele é uma alma solitária. A conversa entre eles, que poderia ser apenas mais um ato corriqueiro entre duas pessoas desesperadas, acaba tomando proporções maiores quando Manuel, “mudo” por natureza, resolve fazer o movimento contrário e convidar Augusto a ir até a casa deles. Cristina se espanta com a atitude e o tom de voz imperioso do marido, mas percebe que também ele está incomodado com a situação matrimonial dos dois.

A princípio o falso imperador titubeia se deve ou não acompanhá-los, talvez com medo de que o casal seja afeito a gostos estranhos e perversos.

Mas concorda e passa a segui-los. No coração de Cristina instala-se uma paz perene, pois pressente que o velhinho irá mudar-lhes a vida para melhor. Afinal, quem canta seus males espanta.

A narrativa volta para o tempo presente, e de novo Cristina faz considerações sobre a estranheza que a voz dela lhe causa debaixo da terra. Apesar de “feminina e amável, mas também distante e fria”, o que ela mais deseja, depois de tantos anos, é encontrar Augusto e a modulação vocal perfeita, só encontrada na voz dele, nas tardes em que ele se punha a cantar o *Não venhas tarde*, o fado de Carlos Ramos que retumbava pelo apartamento e que tornara-se o hino de uma relação que renascera. Se Augusto era o imperador e tinha o poder de comandar seu séquito, então Manuel e Cristina eram fênix que ressurgiam por meio de acordes, e através deles se tornavam românticos, ao ponto de já na primeira nota se acarinharem e trocarem beijos.

A procura desenfreada de Cristina por Augusto não é pela figura dele em si, mas sobretudo pelo que ele representa. Enquanto o velho cego (que enxergava bem além das aparências) esteve presente em suas vidas, Cristina e Manuel foram felizes. Ou quase, pois Augusto só iniciou o processo de reaproximação, pois cabia a eles manter acesa a chama. Embora Augusto soubesse ser responsável por aqueles que cativara, ele não era o *Pequeno Príncipe*. Era o imperador do metrô, era lá que exercia sua majestade, e onde outros súditos o esperavam. A sua missão era espargir entre a humanidade a esperança de dias melhores, e fazia isso não por caridade, mas por uma

necessidade vital que o impelia a agir assim para continuar existindo. Ao olhar para a dor dos outros, esquecia-se da própria, e viver tornava-se ao menos suportável.

Em contrapartida, a magia entre Cristina e Manuel durou pouco. Depois de alguns dias, nem notavam mais a presença de Augusto, embora repetissem o ritual amoroso de forma mecânica. Os beijos, antes cinematográficos e calientes, logo tornaram-se curtos, reduzidos à condição de meros confrontos salivares. E, como se atingido pela medusa da história anterior, Manuel foi perdendo sua condição humana e voltando a sua condição de armário antigo, que era como Cristina o sentia: um objeto que pouco a pouco ia perdendo seu valor e função. De novo ela vê-se sozinha e falando com as paredes, trancando-se no banheiro sem saber o que fazer.

O leitor se depara, até aqui, apenas com o tom lamurioso de Cristina, sempre a queixar-se da ausência do marido. Mas o que se sabe dele e de seus sentimentos? Nada, posto que é colocado pela mulher na condição de responsável pelo fracasso do casamento, devido ao seu mutismo permanente. Porém, eis que o objeto se personifica, e ele resolve sair do armário, ou melhor, de casa, com o argumento de que vai procurar um lugar onde as pessoas conversam umas com as outras. De modo que o que se tem, aqui, de novo, é uma visão parcial dos fatos. Manuel, assim como Cristina, esteve o tempo todo a sentir a mesma solidão, sem jamais dizerem um ao outro as suas angústias existenciais, sem preencherem as lacunas ou sem

escalarem as paredes que se erguem quando o silêncio se torna a única forma de diálogo possível.

Ao fazer essa escolha de colocar na boca das personagens apenas uma parcela dos fatos, Nuno Costa Santos se utiliza, através da técnica narrativa adotada, da já citada *teoria do iceberg* de Hemingway. São as personagens que falam, e são elas que mostram ou encobrem a verdade acerca de seus problemas. E se essa verdade é escrita com uma carga suficiente, é de direito e escolha do escritor omitir partes dessa verdade, de modo a que o leitor decida de forma convincente e segura em que ou quem acreditar. A técnica de mostrar e não contar explicitamente, de fato, é bem mais eficaz do que declarar os acontecimentos. Só uma pequena parte da história é visível, mas a outra, os chamados outros sete oitavos, estão lá o tempo inteiro, sempre abaixo do texto escrito, e prontos a emergirem na hora certa para causar o efeito desejado.

Cabe ao leitor fazer o papel de mergulhador e trazer à superfície o que fica subentendido. E, para além da direta ligação deste *sétimo regresso* com o *segundo*, há outros nexos mais sutis, perceptíveis só pela atenção redobrada e pelo esforço da memória. A personagem Manuel, por exemplo, aparece em outros momentos da obra de Nuno Costa Santos. No *quarto regresso*, que contava a história de um surfista na idade madura, completamente destruído pela drogas, Manuel aparecia como coadjuvante, fazendo exatamente aquilo que Cristina por ora vai permitindo que seja de conhecimento público. Após abandonar o lar e o casamento, ele passa a

dedicar-se, nas horas vagas, a comprar flores de vendedores ambulantes e oferecê-las em restaurantes a todas as mulheres que encontra, sejam elas comprometidas ou não. Mais do que isso, canta para elas o *Não venhas tarde*. É uma versão piorada e alcoolizada de Augusto, mas a intenção é a mesma: esquecer da própria vida – ou da dor – e tentar preencher o enorme vazio dando um pouco de alegria e conforto aos outros. É numa dessas noites de perambulação que Manuel encontra o velho surfista, e passa primeiro a ouvi-lo, para a seguir lhe dar conselhos. E é só então que o leitor tem as respostas (ainda que não todas), e uma visão mais global da delicada relação de Cristina e Manuel, e de como e por que ela se deteriorou.

Cristina, por sua vez, na história que por ora se apresenta e está sendo analisada, continua desfolhando a sua romaria de tristezas. Nesse intento, clama por Augusto no metrô. A sua necessidade de encontrá-lo é tamanha que ela chega a vê-lo sentado numa cadeira de uma estação vazia, a falar consigo mesmo. No momento seguinte ele levanta a cabeça, nota a presença dela e começa a cantar a canção deles. Ele parece estar tão perdido, sozinho e confuso que esquece trechos da letra, sendo preciso ela ir em seu auxílio para lembrar alguns versos.

A essa altura, ela faz mais uma confissão, a de que Manuel sempre desconfiou de que Augusto tivesse se apaixonado por ela, ou pelo menos tivesse um afeto especial. À época, ela chegara a classificar o questionamento do marido como um ciúme bobo e infundado, mas depois capitulara e aceitara o argumento. Relembrando a maneira como ela e

Augusto tinham se conhecido, lhe vem à memória a pergunta de Augusto acerca de ser ela quem fazia a locução nas estações de metrô. O possível fetiche do velho cantor de fados bem poderia ter sido a desculpa para ele imiscuir-se na relação dela com Manuel, e o ponto de partida para que ele se infiltrasse no apartamento a cantar fados. Embora ela tenha lhe respondido que não, que não era ela quem fazia a locução, a mentira tornara-se verdade, pois ela, depois do casamento desfeito, sentira a necessidade de exercitar sua voz, torná-la conhecida, e assim, quem sabe, poder reencontrar Augusto.

Augusto e Manuel, duas figuras que na cabeça de Cristina se confundem. Como já foi dito, o que ela procura é, através de Augusto, chegar ao coração do marido. Por isso deseja tão ardentemente saber se Augusto a ouvira sequer uma única vez, se tinha percebido que o sonho se tornara realidade, e que agora era ela, de fato, quem povoava, via voz, as inúmeras viagens do metrô. Mesmo com a constante dúvida no ar, o conforto que resta é saber que ela fez a sua parte, fez-se presente em sua vida, mesmo que não tenha sido percebida. É tudo de que necessita para seguir vivendo, e que fica tão bem expresso ao final deste regresso:

Lembrar-me disto tudo faz-me sentir melhor. Olha, a menina vem acorrer para mim. Tirou da mala da mãe um bloco para me pedir um autógrafo. O rapaz indiano, ainda quieto, olha-me nos olhos e sorri muito. E o velhote acabou de pousar a cabeça no meu ombro e segreda-me, repetidas vezes, que a minha voz está menos estranha debaixo da terra. (SANTOS, 2003, p.64)

Três corações, três vozes e um destino. Ou, em outras palavras, cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é. No fundo, cada qual, a sua maneira e através de técnicas que variam um pouco entre si, estão a buscar a felicidade perdida. Augusto, o mais velho, e portanto o mais sofrido, há muito perambula tentando enxergar(ainda que cego) um pouco de sorte. Nada se sabe dele até encontrar o casal no metrô, mas o que se deduz é que Cristina, mesmo sendo um desejo impossível, deu um novo sentido à sua vida. Ele encontrara, finalmente, o amor. Manuel teve-o lado a lado durante o tempo em que foi casado com Cristina, mas somente quando foi capaz de deixá-la é que pôde perceber que às vezes, é preciso perder para ganhar, ou pelo menos poder guardar. E assim ele a carrega no coração, e sente-a chegada a ele, toda a vez que entrega uma rosa ou canta o fado para outra mulher. Afinal, nunca é tarde para ser feliz. E Cristina, esta descobriu poder amar dois homens ao mesmo tempo. Com se fossem duas estações de metrô distintas, ela precisa de Augusto para poder aportar em Manuel e, conseqüentemente, no remanso eterno.

O que Nuno Costa Santos estará querendo dizer pela boca de suas personagens até aqui? Pode-se perceber, claramente, a exploração contínua da temática de casamentos falidos e pessoas em busca do tempo perdido, como no segundo, terceiro, quinto, sexto e sétimo regressos. Temos Cristina e Manuel, Antônio e Manuela, Carolina e o estrangeiro que casou-se com ela para obter o visto de mestres e discípulos, sempre em meio a conflitos de cunho existencial. Conflitos que, por ora, ainda estão longe de serem resolvidos. Embora se esteja no cenário do metrô, local de saídas e destinos

finais, há sempre a possibilidade de se trocar de linha (ou de página) e alcançar uma nova estação.

