

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

MARINA MACEDO SANTOS MARTINS

**ESPAÇO E MEMÓRIA EM CONTOS DE
RICARDO RAMOS**

Campina Grande

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

MARINA MACEDO SANTOS MARTINS

**ESPAÇO E MEMÓRIA EM CONTOS DE
RICARDO RAMOS**

Monografia apresentada como requisito para
aprovação no Curso de Graduação em Letras do
Centro de Humanidades da Universidade Federal de
Campina Grande

Orientador: Prof. Dr. Antonio Morais de Carvalho

Campina Grande

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARINA MACEDO SANTOS MARTINS

**ESPAÇO E MEMÓRIA EM CONTOS DE
RICARDO RAMOS**

Monografia apresentada como requisito para
aprovação no Curso de Graduação em Letras do
Centro de Humanidades da Universidade Federal de
Campina Grande

Data de defesa: 14 de novembro de 2012

Prof. Dr. Antonio Moraes de Carvalho
Universidade Federal de Campina Grande
Orientador

Prof. Ms. José Mário da Silva
Universidade Federal de Campina Grande
Examinador interno

AGRADECIMENTOS

A Deus, aquele que é o sentido do meu existir, que me ajuda e se faz presente em todos os momentos de aflição e de alegria. Todas as palavras que eu pudesse dedicar aqui seriam insuficientes para representar toda a minha gratidão a esse ser tão grande, que move todas as coisas e que pode todas as coisas.

A meus pais, que representam em minha vida o apoio e a segurança. Nas horas de medo, insegurança, estar perto deles me faz crer que com eles ao meu lado tudo dará certo.

A minhas irmãs Gisele e Mabel, amigas, parceiras, confidentes. Com elas tive a oportunidade de conhecer o verdadeiro significado da palavra “irmão”.

A Arthur, meu grande presente e companheiro de todas as horas. Expressar o que ele representa se faz difícil quando a única palavra que conheço para descrever o que sinto parece não dizer tudo: amor.

Ao grande Morais, orientador e amigo. Difícil falar sobre a gratidão que sinto por tudo o que me ensinou e pelo modo como me ajudou. Os grandes homens são aqueles que não exaltam a si mesmos, mas agem como se fossem pequenos sendo grandes.

A José Mário, alguém em quem vejo tanta sabedoria. As suas aulas ultrapassavam a literatura e acabávamos saindo delas “doutores na vida”.

A Denise, minha eterna tutora, a quem aprendi a admirar, a respeitar e a ouvir. Conviver com ela me trouxe muito além de crescimento acadêmico, me trouxe humanidade.

A Hélder, amante da poesia, alguém que talvez tenha atingido, mesmo sem saber, o que todos um dia almejam: passar para o outro com simplicidade tudo aquilo que se sente.

A Rosângela Melo, alguém que admiro, sempre ajudadora, prestativa. Com ela descobri o amor pela narrativa, o que me faz ter realizado esse trabalho.

A Aloísio, sempre disponível e pronto a ajudar. Seu amor pela linguística nos inspira a sentir o mesmo.

A todos os professores do curso de Letras, que fizeram parte de minha história e acrescentaram em minha vida sabedoria e coisas que vão além das letras, as quais levarei para toda a vida.

Às amigas Fernanda e Rhayssa, amigas fiéis, que sempre me ajudaram e me deram força e palavras de ânimo quando precisei. Tê-las perto de mim foi essencial.

Às amigas Joelma e Delane, apesar de o tempo ter nos distanciado fisicamente, a memória, algo mais forte do que isso, nos mantém próximas.

Ao PET, lugar onde cresci academicamente e humanamente. Esse grupo fez parte de mim e da minha vida, por isso, a todos que o compõem, minha eterna gratidão.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar os contos “Terno de Reis” e “A mancha na sala de jantar” de Ricardo Ramos, filho do grande romancista Graciliano Ramos. Analisamos nestes contos, respectivamente, a memória e o espaço, elementos que se fazem essenciais na construção de sentido destes. Além disso, apresentamos um pouco do autor Ricardo Ramos e de seu estilo literário, procurando discorrer sobre as duas obras das quais retiramos os contos estudados, focalizando os recursos linguísticos que identificamos como comuns nas duas obras: Terno de Reis (1957) e Matar um homem (1992). Através de nossa pesquisa estudamos a memória e o espaço, tanto por serem essenciais para o entendimento e análise dos contos, quanto por serem “elementos” que só a pouco tempo começaram a ser estudados em pesquisas científicas, fazendo com que haja, ainda uma carência de teorização e, principalmente, de “aplicação” desses em contextos narrativos. Da mesma forma, procuramos contemplar Ricardo Ramos, um autor pouco conhecido e pouco estudado, mas que merece ter a sua literatura conhecida e reconhecida por apresentar uma contribuição à literatura brasileira. Para realizar as análises presentes no trabalho, nos fundamentamos em Bosi (1994), Catroga (2001), Barbieri (2009), Candido (1993) e Dimas (1987).