3.2.8 Oitavo regresso ou Idalina entra em cena com sua *alquimia secreta*

Se para Júlio Cortázar, no já citado ensaio “Alguns aspectos do conto”, presente em *Valise de Cronópio*, o conto pode ser comparado a uma fotografia (na medida em que é um recorte de um determinado momento), então aqui, nesse *oitavo regresso* de Nuno Costa Santos, esse paralelo ocorre de forma literal. A história começa com alguém lançando um demorado olhar sobre um homem e estabelecendo comparações com uma velha fotografia. E, também por um processo de analogia, se dá conta da passagem do tempo e da vida desperdiçada ao longo dos anos:

Visto daqui, és a sombra velha e decadente do homem que lança redes para a fotografia. Os teus traços perderam definição, os teus olhos verdes deixam-se cair, tremes em todas as extremidades do corpo e, vê-se, estás perdido do mundo. Daqui, és a sombra velha e decadente do homem com quem eu dormi noites a fio, em frente a um mar clandestino. Tentas um último esforço para levantar a cabeça na minha direcção, mas, no fundo, já não te recordas do motivo pelo qual vieste ter comigo. (SANTOS, 2003, p.65)

As reflexões feitas a partir da “mera” observação de um retrato nos leva a outra máxima de Cortázar (1974): aqui(no conto) vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Alguns indícios encontram-se na passagem referida: alguém é portador de uma mágoa profunda, alguém sente um enorme abandono, chegou ao limite de uma situação, e irá fazer um desabafo.

E ele nos alcança na voz de uma mulher que diz fazer exatamente quinze anos que aceitou ser “adotada”, por um homem de nome André. Esse homem chega à sua casa ofegante numa manhã de inverno, e diz a ela que procurara por toda a parte o “menino deles”, sem sucesso. E faz uma pergunta que faz com que o leitor fique atento, pois ela contém informações que estão armazenadas na memória: “onde está o rapaz das ondas?”

Antes de responder a André, porém, ela olha um longo tempo para ele e se impressiona com o envelhecimento tão rápido, com a falta de brilho no rosto, com a magreza e diversos fios brancos no cabelo. Durante esse longo olhar, ela percebe que ele não olha diretamente para o seu rosto, e sim insistentemente para as suas mãos.

Só depois dessa minuciosa análise é que ela responde que há muito tempo *eles* não tinham notícia do filho. André lhe faz outra pergunta, se por acaso o rapaz não teria fugido. Ela fica em silêncio (quem cala consente) e ele se põe a andar pela casa, numa atitude típica de quem está tomando uma decisão. Então, depois de alguns instantes, ele se abaixa, pega as mãos dela e diz “gostava que viesse comigo”. Ela não entende bem a colocação dele, e pensa que ele está a propor irem procurar pelo “menino” juntos. Mas ele explicita melhor a sua idéia, e diz que gostaria é que ela fosse morar com ele.

Perplexa, ela não sabe o que responder, mas acaba concordando, pois o que mais deseja é fugir daquele lugar e da situação lamentável na qual

vivera durante todos aqueles anos. É nesse momento que ela começa a voltar seu olhar para o passado e, através dele, deixar que os acontecimentos se tornem mais claros para o leitor.

Na verdade, ela é a segunda esposa de um pescador. É a outra, a filial, aquela que nunca teve direito a nada, e que esperava sedenta por momentos fugazes de falsas promessas e pela esperança de um dia ficarem juntos para sempre. Como acontece com todas as amantes, a princípio ela acreditara que ele iria um dia fazer a escolha de ficar permanentemente ao lado dela. Com o passar dos dias (e dos anos), contudo, ela percebe que a relação deles se estabelece apenas numa base comercial das mais antigas, a da troca de mercadorias. Ele, um pescador, lhe levava o alimento necessário para mantê-la viva, e ela, em contrapartida, lhe dava amor físico, enquanto esperava que em algum momento se processasse o milagre dele assumir o amor dos dois perante a família, dos amigos, dos pescadores e principalmente do padre. Mas o milagre nunca acontecera e ela deixara-se arrastar dia após dia, excluída e arrancada de tudo que lhe era mais sagrado, inclusive do filho de ambos, que o pai levava para morar com ele ainda pequeno.

Agora, cansada desse histórico de abandono, ela tomava uma decisão: queria ir para o Continente começar uma vida nova junto a André. Mesmo sem entender as razões dele, ela começara a arrumar as poucas coisas que possuía, pois ele fora o único homem a lhe dar um pouco de atenção em toda a sua vida miserável. À última hora, decide não levar junto

a fotografia do pescador, pois ela é um marco das tantas lembranças e sofrimentos que ele lhe causou. Através dela, ela revive a paixão proibida e o casamento secreto, cujo detalhe da aliança na mão dele a foto revela. Por lhe impingir tantas memórias desagradáveis, ela resolve arquivá-la na velha casa no meio do mar, deixando tudo para trás.

Mas quem é esse André, aparentemente uma figura desconhecida do leitor? André, que já aparecera em outras histórias (embora sem nome), é o surfista que no *primeiro regresso* chegava à ilha com um grupo de amigos, há muitos anos, e ensinava o filho de Idalina a encarar o medo do mar e a desafiá-lo pegando ondas. No *quarto regresso*, o leitor tomava conhecimento de outros pormenores da trama. Movido pela curiosidade em descobrir quem era a *Idalina*, cujo nome estava inscrito numa velha tábua que servira de primeira prancha ao menino, ele descobria a verdadeira identidade da mulher, juntamente com o seu segredo. Após passar uma temporada na ilha, ele voltava ao Continente, e acabava por desperdiçar a vida numa viagem interminável pelo mundo das drogas. Cansado, desiludido, perdido e em busca de paz, que só encontrara uma única vez na vida, durante o período em que estivera na ilha, ele decide regressar e procurar pelo menino, que a essa altura já deveria ter se tornado um homem, provavelmente um pescador como o pai. Na chegada à ilha ele não encontra o menino, procura por Idalina, a encontra cada vez mais triste, e decide levá-la embora junto com ele.

Neste *oitavo regresso*, é pela voz de Idalina que o leitor, num clima de muito suspense, acompanha a seqüência de acontecimentos: a perspectiva de um futuro incerto e desconhecido passa a atormentá-la, já na viagem de avião, a tal ponto de André comentar que ela parecia uma crente em plena missa, ao que ela rebate não poder ser, pois não sabe mais rezar na presença de outras pessoas. Durante anos, todos os seus pedidos haviam sido feitos assim como uma espécie de pacto secreto com Deus. Por isso, ela espera ele dormir durante o vôo, para só então retomar sua conversa com o Criador, e pedir proteção em tudo que estava por vir e, sobretudo, uma pista que indicasse que ela tinha feito a escolha certa.

As coisas não ficam mais fáceis para essa mulher depois da viagem, quando ela e André se instalam em um apartamento vazio, como que a simbolizar, mais uma vez, o abandono. Ela chega mesmo a sentir no ar a putrefação, e a iminência de diversas doenças espalhadas por todos os cômodos. André, à chegada, tenta lhe tranquilizar, dizendo que irá providenciar uma cama para ela, mas ela continua sentindo no ar o cheiro da desgraça.

Logo as suas premonições transformam-se em realidade. O que é bom dura pouco, e mesmo que a princípio parecesse que ela iria, enfim, viver uma união conjugal estável, as coisas não se desenrolam dessa maneira. Ela faz a sua parte, começando a ganhar o sustento cozinhando para fora. Mas de novo é alçada à condição de escrava do lar, pois é André quem vai para a rua vender o seu peixe, retornando, na maioria das vezes, a altas horas da

noite, e sempre alterado pelo uso de drogas. Dependente em último grau, André tornara-se uma figura patética, um arremedo do home destemido que fora no passado. Muitas vezes, em meio ao delírio, pedia a ela que lhe contasse histórias do mar e da ilha deixada para trás. Ela, com toda a paciência que aprendera a armazenar durante uma vida inteira, fazia-lhe a vontade, contando todo o arsenal de histórias que aprendera com o seu pescador. e aproveitava esses momentos tristes para de novo compará-lo ao homem vigoroso da fotografia, mas só o que via era uma versão decadente e à beira da morte.

A narração, nesta história, tem aspectos peculiares e interessantes, pois ao mesmo tempo em que Idalina narra a sua história com André, e sua ida para o Continente, ela se dirige constantemente ao pescador, pai de seu filho e o grande amor de sua vida. Mais do que isso, do modo como se apresenta, a impressão que se tem é a de que ela está a olhar (ou enxergar pelas lentes da memória), a fotografia do pescador ainda jovem, e a lamentar, com pesar, a passagem do tempo e o desgaste da relação dos dois. Em contrapartida, ela só deseja, sempre através de suas rezas, que o destino tenha sido mais favorável com o filho deles. Como herança genética, ela só almeja que se o filho tiver herdado alguma coisa do pai, que seja a coragem dos velhos tempos, tão admirada pelos velhos companheiros de mar.

E aqui o título utilizado para a análise desse *oitavo regresso* se justifica: por *alquimia secreta* entende-se a teoria de Cortázar sobre o funcionamento do conto. Nele, o texto tem de responder às perguntas feitas

pelo leitor. E esse, há algumas linhas atrás, já se ouriçara à menção do “rapaz das ondas”. Esse recurso de linguagem, o de se utilizar de uma expressão conhecida – ou personagem – faz toda a diferença e permite ao leitor plugar uma história a outra.

O filho dessa mulher sofrida, e que foi criado longe dela, apenas pelo seu pai, é nada mais nada menos do que o menino que no *primeiro regresso* era tido como meio esquisito pela família, pois não gostava, ao contrário dos outros garotos da sua idade, de ir para o mar com os pescadores adultos. E é pela memória de sua mãe, na história que agora é analisada, que fica-se sabendo o quanto seu pai o impelira a gostar das mesmas coisas que ele, sem sucesso. E também é revelado que o comportamento do garoto o incomodava tanto, que ele pedia à sua mãe, quando das visitas clandestinas à casa junto ao mar, para que ela rezasse muito, com o objetivo dele se tornar um homem e não um maricas com medo de tudo, como dava a perceber.

Ao passo que a angústia do pai era ver seu filho não realizar os sonhos que ele traçara, os da mãe eram de natureza diversa e muito mais profundos, posto que ela nunca o conhecera, já que o menino fora levado pequenino para outro lar. A única coisa pela qual ela ansiava era conhecer aquele rosto querido (mesmo que por fotografia), que, ainda que sem feições definidas, era tão amado. O pai escamoteava sem jamais cumprir a promessa, apenas dizendo, com orgulho, que ele era igual a ele, com pouquíssimas parecenças com a mãe.

Mas mesmo, na realidade, não saindo “igualzinho ao pai”, houve um dia em que o menino enchera de orgulho o peito paterno. Ainda através da narração dessa mãe esquecida, o leitor toma conhecimento do feito heróico:

Recordo perfeitamente o dia em que atravessaste as rochas rasgado por um sorriso: o rapaz havia domado uma onda e ganhara o respeito da freguesia. De cerveja na mão, os teus amigos felicitavam-te pelo feito do eu filho. Contaste-me – no final da história, como quem acrescenta um pormenor desnecessário – da coincidência: o rapaz havia domado uma onda em cima de uma tábua com o meu nome, arrancada a uma antiga embarcação tua. “Ah, foi?” mostrei-me desinteressada desse dado, embora fervilhasse por dentro de felicidade. Atribuíste o primeiro gesto de coragem às minhas longas preces. E, antes de teres voltado par ao teu mundo oficial, pediste-me para continuar as orações. “Sempre virada para o mar”. (SANTOS, 2003, p.69-70)

Se tudo o que se escreve no conto é necessário para a história, e nada mais do que o necessário deve ser escrito, essa passagem, em particular, é elucidativa. A *intensidade* dessa revelação é a essência de toda a narrativa, aquela em torno da qual giram os demais elementos da trama. A literatura se faz com palavras, e essas palavras têm de estar a serviço do enredo. Ao identificar o garoto como o menino do *primeiro regresso* que conhecia um grupo de surfistas que passava uma temporada na ilha, e elegia um deles para ser o seu mestre, aquele que o guiaria nas artes de dominar o mar e a vida (a ponto de fazê-lo abandonar aquela aldeia e tentar a sorte em outras paragens), o leitor também se lembra da primeira prancha que o menino escolhera, feita de uma tábua velha com a inscrição do nome *Idalina*.

Esse mistério, sobre quem seria a mulher com o nome na tábua, só era resolvido no *quarto regresso*, quando esse mestre, muitos anos depois,

encontrava-se no aeroporto e via uma senhora que ele julgava ser Idalina. Naquela história, ficava-se sabendo, então, que Idalina era mais que uma tábua, era a mãe do menino, embora ele desconhecesse isso. Àquela altura, porém, não se compreende muito bem porque o mestre do garoto acabava chegando à conclusão de que a mulher no aeroporto não era Idalina devido aos movimentos de suas mãos. Foi necessário chegar até aqui para entender que Idalina, abandonada pelos homens, tinha junto a si somente a companhia de Deus, e por isso estava com as mãos sempre juntas, a rezar.

Muito tempo depois, e alguns *regressos* adiante, essa mulher está cansada e descrente. André, o único consolo que tinha, ainda que esporadicamente, desaparecera há mais de um ano. Falida espiritualmente, já não acredita sequer em Deus. Ela ainda tenta enxergar para além da velha fotografia que traz na memória, mas não, não acredita mais em milagre ou poder curativo do amor. Fora do apartamento, sabe que a vida, traduzida pelo barulho dos carros e do caminhar das pessoas, continuará sua marcha inexorável sem se preocupar com suas dores, indiferente a ela nesses minutos derradeiros.

A sua agonia e abandono são tamanhos que ela toma um comprimido para pôr fim à vida. Enquanto o veneno vai fazendo efeito, ela passa todos aqueles anos em xeque, e desnuda os requintes de crueldade desses últimos instantes. As revelações são surpreendentes. O pescador, para quem ela mandara um postal uma única vez em todos aqueles anos, resolve finalmente ir até ela. A data não poderia ser mais propícia para a execução

de seus planos. Além do mais, qualquer castigo ou remorso que fossem aplicados a ele seria pouco, comparado ao desdém e ignorância dos anseios dela durante toda a existência. Ela poderia perdoar muita coisa, mas jamais o fato dele jamais ter trazido o filho até eles.

Perto do fim, ela ainda pondera que embora toda a tragédia paralise momentaneamente o cotidiano das pessoas, logo elas se recuperam e seguem seu ritmo natural. Sendo assim, ela sabe que já na manhã seguinte o pescador, a quem observa atentamente nesses instantes finais, retomará sua rotina de pescador na reforma. Se ele fosse outro, quiçá mais sensível, poderia ter pedido que a levasse de volta à ilha, mas ele não teria tido coragem, pois fugira a vida inteira não dela, mas de si mesmo.

Além do mais, de nada adiantaria. Se voltasse, não seria só o pescador quem teria envelhecido. Também sua casa espelharia a passagem do tempo e a conseqüente degradação. Ela deveria ter se transformado no refúgio de amantes em busca de um local para esconder seus pecados. Nada estaria no lugar, a não ser a testemunha ocular desse crime:

A fotografia ainda mora no meio da sala, em cima da mesa. Mas as nossas fotos preferidas normalmente reflectem o curso das vidas: a tua figura a lançar redes está certamente corroída, como agora, por uma mancha escura. Tudo mudou, meu querido. Os homens que te seguiam foram apagados pelo tempo e pelo ar salgado. O teu gesto de desbravador de águas perdeu transcendência e agora é apenas a velha sombra do mar. (SANTOS, 2003, p.71)

Aparece aqui, nessas linhas finais, a possibilidade de aplicação de outra das teorias de Cortázar: a da *esfericidade* do conto, que como já foi explicada, nada mais é do que um movimento que, ainda que subterrâneo, se mexe de forma a provocar um *estranhamento*. O leitor pode não ver, mas presente esse algo dentro do conto, que não está dito, mas pode ser detectado. Afinal, como diria o escritor e teórico argentino (CORTÁZAR, 1974), a arte da escrita é justamente essa: escrever uma coisa e ocultar outra e, ao proceder assim, estar, de uma outra forma, também contando. Em outras palavras, não sabemos como o velho pescador reagiu frente à morte de Idalina, mas a impressão que fica é que, ao contrário do que esperava essa pobre mulher, essa história ainda não chegou ao fim. Provavelmente, de uma hora para outra, a imagem daquele pescador na fotografia ressurgirá, e sua voz se fará ouvir das profundezas do mar ou da tessitura construída por Nuno Costa Santos.

3.2.9 Nono regresso ou a difícil arte do perdão

O Natal provoca no ser humano, em qualquer parte do mundo, um *efeito* de redenção. É uma época em que todos estão mais sensíveis, e procuram ajustar contas com o passado, para que uma nova etapa se inicie. Esse sentimento está presente no *nono regresso* de Nuno Costa Santos, e é narrado na voz de uma mulher, que inicia sua fala dizendo ter sido salva há poucos dias, em um lugar um tanto insólito, um hipermercado em Lisboa. Milagres, entretanto, não têm tempo nem local para acontecerem, ainda

mais às vésperas em que se reverencia o nascimento de Cristo. Sendo assim, qualquer alma pode ser recuperada, desde que esteja atenta aos indícios.

Para essa mulher, a graça é alcançada em uma prateleira de livros, apesar de ela não ser afeita à leitura, hábito que desde criança lhe provocava sono e aversão. Mesmo confessando que, já mulher madura, pudera optar por ficar horas em frente da tevê e ir com regularidade ao cinema, é na seção de saldos de livros que encontra a solução para as suas tragédias. Folheando um livro de auto-ajuda, em cuja parte final há o conselho “procure um amigo a quem deu uma ajuda muito importante e que já não vê há algum tempo”, renasce dentro dela a vontade de recuperar uma amizade perdida. A passagem do livro ainda sugere que se convide esse amigo para tomar alguma coisa, em casa, e assim, em um ambiente íntimo, recordarem o passado e colocarem suas vidas a par um do outro.

A intenção de seguir os conselhos e convidar um amigo para tomar um licor no dia de Natal não se concretiza logo de imediato, devido ao telefone sempre ocupado do outro lado da linha. Como persistência é tudo (segundo os preceitos subentendidos na mesma leitura), ela não desiste da iniciativa, e enquanto faz discagens em seqüências, se dirige mentalmente ao amigo, ainda que ele não possa ouvi-la.

Confidencia a ele que gostaria muito de contar algumas de suas histórias, escutar outras e, aproveitando o momento de trégua, combinar detalhes do divórcio dos dois. Ansiosa, ela não sabe o que acontecerá, caso

ele atenda o telefonema: se ficará uns instantes em silêncio para logo após pedir desculpas; se ficará em silêncio, mas prometerá pagar o que lhe deve; ou se depois do silêncio ele desligará o telefone. Em quaisquer das alternativas, sempre o silêncio. Muitas perguntas sem resposta.

Perguntas que, de novo, podem ser respondidas no próprio texto, no decorrer da leitura, mas principalmente se conectadas à teoria aplicada por um dos mestres do conto moderno, Edgar Allan Poe. Em sua *Filosofia da composição*, obra já referida no *terceiro regresso*, ele pondera que para que haja um bom funcionamento no processo de escrever histórias, deve-se pensar o seguinte: qual efeito deve ser escolhido (ou é pretendido), já que alma, coração e mente são tão suscetíveis? Ou seja, para que lado deve o autor pender na hora de decidir qual o melhor rumo a seguir?

Nuno Costa Santos, por meio dessa narradora-protagonista, faz sua opção pelo caminho de um suspense permeado por um sentimento de nostalgia. Mantém a tensão da trama e a atenção do leitor amarrados em um conflito que só se resolverá no final, outra das lições aprendidas com Poe (1981, p.133), que defende a idéia:

Todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom, tendam ao desenvolvimento da intenção.