Palavras-chave: Ricardo Ramos; literatura brasileira; memória; espaço.

ABSTRACT

This research aims to analyze the short stories “Terno de Reis” and “A mancha na sala de Jantar”, by Ricardo Ramos, who is the son of a great novelist, Graciliano Ramos. Our analysis is focused, respectively, on the memory and the space, which are important in the construction of meaning of these. Besides, we present some information about the author Ricardo Ramos and his literary style, trying also to discuss about the two works which we extracted the short stories studied here, focusing on the linguistic resources identified as common in both works: *Terno de Reis* (1957) and *Matar um homem* (1992). Through our research, we study the memory and the space, both because they are essential for the understanding and the short stories’ analysis, as they are elements understudied in scientific research, making it necessary to theorize and apply them in narrative contexts. Likewise, we tried to contemplate Ricardo Ramos, an author that is understudied, but who deserves his literature to be well-known and recognized for its contribution to the Brazilian Literature. For this research, we study Bosi (1994), Catroga (2001), Barbieri (2009), Candido (1993) and Dimas (1987)

Keywords: Ricardo Ramos; Brazilian literature; memory; space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
<hr/>	
CAPÍTULO I	
CONHECENDO A VIDA E A OBRA DE RICARDO RAMOS	11
<hr/>	
1.1. Vida	11
1.2. Obra	18
CAPÍTULO II	
MEMÓRIA E ESPAÇO	24
<hr/>	
2.1. Memória	24
2.2. O espaço	30
CAPÍTULO III	
A MEMÓRIA VIVA DE SEVERINO	37
<hr/>	
3.1. Conhecendo o Terno de Reis	37
3.2. A memória no conto “Terno de Reis”	39
CAPÍTULO IV	
DESCOBRINDO A MANCHA	52
<hr/>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
<hr/>	
REFERÊNCIAS	71
<hr/>	
ANEXOS	73
<hr/>	

INTRODUÇÃO

É um desafio cada vez maior realizar trabalhos inéditos sobre obras significativas da literatura brasileira. Isso ocorre porque grandes autores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Machado de Assis, Adélia Prado, Cecília Meireles já tiveram muitas de suas obras contempladas em diversos trabalhos acadêmicos, desde monografias até teses de doutorado. Com isso, surge então a dificuldade de produzir-se algo novo, ou ainda, de encontrar-se um “território literário ainda não explorado”.

Foi a partir dessa limitação que escolhemos trabalhar um autor pouco conhecido até mesmo no meio acadêmico, e que possui uma obra literária que acreditamos que deva ser conhecida. Optamos por estudar a obra do escritor Ricardo Ramos, filho do grande romancista Graciliano Ramos. A escolha foi feita, inicialmente, pelo fato de este ser um autor nordestino (nascido em Alagoas), pois queríamos contemplar autores de nossa região e cuja literatura fosse pouco explorada. Entretanto, ao ler algumas obras de Ricardo Ramos, a escolha em se debruçar sobre sua literatura foi sendo reafirmada, não mais pelo fato de este ser nordestino, mas sim pela singularidade de sua obra e pelo encanto que esta nos causou. Sentimos a necessidade de nos debruçar sobre a sua obra, procurando compreender melhor aquilo que a tornava interessante e singular.

Pesquisando um pouco mais sobre Ricardo Ramos, percebemos que a maior parte de suas obras foi dedicada aos contos, totalizando dez livros do gênero. Com base nisto, escolhemos trabalhar a sua contística, mais especificamente dois de seus contos: ¹“Terno de Reis”, do livro de mesmo nome (1957), e “A mancha na sala de jantar”, do livro *Matar um homem* (1970). Nesses contos, procuramos perceber algum elemento que se sobressaísse na trama, ou seja, que fosse tão importante para a construção do contexto narrativo que merecesse um estudo mais aprofundado. Dessa forma, escolhemos trabalhar a memória no conto “Terno de Reis”, e o espaço no conto “A mancha na sala de jantar”.