Voltando no tempo, e na trama analisada por ora, a narradora revela que quando conheceu seu ex-marido ele não lhe parecera um mau tipo, por isso jamais poderia desconfiar do golpe que ele lhe aplicaria já no dia do casamento. Ela segue contando da raiva que sentira, quando tentara descontar o cheque que ele lhe dera. Após ter ficado mais de uma hora e meia na fila, a funcionária a informara que havia um *probleminha* de falta de fundos. A explicação despertara nela uma ira ainda maior, pois sempre detestara diminutivos. A essa altura, ela relembra uma vez que o ex-marido lhe dera flores, na melhor das intenções, mas estragara tudo, pois acrescentara ao gesto romântico um de seus galanteios patéticos, do tipo “receba com carinho essas *florzinhas!*” Recordação amarga registrada, ela dá a conhecer que na noite em que passara a vergonha sem tamanho no banco (um dos maiores e mais chiques da cidade), saíra para desabafar com uns amigos, e um deles, de nome António, fizera uma piada sem graça acerca de tornar o cheque estampa de uma série de t-shirts sobre o país, extraindo assim, dessa desgraça, algum lucro.

Ela só não ficara mais possessa, pois já tinha tomado providências quanto à sua vingança contra o ex-marido. E essa seria grandiosa, do tamanho do homem que interpelara na fila do banco. Ainda na agência, ela relembrou todas as dificuldades que tivera naquele casamento, como empenhar seu dinheiro numa feira, a gastar com as roupas do cerimonial, que se constituíra de casaco azul clarinho, saia de veludo preto e sapatos brancos, como bem pedia a importância do evento. Por tantas humilhações sofridas, ela não hesitara em pedir ao último homem da fila que desse um

corretivo naquele que lhe passara para trás. Os dois haviam saído da agência e combinado os detalhes da surra a ser aplicada em um café próximo ao local, em meio a um lanche composto de folheado de salsicha e ice-tea de pêssego. Sua intuição não a enganara, e ela acertara na escolha do profissional. Ele, além de professor de um ginásio, também aumentava sua renda fazendo serviços escusos.

Aquela, até então, fora uma das melhores noites de sua vida, pois ao chegar em casa postara-se no sofá, enrolada em um cobertor de lã, vendo um filme de amor, a esperar que o algoz de seu marido lhe confirmasse o número de costelas quebradas no mesmo. Era o mínimo que podia esperar. Como os dias se passassem e o prazo estabelecido para o serviço houvesse caducado, ela resolvera telefonar para o homem e saber do desfecho da história. Do outro lado da linha, atendera uma mulher com voz de poucos amigos, que identificara-se como a mulher do professor. Ele acorrera ao telefone e transmitira a ela a informação de que não fora possível completar a operação, pois Nicolau, seu ex-marido era um parente da família, pertencente ao *Clube de Futebol Os Belenenses*, uma freguesia bastante conhecida em Lisboa. Aliás, fora esse detalhe que o salvara do castigo, pois trazia no pescoço um cachecol do clube, o que impedira que a surra fosse consumada.

Ela revoltara-se com a sorte do ex-marido, mas logo tivera uma outra idéia para atingi-lo. Telefonara a um amigo mais forte que o primeiro carrasco e solicitara de novo o serviço sujo, pelo menos um susto para que

ele soubesse que não estava lidando com qualquer uma. De novo a estratégia não dera certo. O amigo jamais retornara a ligação, donde ela concluía que os homens, enquanto espécie, eram realmente unidos. Provavelmente, por alguma identificação mútua, haviam tornado-se amigos e deviam, desde a data do pedido de retaliação, encontrar-se regularmente para tomarem uns aperitivos.

Há um detalhe, muito importante, que não pode ser deixado de lado nessa síntese e análise do conto. Quando a protagonista liga para a casa do professor para lhe cobrar uma explicação, e é atendida pela sua esposa, deixa escapar seu nome ao identificar-se: *Carolina*. Sim, a mesma Carolina do *terceiro regresso*, e que naquela história casava-se, por conveniência (em troca de dinheiro), com um estrangeiro que necessitava de um visto de permanência em Portugal. Àquela altura, os fatos eram apresentados ao leitor na perspectiva dele, que convencia o leitor - não sem muito esforço - de que não tinha uma má índole. Ao contrário, se no início tudo não passara de uma simples transação comercial conveniente a ambos, depois ele apaixonara-se por aquela funcionária da lavanderia que havia sido apresentada por um amigo em comum. Por esse motivo, tivera a idéia de não pagá-la, para não macular a sagrada instituição do casamento. A idéia não fora das melhores, já que havia inúmeras (e melhores) maneiras de demonstrar a veracidade do seu afeto. Arrependido, ele tentava desesperadamente telefonar para ela na véspera de Natal, como forma de convidá-la a passar data tão especial junto a ele, e assim lhe pedir perdão. A história tinha um final em aberto, já que ele esbarrava no telefone sempre

ocupado, e não podia explicar os motivos que o haviam a cometer ato tão indigno do amor de uma dama.

Outro nome, aqui, também não deve passar despercebido ao leitor: Antônio. Ele é o mesmo funcionário do cartório que realizara o casamento de Carolina com o estrangeiro, e que no *quinto regresso* se fazia passar por bonzinho, tentando reconquistar via internet a sua esposa Manuela, que ele julgava adúltera. Na verdade, ninguém é o que parece nas narrativas de Nuno Costa Santos. À primeira vista angelicais, as personagens logo têm suas máscaras retiradas através de um outro focalizador, que entra em cena na história seguinte para apresentar uma versão nova dos fatos. Assim o faz também Manuela no *sexto regresso*, quando destrói a candura de Antônio, ao revelar que ele não passava de um conquistador barato, com o diferencial de ter um fetiche de envolver-se com as mulheres que casava. Nesse *nono regresso* ele é apenas mencionado, mas se o leitor, atento, junta as partes desse quebra-cabeça, então pode extrair delas conclusões significativas, e que serão devidamente analisadas no momento certo, mais adiante.

Por ora, é imprescindível que se siga acompanhando as manobras de Carolina. Enquanto espera o telefone desocupar, ela prossegue na leitura do livro, que encerra um pensamento singular, quando faz menção de que a vingança não vale a pena e é preciso perdoar, seguir em frente e experimentar tudo o que a vida oferece em suas infinitas possibilidades, pois a felicidade pode ser uma vizinha simpática. Ela estabelece uma comparação com essa passagem, pois o livro parece conhecê-la muito melhor do que a

própria família e amigos, que desconhecem muitas coisas a seu respeito, como o real motivo de sua demissão, por exemplo.

Todos, na verdade, atribuíram sua saída à crise econômica mundial. A história, entretanto, era ao mesmo tempo cômica e trágica. Carolina sempre tivera o desejo de ascender socialmente, e como não via muitas possibilidades de fazer isso através do trabalho, armara uma outra estratégia: colocar um bilhete romântico dentro da roupa de um cliente potencialmente rico. O alvo escolhido fora um engenheiro louro, herdeiro de muitas terras, com um excelente emprego e portador de um blazer creme, de veludo, o qual fora o depositário da mensagem. A escolha pelo bom partido não fora aleatória, pois ela notara os olhares lançados para ela. Na noite em que colocara o bilhete no bolso do casaco, ela mal conseguira dormir, de tanta expectativa, imaginando um futuro se não paradisíaco, ao menos cheio de alento. Passara a noite vendo um programa sobre tubarões assassinos (na época ainda desconhecia o poder de uma boa leitura), o que só piorara seu estado de humor.

Nem todo tiro é certo, e aquele saía pela culatra. De manhã cedo recebera um telefonema de seu chefe, pedindo o seu comparecimento no escritório. Ela tomara um banho e saía apressada em direção ao metrô, onde cruzara com um cantor cego que lhe dera o conselho, via canção, de não chegar tarde¹⁸. A música parecia o prenúncio da desgraça iminente, e a

¹⁸ Aqui, mais uma personagem conhecida do leitor entra em cena, mesmo que numa rápida passagem. Trata-se de Augusto, o cantor de fados, que era o protagonista do *segundo regresso*, e que naquela história tinha a importante função de tentar salvar o casamento de um jovem casal, Manuel e Cristina. A personagem do

subida no elevador, até o escritório do chefe, a condutora para uma estação terminal. Na sala dele, mais surpresas a aguardavam. Possesso, ele lhe perguntara apenas o que é que estava escrito no bilhete, pois nem ele nem o engenheiro louro haviam entendido a caligrafia. A seguir, atirara em cima dela o papel e a despedira. E assim, traída pela letra (ela tinha certeza de que se o engenheiro tivesse entendido a mensagem a história seria outra), acabara-se o sonho de um futuro mais promissor. E, desde então, nada havia dado certo. Estava marcada pelo passado miserável.

E, então, mais uma vez, fora salva pelo poder milagroso das palavras contidas no livro: “Não se deixe derrotar pelo passado. Dê utilidade a um objecto que simbolize o azar na sua vida.” (SANTOS, 2003, p.78) Ela entendera a mensagem, e desde então estava tentando se modificar, pois chegara à conclusão de que era muita estupidez cometer os mesmo erros, esperando resultados diferentes:

O bilhete está a servir para marcar as páginas. Através desse pedaço de papel, rabiscado, a altas horas, de frases apaixonadas, posso fazer uma consulta fácil das soluções para a minha vida. Já repousou em capítulos sobre a relação com Deus, com a família, com a morte, mas, durante a maior parte do tempo, ficou hospedado no capítulo mais forte, “Diz-me Quem Amas”. Sim, a mensagem ilegível participa, agora, na regeneração da minha vida. Neste momento, marca a última página do capítulo “A Felicidade é uma Vizinha Simpática.” E é precisamente aqui que se pode encontrar, em grande destaque, o seguinte conselho: “Durante o encontro com o seu amigo, coloque, como pano de fundo, música calma, de preferência brasileira ou espanhola”. (SANTOS, 2003, p.78-79)

Faltava, para que a felicidade fosse alcançada, uma única coisa: que Nicolau desligasse aquele telefone. Poderia então lhe fazer o convite para passar o Natal junto a ela. Sua vida dependia disso. Se a resposta fosse afirmativa, compraria os CD's, o licor e os aperitivos. Ah, e não esqueceria de pedir os recibos relativos às compras, e de cobrar tudo de Manuel, com juro.

Nesse *nono regresso*, Nuno Costa Santos, à semelhança de Poe, estabelece uma situação inicial (a da promessa de perdão de Carolina) e, a partir dela, elabora situações capazes de criar o suspense no leitor, conduzindo-o até o clímax de maneira que ele não saiba qual será o final. Provavelmente é outra a atitude que se espera de Carolina, talvez um perfil mais caridoso, baseado nas confissões que ela vai fazendo. Mas não é o que acontece. Ela não absorve as lições da literatura. Tudo que ela deseja é vingar-se de Nicolau, não respeitando, para isso, nem a data santa. É, à semelhança dos outros *regressos* e personagens, uma das tantas almas feridas e frustradas que passam a vida inteira a lamentar o que perderam, sem a capacidade de continuar a caminhada. Diferentemente das personagens, aqui é preciso prosseguir. Agora, falta pouco para o fim.