Dividimos os capítulos do trabalho da seguinte forma: No capítulo I, “Conhecendo a vida e a obra de Ricardo Ramos”, falaremos um pouco sobre a vida e a obra do escritor. Ainda neste, no subtópico, “Conhecendo o estilo de Ricardo Ramos”, discorreremos especificamente sobre os dois livros nos quais estão presentes os contos escolhidos para a análise: *Terno de Reis* e *Matar um homem*. Falaremos sobre alguns recursos linguísticos

¹ Os dois contos estão anexados ao final do trabalho.

encontrados nessas duas obras de Ricardo Ramos, que fazem parte do estilo literário próprio que foi sendo criado pelo autor. No capítulo II, “Memória e espaço”, fundamentaremos teoricamente estes dois elementos, que serão focalizados, respectivamente, nos contos escolhidos: “Terno de Reis” e “A mancha na sala de jantar”.

Os capítulos III e IV foram dedicados às análises dos contos. No capítulo IV, “A memória viva de Severino”, fazemos inicialmente uma breve contextualização da festa folclórica Terno de Reis, que além de nomear o conto também faz parte da recordação de Severino em toda a trama. Em seguida, falamos sobre a importância da memória do personagem central do conto, que através da rememoração “revive” momentos do passado no tempo presente.

No capítulo V, “Descobrimos a mancha”, um dos pontos principais sobre o qual discorreremos será a duplicidade de sentidos criada por Ricardo Ramos no conto: sentido próprio; sentido figurado. Dentro dessas esferas (conotativo; denotativo), focalizaremos um dos elementos do espaço do conto, a mancha, que adquire um sentido além do literal na trama. Analisaremos o “papel” que essa mancha ganha no contexto narrativo e o que ela representa no conto, além de analisar as relações entre a mancha e as personagens. Por fim, lançaremos algumas possibilidades interpretativas em relação aos sentidos figurados criados na esfera narrativa do conto.

CAPÍTULO I

CONHECENDO A VIDA E A OBRA DE RICARDO RAMOS

1.1. Vida

Antes de começarmos efetivamente a nossa pesquisa, faz-se necessária uma contextualização de sua vida e obra, tendo em vista o fato de que o escritor é pouco conhecido, bem como a sua literatura.

Em 4 de janeiro de 1929, em Palmeira dos Índios (Alagoas), nasce Ricardo de Medeiros Ramos, o quarto filho do escritor Graciliano Ramos e o primeiro filho dele com Heloísa de Medeiros Ramos. Márcio, Júnio, Múcio e Maria Augusta são frutos do primeiro casamento de Graciliano (com a falecida Maria Augusta).

Em 3 de março de 1936, Graciliano é preso por motivos políticos, o que acaba afetando a vida de toda a família. Heloísa parte com as filhas menores, Clara e Luísa, para o Rio de Janeiro, com o intuito de tirar Graciliano da prisão. Ricardo, porém, fica em Alagoas até os seus 14 anos, sendo criado por seu avô materno, Américo de Medeiros, e pela sua tia, Helena de Medeiros (irmã de Heloísa). Apenas em 1941, Ricardo reencontra o pai. No livro escrito pelo próprio Ricardo Ramos ainda em vida e publicado postumamente, *Graciliano: retrato fragmentado* (2011), ele descreve o momento desse reencontro:

“Fui acordado e me levaram para ver, de madrugada, a entrada na Guanabara, o navio ia descobrindo as luzes, os morros, a cintilação espalhada que maravilhou meus dez anos. Eu não dormi e fiquei à espera, embelezado, fui cedo ver o rebocador me puxar, docemente, aproximando o prédio altíssimo, a praça e o armazém. E o distingui no cais, porque me mostraram, ao lado de minha mãe, que reconheci, um homem magro, sem chapéu e de braços cruzados. Desembarcamos. Ele me pôs a mão no ombro e se despediu de mamãe, vovô, titia, nos encontraríamos depois na pensão. E fomos os dois andando, ele a me mostrar a praça Mauá, a avenida, até o Café Simpatia com as mesas de calçada. E tomamos juntos a primeira laranjada, ele falando baixo, eu olhando muito. E quando me perdia no movimento, ele viu meu espanto e perguntou o que mais admirava assim surpreso. Eu respondi: asfalto” (R RAMOS, 2011, p.77).

Entretanto, Ricardo ainda não fica com os pais no Rio, o que só acontece em 1943, quando, aos 14 anos, ele começa a trabalhar:

“Três meses depois de chegado ao Rio comecei a trabalhar. Abrindo o ano de 1944, exatamente no dia do meu aniversário, quinze anos, entrei para a

Meridional, agência noticiosa dos Diários Associados” (R. RAMOS², 2011, p.87).

A partir daí Ricardo começa a conhecer melhor o seu pai: “Eu tinha pouco mais de quinze anos quando cheguei ao Rio e foi aí que praticamente conheci meu pai” (R. RAMOS, 2011, p.83). No livro *Graciliano: retrato fragmentado*, Ricardo também revela o seu início como escritor “de umas coisas que pareciam contos” (Ricardo Ramos, 2011, p.83) e que, naturalmente, o seu pai havia sido o seu primeiro leitor. Quanto a essa questão, Graciliano, ao ler os contos que o filho escrevera, diz: “— Está direito, pode publicar. Eu tenho lido uns contos mais mambembes” (Ricardo Ramos, 2011, p.128). Ricardo, que já conhecia o pai, se surpreende e fica feliz com esse comentário:

“Não brinque, é mesmo? Claro que sim. Bom, quer dizer... Você é um homem ou um rato? Eu alegre, porque não esperava tamanha recepção, e apesar de repente fraquejando. Ele a me incentivar, rindo, não era caso de vida e morte. Fiz cara de seja-o-que-deus-quiser” (R. RAMOS, 2011, p.129).

Em 1947, Ricardo ingressa na Faculdade de Direito da Universidade da Guanabara. Em 1948, tem uma crise de apendicite e acaba ficando afastado do jornal no qual trabalhava. Ele acaba aproveitando esse tempo para escrever:

“Danei-me a escrever. Numa semana dei à luz quatro coisas diferentes. Variações do que se cursava na época, uma prosa meio parada, perquiridora, psiquenta, com uns lances de efeito se equilibrando em frases, espécie de subsolo da crônica (...).” (R. RAMOS, 2011, p.128-129).

Mas antes de publicar o seu primeiro livro, Ricardo já fazia publicações em periódicos, o que também fez com que críticos falassem sobre sua literatura. Ele relata no trecho abaixo as críticas recebidas em decorrência de suas primeiras publicações:

“Aguardei a publicação, veio linda. E lambi a cria recortada. Posto o que relaxei, merecido repouso de batizado guerreiro. No domingo seguinte, quando mais dois jornais me expunham, uma resenha crítica dos suplementos (...) me chamava de ‘gagá’. Fiquei danado. Meu pai morreu de rir e me tranquilizou: — Espere a semana que vem” (R. RAMOS, 2011, p.129,130).

Após isso, Ricardo enfrentou um obstáculo que seria inevitável, sendo ele filho de tão grande escritor como Graciliano Ramos:

“Sete dias depois, o mesmo crítico se deslumbrava comigo. Mais que uma promessa, uma realidade etc. e tal. Eu, das cinzas renascido, cacarejei. O

² Por o sobrenome Ramos ser comum tanto a Graciliano quanto a Ricardo, no presente capítulo, utilizaremos “R. RAMOS” nas referências.

Velho me reduziu às regras do jogo: — Hoje ele chegou a ler, porque sabe quem é você”.

“– Você viu? Eu tinha visto. A nota, com fotografia (...), avisando ao leitor que o dito era filho de Graciliano, como Maria Julieta Drummond de Andrade, ao lado, era filha de Drummond, ambos, seguiam os pais ilustres” (R. RAMOS, 2011, p.129, 130).

O mesmo crítico que havia chamado Ricardo de “gagá”, sete dias depois, o elogiava. O próprio Graciliano, chamado por Ricardo de “Velho”, não escondia o problema que o filho teria que enfrentar: “Hoje ele chegou a ler, porque sabe quem você é”. Quem Ricardo era? Filho de Graciliano. O “sucesso” de suas obras ficara restrito ao “talento hereditário”, marcado por uma foto atrelada ao seu conto no jornal. Quanto a isso, Ricardo completa: “Não reagi bem, não gostei; essa espécie de carona publicitária, ainda que todos achem maravilhosa, me desagrada” (R. RAMOS, 2011, p.130).