3.2.10 Décimo regresso ou a síndrome de Romeu e Julieta dos mares

Ricardo Piglia é autor de uma teoria acerca do conto que resume as de outros mestres do gênero, como Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar, Ernest Hemingway e Anton Tchekhov. Piglia (1994) afirma que o conto sempre narra

duas histórias, uma história que é visível e *aparente*, e outra que é secreta ou *cifrada*. E diz mais: que a habilidade do escritor consiste em saber cifrar a chamada história número um nos intervalos da história número dois.

Nessa última análise e regresso, essa teoria vem ao encontro perfeito das personagens. O narrador-protagonista é o porta-voz que anuncia a primeira história:

“Vim ter contigo, Idalina”. Foi esta frase simples e redundante que me saiu quando, ontem, abriste a porta da rua e olhaste para a minha velha mala castanha e para as minhas botas de carneiro com os atilhos soltos. Levaste-nos para a cozinha sem saber que iríamos conversar durante horas sentados à volta da mesa. Lembro-me de, logo no início, ter sentido algum desconforto; de, atrás da tua figura encolhida, o branco sujo e degradado das paredes da cozinha me ter empurrado para sentimentos depressivos – para o medo do falhanço do nosso reencontro. A dada altura, concentraste a tua dor oculta numa pequena frase, tão a teu jeito. “Trazes a culpa nos olhos”. Tentei explicar-te que não era assim. Tu riste-te para dentro e, nervosa, voltaste a pegar na faca da manteiga. Enquanto te via barrar o pão, pensava na justiça do teu comentário. Evitei, até agora, verbalizar isso, mas a verdade é que fui arranjar coragem a um velho sentimento para levantar vôo na tua direcção. Estás certa. Vim ter contigo, Idalina. (SANTOS, 2003, p.81-82)

Se no oitavo *regresso* era Idalina quem “falava” com o leitor, agora é o pescador quem mostra os motivos que o levaram a ir ter com ela. Toda a narração desses acontecimentos, desde sua chegada ao apartamento dela, se constitui na primeira história. Contudo, paralelamente a essa trama, há uma outra, que é aquela que irá mostrar a visão dele sobre o romance dos dois, as impressões que ele não conta a ela. Apenas ao leitor é permitido saber, desde que ele junte todas as informações armazenadas ao longo, por exemplo, do primeiro, quarto e sétimo regressos. Afinal, o conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido

oculto que depende apenas da interpretação: o mistério não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está sempre posta a serviço dessa narrativa cifrada. Mas como contar uma história enquanto se está contando outra? Vejamos com Nuno Costa Santos se utiliza dessa técnica, nesse *último regresso*.

Quando a narrativa começa, o pescador, no apartamento de Idalina, se surpreende com o fato dos dois estarem “namorando” em meio à agonia da cidade, e longe do velho ninho de amor na ilha, e que abrigava tamanho segredo. Olhando fixamente para Idalina há meia hora, ele pensa que gostaria de dizer alguma coisa bonita para ela, mas que não atina com nada. Lembra que chegou a rabiscar umas frases nas costas do cartão de embarque, que agora estava guardado no bolso direito, mas que não se lembra do que escrevera. Além do mais, não iria adiantar: o barulho dos carros passando lá embaixo, na rua, era tamanho que ela só iria perceber a declaração depois que ele a repetisse diversas vezes.

Ele relembra a frase que dissera a Idalina quando ela abrira a porta da rua, no dia anterior. Apesar de ter dito que viera, finalmente, ter com ela, no fundo ela sabia que ele estava em busca era da própria salvação. Ele se sentira extremamente desconfortável ao olhar para ela: a figura encolhida, emoldurada pelo aspecto degradante do apartamento, só reforçava a certeza de que não havia possibilidades de retomarem aquela relação. Para piorar, ela deixara transparecer todas as suas mágoas quando dissera que ele trazia a culpa nos olhos. Ele discordara, mas sabia que ela tinha toda a razão.

Ele nunca cumprira as inúmeras promessas que fizera a ela, mas passara a vida inteira tentando justificar perante a si mesmo que não fora tão ruim assim, e que falar e não fazer era parte da sua situação de homem já comprometido com outra mulher que não Idalina. Mas, embora vivesse a procrastinar a tomada de decisão de optar pela mãe de seu filho, ele vivera todos aqueles anos na mais completa angústia, angústia essa que variava conforme o vento: se contra, a libertava; mas se a favor, ajudava a reconstruí-la.

Agora, no momento em que estavam frente a frente, depois de tantos anos, ao olhar para o passado, ele percebia o quanto tinha sido cruel. Relegara Idalina ao esquecimento, e a ela dedicara momentos fugazes e fortuitos. Nessas ocasiões, tentara ainda compensá-la, levando-lhe o alimento de cada dia. Ele acenara com o peixe e ela com o amor, e ele não se dera conta de quão precíval era a sua mercadoria se comparada com a dela. Idalina jamais reclamara: de vez em quando amuava-se, procedimento que ele combatia com mais uma de suas infundáveis promessas de um futuro melhor. Ela, então, aquiescia, e os dois tinham minutos de paz e prazer.

Muitas vezes, ao sair da casa de Idalina, ele jurava não mais voltar. Ao sabor dos ventos, a angústia a bater, ele chegava com o coração apertado ao seu lar oficial. Mas bastava abraçar a esposa que o medo desaparecia e a vida voltava a fazer sentido. Ele, então, dava asas à imaginação, já pensando na viagem de barco que faria no dia seguinte. Entretanto, essa imaginação era mais baseada em um desejo latente de liberdade, e cada vez menos passava por Idalina e pelas promessas não cumpridas.

Todas essas observações – ou lembranças – são feitas durante o período em que o pescador está à janela do apartamento. Olhando para baixo, ele lamenta que o que começara como uma belíssima história de amor à beira-mar, tenha chegado àquele ponto, em meio a uma cidade que não lhes diz nada, e cujas pessoas os ignoram. Abatido, ele diz ter a impressão de que se ela caísse lá embaixo, na calçada, ninguém iria notar, a não ser quando começasse a chegar a televisão para registrar mais uma entre tantas as tragédias da cidade grande. E, que mesmo assim, essa seria uma possibilidade remota, tal e qual a de eles terem um final feliz. Embora Idalina tivesse aceitado a sua proposta de tentarem, ainda uma última vez, repararem o tempo perdido, ele notara nela indícios da falta de forças para acreditar nos sentimentos. Idalina envelhecera, estava muito pálida e com dificuldades até para respirar. Talvez sentisse a falta de André, a única pessoa que lhe dera atenção de verdade.

A história secreta é a chave da forma do conto, sobretudo no conto contemporâneo, que é o reflexo da nova narrativa que se foi construindo nas últimas décadas. Ele troca a estrutura clássica pela construção de um texto mais curto, e que tem por objetivo conduzir o leitor para além do que foi dito. Aqui a ação torna-se ainda mais reduzida, o que possibilita o surgimento de monólogos, bem como a exploração de um tempo psicológico. Mas, se por um lado desaparece a construção tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace, em contrapartida cobra a participação do leitor, para que os aspectos dos quais se constituem a

narrativa possam por ele ser decifrados. O que mais importa nessa nova estrutura é que ela demanda uma leitura que mostre não só o que é contado, mas, principalmente, a forma como o fato é contado.

A essa altura da história, o leitor toma conhecimento (ou se dá conta, através dos mecanismos explicitados acima) de que o pescador possuía informações bem maiores a respeito da vida de André e de seu desaparecimento. André, o surfista que era o único detentor do segredo de Idalina, voltara à ilha anos depois na esperança de reencontrar o “menino das ondas” e a felicidade perdida. O plano não dera certo, pois o menino, já um homem, tinha partido em busca de seus próprios caminhos. Ele decide, então, tirar Idalina daquela vida miserável de abandono e esquecimento, e a levar para seu apartamento no Continente. Na verdade o que André deseja, apesar de imbuído de boas intenções, é encontrar um sentido para a sua vida. Drogado, vive a síndrome do vazio existencial, e tenta preenchê-lo com lugares e pessoas, qualquer coisa que o desvie de ter a responsabilidade de olhar para a própria vida.

Por isso, não consegue apaziguar seus demônios nem com a presença de Idalina. Logo ele começa a deixá-la cada vez mais sozinha, e volta para o seu lema desenfreado de “usar para viver e viver para usar”, no que tange ao uso de drogas. Quando está com ela muitas vezes chora, e pede para que velhas histórias do mar lhe sejam contadas, como foi revelado no *oitavo regresso*, pela voz de Idalina. Naquela história, à beira da morte ela revela que André desaparecera há mais de um ano. E é justamente o pescador,

quando vai ao encontro de Idalina na cidade, quem revela que pôde pelo menos ajudar André e demonstrar sua gratidão pelo que fizera por Idalina.

André, em suas peregrinações irracionais em busca da suprema felicidade, acabara voltando à ilha, e lá morrendo vítima de seus excessos. E é o pescador quem lhe presta a última homenagem, jogando suas cinzas ao mar numa cerimônia com um grupo de pescadores, conforme pedido de André. A reverência não pára por aí: durante quatro dias e quatro noites, ele deixara em cima das rochas um terço, para que se enchesse com a força do mar. O ato encerrava um desejo: o de impingir forças às rezas realizadas por Idalina, destinatária final do objeto. No momento em que o recebe, no apartamento, Idalina deposita-o em cima da mesa e começa a falar de André. Lembra, com saudade, alguns de seus hábitos, a maneira de falar, as preferências gastronômicas.

O pescador percebe então que André, mesmo com seus defeitos, dera a ela uma vida que ele jamais conseguira, ou quisera. E que o gesto altruísta em relação a André estava longe de apagar a sua culpa e remorso. De todos os pecados que cometera, um dos mais graves tinha sido o fato de jamais ter levado o filho numa das inúmeras viagens feitas à casa de Idalina junto à costa. Não o fizera com medo de que descobrissem, na aldeia, a vida secreta que ele possuía. Contudo, até aí ele conseguia perceber a dimensão de sua covardia. O que não tinha perdão, e tampouco explicação, era o fato de jamais ter levado uma foto sequer para a mãe do menino. A fisionomia do filho, roubado dos braços da mãe logo ao nascimento, era-lhe desconhecida

até os dias de hoje. Mais que isso: ele não passava de uma ficção dentro da cabeça dela.

Todos os seus defeitos, dentre os quais a mentira era uma grande aliada para encobrir tantas fraquezas, não o abandonavam nem na hora da redenção, no momento em que fora ter com ela para um acerto de contas com o passado. Esconder dela coisas que eram vitais já tornara-se uma necessidade. Por esse atavismo, também não consegue dizer a verdade quando Idalina lhe pergunta se ele alguma vez visitara casa deles junto ao mar. Nega esse fato, quando na realidade, passados nove anos da partida dela, lá retornara, não por motivos nobres, mas porque a pesca estava numa fase ruim e ele pensara em vender a propriedade.

Um leque de intempéries passadas no mar não o haviam preparado para a triste visão que encontrara: tal como a relação dos dois, a casa deteriorara-se. Algumas paredes estavam caídas, o mar havia invadido as divisões, levando junto alguns móveis. Somado a isso, tinha se tornado alvo do vandalismo humano, com sofás rasgados e diversas partes incendiadas. Ele mal tivera a coragem de entrar, e a finalidade primeira de avaliar o imóvel, visando a venda, prontamente fora substituída por outro sentimento, o de tristeza infinita. O golpe de misericórdia fora dado quando, ao abaixar a cabeça, juntara um papel queimado, e constatara ser a fotografia dele e de seu grupo de pescadores, ainda jovens, lançando redes ao mar. O aspecto medonho do seu rosto, distorcido, fora impactante, a tal ponto de fazê-lo sair correndo daquele lugar que abrigara momentos felizes. Sentira-se um

traidor, como que se ao ir ao encontro do cenário de uma paixão verdadeira, tivesse violado as regras da memória daquela relação.

Sim, ele mentira e prometera demais, uma vida inteira. Não tinha e não merecia perdão. Até mesmo a sua última tentativa falhara, pois bastara ver Idalina para saber que não poderiam, jamais, reconstruir algo que fosse frutífero ou que devolvesse a eles a paz, se é que houvera alguma vez. Estava cansado e sabia que essa seria a derradeira cena entre ambos. Como se quisesse reter para sempre a imagem dela na memória, a olhava sem parar há quase uma hora. E também, como sempre, gostaria de dizer a ela algo bonito e que lhe desse algum alento. Mas não havia mais tempo, já sentia as forças a lhe faltarem, fruto do comprimido letal que tomara para por fim à vida. Desistira de tudo, mas não sem antes providenciar para que a mulher oficial e o filho (caso aparecesse) não ficassem desamparados. E também pensara em Idalina, abrindo para ela uma conta no banco. Aliás, também eram dirigidos a ela os últimos pensamentos:

Não vou com a consciência tranqüila em relação a ti, Idalina. Longe disso. Consegui, no entanto, concretizar o objectivo de, nestes últimos momentos, vir ter contigo. Só sinto pena de estarmos a consumir nossa intimidade numa cidade que desconhece os nossos nomes e o silêncio da nossa baía. (SANTOS, 2003, p.87)

Neste *décimo regresso*, cada uma das duas histórias é contada de maneira diferente. A primeira, a mais evidente, a chamada *história aparente*, é feita pelo desenrolar dos acontecimentos, na medida em que o pescador vai narrando o seu reencontro com Idalina. Mas trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos

acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas, o que faz com que, durante o tempo da narração, o protagonista, na voz do pescador, deixe transparecer ao leitor todos os seus sentimentos em relação a Idalina e que sequer foram ditos, em tempo algum. Só se percebe isso na *história cifrada*. Por esse prisma, o *décimo regresso* é a história cifrada do *oitavo regresso*, na medida em que traz à tona (ainda que numa outra visão) a temática do primeiro. Ao ficarem só na superfície dos fatos, sem jamais permitirem-se mostrar os sentimentos um para o outro, Idalina e o pescador acabam por sucumbir. Falta a esse Romeu e a essa Julieta dos mares o diálogo, a troca, o desvendar da alma. Ambos vão morrer no desconhecimento um do outro. E, porque não são heróis nem realizam atos épicos (apenas pessoas comuns com as suas hesitações, dúvidas e conquistas, normalmente pequenas), deixam para sempre, indelével na memória e coração dos leitores, uma profunda identificação. E aqui, através dessa redenção não heróica, em que cada um está consciente dos seus limites, coloca-se um ponto final nessas histórias – ou regressos – de Nuno Costa Santos, esperando que o eco provocado por cada uma das personagens leve (ou traga de volta) a uma solução derradeira.

4 UMA OUTRA VISÃO: A RECONSTITUIÇÃO DO ROMANCE

No primeiro capítulo deste estudo, foi dado o histórico do gênero romanesco ao longo do tempo, desde o seu surgimento até a maneira como ele se apresenta e se estrutura nos dias de hoje. Tal procedimento visava a que fosse extraído um conceito operacional desse gênero, com o qual se pudesse trabalhar na análise do *corpus* da dissertação. Para tanto, vale lembrar que segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976), esse gênero remete a um mundo concebido como real (a verossimilhança), e é situado num espaço e tempo determinados, os quais são representados através de um narrador. Além disso, nesse tempo e espaço são reproduzidas as relações que as personagens mantêm entre si, numa seqüência de acontecimentos que são dispostos segundo técnicas narrativas as mais variadas, dependendo da intencionalidade do autor.

Em outras palavras, significa dizer que, no romance da atualidade, as histórias contadas (ou a narração dos fatos) são representações de um mundo individualizado e particularizado. Já não se tem a presença do herói tal e qual era concebido na epopéia, pois as personagens representam aspectos comuns da vida, sejam familiares ou sociais, conforme defende Georg Lukács em *A teoria do romance* (1962).

Comparando-se ao conto, o romance apresenta um corte mais amplo, posto que não se atém a um acontecimento único. Nesse gênero,

há um paralelo de várias ações. Ainda que se tenha a presença de um único tema, há diversos conflitos que giram em torno dele. Na verdade, o romance nada mais é, segundo Bourneuf e Ouellet (1976), do que uma grande teia em que personagens e situações se cruzam de forma mais densa e complexa, de modo a formar um todo.

É sob essa ótica que analisar-se-á, a partir de agora, a obra *Dez regressos* (SANTOS, 2003). Nuno Costa Santos escolheu como pano de fundo as mazelas sofridas pelo ser humano no dia-a-dia. As personagens do livro têm problemas (ou conflitos) diferentes, mas todas procuram, muitas vezes em desespero, o amor e a felicidade. A temática da busca (ou regresso) por momentos afortunados, em que a existência não era um fardo e um eterno arrastar de correntes, pauta cada uma das ações dos tipos apresentados no romance, questão a qual também aludiram Henry James (1995) e Todorov (1970). Desiludidos, eles estão sempre a ir ao encontro de alguém muito especial, como se essa perseguição implacável fosse a redenção final.

Dividido em dez capítulos, o romance tem quatro grandes núcleos, assim constituídos: o núcleo inicial é formado pelo primeiro capítulo (cujo narrador e protagonista é o menino que sente medo do mar), pelo quarto (no qual o narrador e protagonista é o surfista), pelo oitavo (em que a narradora e protagonista é a mãe do menino medroso), e pelo décimo, tendo-se como narrador e protagonista o pai do menino.

O segundo núcleo é formado pelo segundo e sétimo capítulos, em que os narradores e protagonistas são o cego do metrô e a mulher do metrô que é ajudada pelo cego, respectivamente. Como elementos constitutivos do terceiro núcleo, tem-se a presença do terceiro e nono capítulos, em que a narração é feita (em primeira pessoa) alternadamente por um casal que se une por conveniência; primeiro pelo homem, depois pela mulher. No último núcleo (que é formado pelo quinto e sexto capítulos), também há a presença de outro casal, e também a narração é feita por um deles em cada capítulo, primeiro pelo marido e depois pela esposa.

De agora em diante, como forma de demonstrar o encadeamento dos diversos acontecimentos entre si, necessário se faz reconstituir a história (ou o enredo, conforme Edwin Muir, 1975) e ligar os pontos entre os diversos cenários e épocas pelos quais passeiam as personagens de *Dez regressos*. Conforme foi explicitado anteriormente, no romance de Nuno Costa Santos não há um narrador centralizante. Ao contrário, há uma polifonia de vozes que ecoam no texto e se inter-relacionam. A escolha por um narrador-protagonista para cada capítulo possibilita que cada um, a seu tempo, apresente a sua versão dos fatos. Vamos à história.

Quando ela começa, um menino entrando na adolescência está muito confuso, como acontece a todos nessa fase da vida. Vivendo em uma das ilhas dos Açores, sua rotina é alterada com a chegada de um

grupo de surfistas durante umas férias de verão. Filho de pescador, ele tem o trauma de não acompanhar o pai durante o trabalho, devido ao seu imenso medo do mar. Por isso, vê na chegada dos surfistas a possibilidade de vencer a si mesmo. Mesmo com uma enorme timidez, ele se aproxima de um dos rapazes, e pede que ele lhe ensine a surfar. Começa então o seu aprendizado, que além das aulas práticas é feito de muitas conversas à beira-mar. Aos poucos o menino vai se aperfeiçoando nas artes de pegar ondas, até o dia em que consegue, finalmente, descer em uma delas, com toda a aldeia de testemunha. Alçado assim à condição de “herói”, o menino sente-se pronto a qualquer desafio, e assim resolve dar outros rumos a sua vida, fugindo à tradição familiar de seguir profissionalmente os passos do pai. Resolve estudar e, tendo aprendido que uma andorinha só não faz verão, alguns anos depois vai à procura do surfista para agradecer a mudança de rumos em sua existência, mesmo sem ter a certeza de chegar ao seu destino.