Realmente, seria impossível que Ricardo não enfrentasse as suposições de uma “carona publicitária”, ou ainda, de um “talento hereditário”, principalmente nas suas primeiras publicações. Um escritor, normalmente, vai ganhando o reconhecimento de sua obra à medida que vai escrevendo, sendo conhecido e reconhecido pelos leitores. É o que ocorre com Ricardo. A cada obra que escreve, ele começa a formar um “estilo seu”, particular, desvencilhando-se da “sombra de Graciliano”. Isso pode ser percebido em artigos e ensaios que discorrem sobre suas obras (falaremos um pouco destes mais a frente).

Entretanto, uma coisa deve ser considerada: sendo filho do influente Graciliano, Ricardo acabaria sim conhecendo homens e mulheres influentes no contexto literário brasileiro:

“Dos encontros nos subterrâneos do Partido Comunista e das concorridas reuniões sociais na casa paterna brotam os primeiros amigos de Ricardo no Rio de Janeiro” (Ricardo Ramos, 2011, p.28)

“A casa era movimentada. Principalmente aos domingos (...). Os alagoanos Aurélio Buarque de Holanda, Ledo Ivo e Breno Accyoli, os mineiros Oswaldo Alves, Fritz Teixeira de Salles e Otávio Dias Leite, o cearense Melo Lima, além de meu tio Luís Augusto de Medeiros. (...) Contistas, poetas, romancistas” (Ricardo Ramos, 2011, p.94).

“(…) pela semana e com alguma regularidade, chegando em casa encontrava uma reunião diferente. Bem menos ruidosa. Do grupo faziam parte Helena e Otto Maria Carpeaux, Maria e Candido Portinari, Nora e Paulo Rónai, Beatrix Reinal e Oswaldo Goeldi, Axel Leskoschek, Marina e Aurélio Buarque, este nos dois turnos” (R. RAMOS, 2011, p.97)

Além da influência do meio intelectual em que Ricardo vivia, o pai, Graciliano, como escritor e leitor que era, influenciaria o filho nestas mesmas atividades. O próprio Ricardo

afirma que conversava muito com o pai sobre política, literatura e, mais tarde, sobre os textos escritos por ele (Ricardo), que eram comentados pelos dois em particular.

Outra influência que deve ser considerada diz respeito aos autores lidos por Ricardo Ramos. Ele cita alguns deles no seu livro *Graciliano: retrato fragmentado*: Voltaire, Laclos, Stendhal, Flaubert, Anatole e Zola, Marivaux, Merimée, Maupassant, Daudet, Barbusse, Maurois. Também leu alguns soviéticos, entre eles: Gladkov, Ehrenburg, Fúrmanov, Stálin, Lênin, Bábel, Leonov, Fiédin, Chólokhov, Alexei Tolstói, Pasternak e Soljenítsyn entre outros.

Além disto, Graciliano, através de seus comentários sobre os textos do filho, também o aconselhou, e, como seria normal, o influenciou:

“– Não escreva ‘algo’ — ele implicou.
Quis saber por quê, me respondeu:
– É crime confesso de imprecisão.
Mais tarde eu estranhei:
– Por que você não usa reticências e exclamações?
Não demorou um segundo.
– Reticências, porque é melhor dizer do que deixar em suspenso.
Exclamações, porque não sou idiota para viver me espantando à toa.
(...)
– O importante é escrever duas páginas no condicional sem ficar monocórdio, nem dar eco, sem que se perceba.
Esmoreci, confessando:
– Não vou conseguir isso nunca.
Ele me animou:
–Vai sim. Com suor, paciência, vai” (R. RAMOS, 2011, p.83-84).

Considerando a última frase do texto, percebemos a visão de Graciliano sobre a escrita: “Com suor, paciência, vai”. Esta ideia é contrária ao que muitos supõem: que a escrita é apenas um dom. Pelo contrário. Nesta visão, a escrita é resultado de um trabalho com as palavras, visão que Ricardo compartilhava com o pai.

Um dos pontos mais elogiados pelos críticos que discorreram sobre as obras de Ricardo Ramos é justamente a linguagem: o seu “poder” de concisão verbal.