No quarto capítulo é a vez do surfista discorrer sobre o mesmo acontecimento. Mais velho, destruído pelo consumo de drogas por anos a fio, ele relembra a ilha como se ela tivesse sido uma espécie de paraíso perdido. Abandonado por tudo e todos, compra uma passagem para regressar para o único lugar onde fora feliz. Além de rever a terra, ele tem o desejo de saber o que foi feito do menino que ele julga ter se tornado pescador como o pai. Nesse capítulo, novos dados são lançados ao leitor, que descobre que o pai do menino tem uma amante que mora junto à costa, e que na verdade essa mulher é que é a mãe do jovem, o qual foi

arrancado dos braços maternos ainda pequeno. Detentor desse segredo (que ele desvenda nas suas incursões pelo mar) o surfista se torna amigo de Idalina, e passa a freqüentar a sua casa.

E é essa mesma Idalina quem, no oitavo capítulo, dá a sua versão dos fatos. A amargurada mulher repassa toda a sua mágoa contra o pai do menino, que lhe roubara a juventude para instalá-la numa espécie de cativeiro litorâneo. Mesmo com o cenário paradisíaco, sua vida pautara-se na eterna espera pelo homem amado e pelo pão (ou peixe) nosso de cada dia. Essa condição de prisioneira ela até seria capaz de suportar, mas houvera crime mais graves, sempre em nome do amor. Além de lhe ter roubado o filho, para criá-lo na cidade, ele fora incapaz de sequer levar-lhe uma fotografia do menino. Como castigo, e também devido ao cansaço de uma vida sem futuro, ela decidira, quando André (o surfista) retornara à ilha, ir morar com ele no Continente. Esperançosa de poder, finalmente, ter uma vida plena mesmo com simplicidade, ela cometera mais um engano ao unir-se ao surfista, pois desconhecia a sua dependência química e a incapacidade dele em levar uma vida normal. Mais uma vez abandonada (contentando-se apenas com visitas esporádicas que um dia cessam de vez), agora num novo cenário de um apartamento decadente e cheirando a doença e morte, ela tem um último vislumbre de poder, finalmente, ter paz. Um belo dia, como nos contos de fada, o pescador bate a sua porta, arrependido de seus pecados e disposto a iniciar uma nova vida com ela. Os momentos, entretanto, são fugazes, pois Idalina percebe que não há volta, que não se pode retornar a pessoas, lugares ou

hábitos. A felicidade não é um sentimento perene na vida dessa mulher sofrida, e ela decide apelar para um recurso supremo, o suicídio.

No capítulo final do livro, o pescador apresenta sua visão dos acontecimentos. E não, ele não se coloca como vítima. Em vez disso, o que se vê é o retrato de um homem atormentado pelos erros e mentiras cometidas. A covardia o derrotara, e ele perdera tudo: o filho que partira para um novo tipo de vida, e o grande amor de sua vida, que mudara-se para o Continente para viver com outro homem. A ilha, antes o melhor lugar do mundo, tornara-se um lugar de lembranças macabras. Ela perdera o sentido e ele não suportava a dor de ter de passar por lugares onde julgara ser feliz. Tudo em volta era dor, e registrava a degradação dos tempos e dos sentimentos. A casa onde vivera momentos furtivos, mas extremamente prazerosos com Idalina, deteriora-se pouco a pouco, e agora era habitada esporadicamente por vândalos que só queriam um lugar para cometer seus desatinos.

Não suportando assistir àquele filme de terror, ele decidira abandonar sua esposa oficial e ir atrás de Idalina. O encontro fora muito aquém do esperado, e à chegada já houvera o choque, pois encontrara uma mulher envelhecida cujo sangue há muito fugira da face. A derrota abatera-se sobre ele, e depois de passar um dia e uma noite junto da mulher amada (durante os quais contara a ela o triste destino de André, que regressara à ilha mais uma vez e morrera de overdose), optara também por matar-se.

O segundo grupo de personagens é composto por Augusto, Cristina e Manuel. No segundo capítulo, Augusto é o senhor cego que ganha a vida cantando fados no metrô de Lisboa. Sua vida transcorre na normalidade, sem muitos sobressaltos ou emoções, até o dia em que acidentalmente um casal lhe dá um esbarrão e, a partir, daí faz dele seu confidente. Numa estranha terapia, resolvem tentar salvar seu casamento através da música, e por isso convidam Augusto a passar algumas horas do dia em seu apartamento, cantando o *Não venhas tarde*, fado bastante conhecido. O título do fado, na verdade, é uma metáfora da relação de Cristina e Manuel, pois eles sabem que por mais que adiem a separação, aquela relação está fadada ao fim. E ainda que aos primeiros acordes da música tentem namorar como antigamente, o efeito musical não perdurará por muito tempo. Augusto se dá conta disso antes que eles, e por isso vai embora ao cabo de uma semana. Mas porque Cupido é capaz de flechar qualquer pessoa em qualquer época da vida, Augusto não sai ileso dessa situação. Muitos anos depois, ainda perambula pelas estações, na esperança de reencontrar Cristina, cuja voz ele teima em reconhecer na locutora do metrô.

A ausência de Augusto é sentida profundamente por Cristina, que jamais se contentou em perdê-lo. Por isso a escolha de Nuno Costa Santos em fazer dela a narradora do sétimo capítulo, e através de sua perspectiva apresentar ao leitor o outro lado da moeda. Logo após o sumiço de Augusto, Manuel (o marido de Cristina), voltara ao velho

comportamento de isolar-se e não dar atenção à mulher. Impotente, só restara a Cristina vê-lo partir sem maiores explicações. O vazio existencial que se apossara dela fora tanto, que ela acabara tornando-se locutora das estações do metrô, na esperança de reencontrar Augusto e, através dele, recuperar o amor do marido. Como isso não acontece, segue vagando atrás do seu ideal, pois só assim consegue agüentar o marasmo dos dias.

Como protagonistas do terceiro leque de personagens temos Nicolau e Carolina. No terceiro capítulo, ele é um estrangeiro que mora em Lisboa, e que para conseguir sua permanência definitiva na cidade decide fazer um casamento de conveniência. O que era para ser apenas uma transação comercial, sem nenhum vínculo afetivo, acaba tomando proporções maiores. O casamento dá errado desde o início, pois ele decide aplicar um golpe na moça no dia da cerimônia, não pagando a quantia acertada, quando se dá conta de que nutre por ela um sentimento mais profundo. Ela não entende tal atitude, não o perdoa e se afasta sem deixar nenhum vestígio. Às vésperas do Natal, data em que os corações estão mais enternecidos, ele resolve telefonar para ela e pedir perdão, mas não atinge seu intento por conta do telefone sempre ocupado.

Do outro lado da linha, e já no nono capítulo, ela tenta fazer o mesmo e disca para a casa de Nicolau, mas não consegue falar com ele, pois os dois estão a ligar ao mesmo tempo. Enquanto espera, elabora o discurso a ser utilizado, e lamenta não lhe poder dizer que embora tenha sentido muita raiva, já o perdoara há muito tempo, pois descobrira que

mais importante que o dinheiro, o amor era a aplicação de maior cotação na escala dos valores morais. Na impossibilidade de se falarem, só resta a eles lastimar o precioso tempo que perderam dando valor a coisas materiais.

No último eixo do romance de Nuno Costa Santos há a presença de outro casal, António e Manuela. Casados há alguns anos, a rotina instalara-se nas suas vidas, a ponto de tornarem-se dois solitários a habitar a mesma casa. No quinto capítulo, ele é um funcionário público aborrecido com a lida diária de casar um número sem fim de pessoas. Mais do que isso, seu trabalho chega a irritá-lo, pois não entende como pode o ser humano querer unir-se a outro, somente para depois ignorá-lo. Na volta para casa, ao fim de cada jornada extenuante, ele só tem por companhia um programa de perguntas e respostas na televisão, já que aquelas que gostaria de fazer à esposa são impossíveis, pois Manuela passa as noites trancada no escritório diante do computador. Para por fim a sua angústia, ele recorre ao ardil de fazer o mesmo, e acaba por descobrir que ela se diverte nas salas de bate-papo. Depois de muito a rastrear pela internet, e sob um nome falso, acaba iniciando com ela uma insólita relação, onde percebe desconhecer os anseios mais profundos da esposa. A solução encontrada para reacender a velha chama também é inusitada: marcar um encontro às escuras com ele no café próximo a sua casa, revelar a sua verdadeira identidade e então resgatar o amor dos dois.

Na seqüência narrativa, já no sexto capítulo, Manuela dá a sua versão e permite que o leitor saiba que as coisas não são bem assim. Na verdade, Antônio não é tão bonzinho, e muito menos o protótipo do bom marido. Ao contrário, é dado a um estranho fetiche, o de ter casos românticos com as mulheres que casa no cartório onde trabalha. Para se vingar, ela resolve lhe fazer ciúmes, e como meio de vingança passa a corresponder-se amorosamente com um amigo gay pela internet. Logo Antônio estranha o seu comportamento de passar horas encerradas no escritório e cai na cilada, começando a investigar as “andanças” de Manuela.

O comportamento dele, embora corresponda à expectativa da esposa, não deixa de ser ridículo, pois ele desconhece o linguajar das salas de bate-papo, chegando mesmo a usar da cafonice ao identificar-se como *mergulhador* e querer aprofundar-se nas águas de Manuela. Apesar de achar engraçado, ela reconhece o esforço dele, e concorda com o encontro no café, onde tentarão, ao menos na aparência, selarem os votos de “foram felizes para sempre”.

Feita a reconstituição do romance, capítulo por capítulo, algumas questões devem de ser sanadas. Embora divididos em quatro grandes grupos, diversas personagens transitam pelos diferentes cenários e tempos da narrativa. O menino que é filho do pescador e aprende a surfar, por exemplo, no início da trama está no aeroporto, indo ao encontro do surfista. E, mais adiante, também é no aeroporto que o

surfista se encontra quando do seu primeiro regresso à ilha. Idalina, a mãe do menino e que acaba se tornando amante de André, o surfista, também pega um avião com destino a Lisboa. E é em Lisboa que se desenrolam (ou se reconstituem) as histórias de Idalina, do pescador e de André. Assim como é em Lisboa que se acompanham as “peripécias” de Augusto, Manuel, Cristina, Nicolau, Carolina, António e Manuela.

Mas, para além do mesmo local, as personagens se cruzam o tempo inteiro no cenário urbano. Já se falou, por exemplo, que Cristina e Augusto caminham lado a lado, todos os dias sem saber, nas estações de metrô. E, aparentemente, Manuel, marido de Cristina, sumiu na multidão. Negativo. No quarto capítulo, quando André conta da sua dependência química, e de como perambulava pelas ruas à procura de alento, ele deixa escapar que numa de suas incursões noturnas encontrara Manuel, agora também um cantor de fados, mas decadente, sempre em busca do seu antigo amor Cristina, para quem tem vergonha de voltar. Também nesse capítulo fica-se sabendo que, entre todas as atividades que André exerceu para sobreviver, uma delas foi a de arranjar casamentos de conveniência, o que nos remete a Nicolau. Este, por sua vez, casava com Carolina no cartório em que António trabalhava. E esse mesmo António teve, entre as suas amantes, a própria Carolina, a quem Manuela teve a chance de conhecer e chantagear. Carolina, a seu turno, ao dirigir-se um dia para o trabalho, cruzava com Augusto que lhe cantava um fado.

Simples coincidências? Certo que não. Todos esses episódios entrelaçados fazem parte de uma enorme teia. Teia por certo fragmentada, teia rompida aqui e ali, tal como acontece nos romances da atualidade. Ao todo, *Dez regressos* apresenta onze personagens que, como em um time de futebol, jogam o tempo todo com as suas habilidades, mas na maior parte das vezes são derrotados pelas suas limitações. Cada um com seu conflito particular, mas sempre em busca do tempo perdido, a grande temática do romance de Nuno Costa Santos.

5 HORA DA DESPEDIDA: CONCLUSÃO

É chegado o momento de resgatar os preceitos apresentados ao longo deste trabalho. Conforme já se declarava nas páginas iniciais, o objetivo seria comprovar que a obra *Dez regressos*, do escritor português Nuno Costa Santos, pode ser enquadrada (enquanto gênero literário) de duas maneiras, tanto como um livro de contos quanto como um romance. Não se trata de uma simples e inócua constatação; este exemplo – e deve ser entendido como tal – demonstra a tendência das obras literárias da atualidade, que, na maior parte dos casos, podem ser lidas como híbridas.

Para chegar-se a essa conclusão, fez-se um primeiro capítulo teórico, em que além de se extrair conceitos operacionais dos gêneros conto e romance, também exibiu um breve panorama histórico dessas duas modalidades narrativas, valendo-se das idéias apresentadas por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Roland Bourneuf e Réal Ouellet, Georg Lukács, Henry James, Tzvetan Todorov e Edwin Muir (para o romance), e por Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Ernest Hemingway, Anton Tchekhov e Ricardo Piglia (para o conto).

No segundo capítulo, apresentou-se o autor e a obra da qual se constitui o *corpus* deste trabalho, no intuito de trazer a público um maior conhecimento de seu status como autor, bem como as peculiaridades da obra *Dez regressos*. A seguir, foi a vez de se proceder à síntese e a análise das histórias (ou regressos) enquanto contos. Para cada um deles utilizou-se

do contributo que grandes mestres do conto moderno deram à questão, a saber: Ricardo Piglia e suas histórias *aparente e cifrada*; Edgar Allan Poe e sua *unidade de efeito*; Julio Cortázar e suas idéias sobre *intensidade, esfericidade e estranhamento*; Ernest Hemingway e sua *ponta do iceberg*, e Anton Tchekhov discorrendo sobre o *traço comum* apresentado pelos contos, bem como seus apontamentos sobre *originalidade, impressão total, concisão, clareza e objetividade*. Ao alternarem-se as teorias através dos contos do *corpus*, esperou-se atender às necessidades e especificidades de cada história. A intenção final, contudo, foi demonstrar que cada um dos regressos pode ser lido em separado, posto que se enquadram nas características do gênero contístico.

Sem perder de vista, em tempo algum, a questão do hibridismo dos gêneros, resolveu-se fazer novamente a reconstituição da obra literária *Dez regressos*, dessa vez como obra romanesca. Para isso, a discussão – e a recomposição da obra – centrou-se na questão de como os acontecimentos foram dispostos numa seqüência, linear ou não, e localizados num espaço determinado, cujos narradores se revezavam conforme a perspectiva pretendida pelo autor, qual seja, possibilitar a visão de todas as personagens, sem pender para nenhum lado.

O propósito derradeiro foi ir (ou enxergar) além das aparências. Como numa valsa bem executada, em que os movimentos são realizados de maneira a se voltar ao ponto inicial, a grande questão deste trabalho é a seguinte: apesar de todas as evidências que uma primeira leitura poderia

provocar, não se pode – nem se deve – ler *Dez regressos* única e exclusivamente como um livro de contos. Pois se as histórias de Nuno Costa Santos, a princípio, remetem a um acontecimento único e isolado em cada uma delas, uma releitura deixa claro que, apesar de explorarem a mesma temática das relações humanas, são diversos os conflitos que permeiam suas personagens, os quais, de um modo ou de outro, estão conectados entre si o tempo inteiro.

Utilizando-se uma outra nomenclatura, *Dez regressos* é de um gênero híbrido, em que as fronteiras são muito tênues, o que é cada vez mais recorrente na literatura produzida nos dias de hoje. E também porque, como no romance, não é o desfecho que interessa, e sim todo o percurso dos acontecimentos, deixam-se em aberto as diversas possibilidades de leitura que essa obra provoca.

E assim pretendeu-se lançar novas luzes para o estudo da intercomunicação dos gêneros, hábeis, talvez, a provocar novos estudos que avancem no tema.

6 REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ANGELIDES, Sophia (Org.). *A.P.Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. 'Discourse in the Novel'. In: BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BATES, H.E. *The modern short story. A critical survey*. London, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1941.
- BOURNEF, F; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- CASTAGNINO, Raúl H. "*Cuento-artefacto*" y artificios del cuento. Buenos Aires, Editorial Nova, 1977.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSTA, Lígia Militz. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: Unicruz, 1998.
- FACCIOLI, Cíntia Moscovich. *O eloqüente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto*. Dissertação (Mestrado em teoria da Literatura) – Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.
- FERRREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda, RÓNAI, Paulo. *Mar de histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v 1.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

- GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2003.
- GOYANES, Mariano Baquero. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970.
- GOYANES, Mariano Baquero. *Que és el cuento*. Buenos Aires: Columba, 1974.
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HEMINGWAY, Ernest. *Death in the afternoon*. New York: Touchstone, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Teoria e técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- JÚNIOR, R. Magalhães. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1981.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prata, 2004.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.
- LEITE, Ligia Chiapini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LOPES, Cícero Galeano. *A ambigüidade produtiva*. Porto Alegre: Vêritas, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Tradução Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- MARGARIDO, Alfredo. *O novo romance*. Lisboa: Presença, 1962.
- MARINS, Gislaine Simone Silva. *Ítalo Calvino e as genealogias da leitura: elementos para uma estética pós-moderna*. Porto Alegre, 2000.
- MILLÁS, J. José. Lo que cuenta el cuento. In: LINARES, Carlos P.L.B. (Org). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, Editores Sulamericanos, 1997.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: MENDES, Oscar (Org). *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANTOS, Nuno Costa Santos. *Dez regressos*. Lisboa: Salamandra, 2003.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

TCHEKHOV, Anton. *Letters on the short story, the drama and other literary topics*. Seleção e edição de Louis S. Friedland. New York, Dover Publications Inc., 1966.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CURRICULUM VITAE

1 DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Nome: Claudia Keenan Gelb

Naturalidade: Porto Alegre-RS

Carteira de Identidade: 1050618493

Cadastro de Pessoa Física: 924 782 987/91

2 FORMAÇÃO ACADÊMICA

Graduação: Licenciatura plena em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa

Universidade Luterana do Brasil – ULBRA

Local: São Jerônimo, Rio Grande do Sul.

Conclusão: janeiro de 1996.

3 EXPERIÊNCIA DOCENTE

Ensino Fundamental:

E.E.E.F. Profº Henri Duplan, Charqueadas.

Cargo: Professora de Língua Portuguesa

Período: 1995-1998

E. E.E. F. Piratini, Charqueadas.

Cargo: Professora de Língua Portuguesa

Período: 2000-2003

E. M.E.F. Octávio Lázaro, Charqueadas.

Cargo: Professora de Língua Portuguesa

Período: 2004

Ensino Médio:

Instituto de Educação Assis Chateaubriand

Cargo: Professora de Língua Portuguesa e Literatura

Período: 1998-2005

Pré-vestibular:

Curso Pré-vestibular Apoio, Charqueadas.

Cargo: Professora de Literatura e Redação

Período: 2002-2004

4 EXPERIÊNCIA EM PESQUISA

Título da Pesquisa: *E o mar sempre à vista: a presença do espaço insular na narrativa açoriana pós-25 de abril.*

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Instituição: Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005-2006.

5 PUBLICAÇÕES

5.1 Participação em antologias

GELB, Claudia. O romanceiro. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org). *Contos de Oficina 31*. Porto Alegre: SRA Edições, 2003. p.39-40.

_____. O estupro. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org). *Contos de Oficina 31*. Porto Alegre: SRA Edições, 2003. p.41-46.

_____. Foi naquele dia. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org). *Contos de Oficina 31*. Porto Alegre: SRA Edições, 2003. p.47-52.

_____. Nem todas as mães são de maio. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org). *Contos de Oficina 35*. Porto Alegre, Editora Bestiário, 2005. p.13-14.

_____. Tão longe, tão perto. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org). *Contos de Oficina 35*. Porto Alegre, Editora Bestiário, 2005. p.15-16.

_____. O verdadeiro permanece. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org). *Contos de Oficina 35*. Porto Alegre, Editora Bestiário, 2005. p.17-19.

5.2 Publicações em periódicos

GELB, Claudia. Cheque sem fundo emocional. *A Máquina do mundo -Revista de poesia*. Porto Alegre, outubro de 2006.

_____. O ser humano é só verniz. *A Máquina do mundo - Revista de poesia*. Porto Alegre, outubro de 2006.

_____. Perseguição infecunda. *A Máquina do mundo – Revista de poesia*. Porto Alegre, outubro de 2006.

_____. Reminiscências poéticas. *A Máquina do mundo – Revista de poesia*. Porto Alegre, outubro de 2006.

_____. Intensidade. *A Máquina do mundo – Revista de poesia*. Porto Alegre, outubro de 2006.

6 COMUNICAÇÕES APRESENTADAS

Evento: VI Seminário Internacional de História da Literatura

Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre-RS)

Data: outubro de 2005.

Título: As múltiplas faces do *Medo*, de José Martins Garcia