“O silêncio talvez seja o segredo do seu estilo. Tanto o silêncio das pessoas e das palavras, como o silêncio das situações. Não há uma nota dissonante. Nem uma frase enfática. Nem um diálogo estridente. Pode-se dizer que Ricardo Ramos se afirma como a demonstração literária autêntica de que a plenitude da palavra é o silêncio”.
“Não conheço outro autor em língua portuguesa escrita no Brasil que tenha usado na literatura com tal propriedade e cabimento a expressão partido alto.

E que tenha evitado, sempre, com supina elegância a indesejável e inútil expressão algo” (LADEIRA³, 1995, s/p- grifos nossos).

Teria ouvido Ricardo o pai?

Seu primeiro conto publicado, segundo lista manuscrita do próprio Ricardo, foi “Um caminho no asfalto”, publicado na 2ª seção do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 1948. Em seguida, ele intensifica as publicações de contos em periódicos, escrevendo e publicando mais de quarenta contos antes de publicar o seu primeiro livro (Terno de Reis, 1957).

Em 1951 se forma em Direito, mas não chega a advogar. Passa a se dedicar à propaganda, inicialmente na agência J. Walter Thompson, com Orígenes Lessa. Em 14 de março de 1953, casa-se com Marise às pressas, devido à doença de Graciliano que havia sido descoberta e já estava em estágio avançado (câncer no pulmão):

“As circunstâncias levavam à cerimônia íntima, o que facilitava tudo, em seguida iríamos para o nosso apartamento, a um quarteirão do que papai deixara. Casamos o mais breve possível” (R. RAMOS, 2011, p.199).

Seis dias depois da cerimônia, no dia 20 de março, Graciliano falece.

Em 1954, Ricardo publica o seu livro de estreia: *Tempo de Espera*. Carlos Drummond de Andrade, a quem Ricardo admirava, cumprimenta-o com as seguintes palavras:

“Seus contos trazem a marca do talento literário, são vivos, contem nuances de sentimento e notas descritivas que despertam a simpatia do leitor. É uma bela estreia, a sua. O abraço cordial e a admiração de Carlos Drummond de Andrade” (R. RAMOS, 2011, p.252).

Prosseguindo a biografia de sua vida, no mesmo ano da publicação de *Tempo de Espera* (1954), nasce o seu primeiro filho, Ricardo de Medeiros Ramos Filho. No ano seguinte nasce o seu segundo filho, Rogério de Araújo Ramos. Em 1956, Ricardo assume a chefia da redação da Standart carioca e, ainda no mesmo ano, transfere-se para a Standart paulista.

Além disso, Ricardo passa a publicar textos no periódico *Para Todos*, nos quais discorre sobre lançamentos da época. Também começa a ser convidado para participar de antologias fora do país. Em 1957, além de conseguir uma coluna denominada de “Estante” em *A Gazeta*, de São Paulo (onde vai morar, ainda neste ano), também passa a selecionar e

³ Citação de João Antônio.

realizar notas críticas para contos publicados em antologia do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. No mesmo ano publica o seu segundo livro de contos, *Terno de Reis*, e é distinguido com o prêmio da Prefeitura de São Paulo (jornalismo).

Alguns dos prêmios recebidos por Ricardo revelam o seu percurso como escritor e o processo de “reconhecimento” de suas obras, que foi conseguido através de leitura e trabalho com a linguagem, como um de seus filhos, Ricardo Filho, revela no prefácio de *Graciliano: Retrato fragmentado* (2011):

“Papai não acreditava em inspiração. Dizia que se fosse esperar a vontade chegar não teria escrito. Poucos vi serem tão metódicos. Diariamente, de domingo a domingo, sentava-se para escrever. Dizia que era um trabalho como outro qualquer. Hora para começar e terminar, disciplina e planejamento” (R. RAMOS, 2011, p.15).

Ricardo editor, escritor, jornalista. Percebemos que, como ele mesmo deixou claro – “(...) essa espécie de carona publicitária, ainda que todos achem maravilhosa, me desagrada” (Ricardo Ramos, 2011, p.130) – ele não queria ganhar méritos apenas por ser filho de quem era, mas queria trabalhar como escritor, intensamente, para que o reconhecimento recebido fosse mérito do seu esforço. Isto nos lembra o grande poeta Carlos Drummond de Andrade, que falando sobre o processo de escrita da poesia, revela:

“Entendo que a poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser a mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos” (ANDRADE, 2009, s/p).

Percebemos que Ricardo compartilhava da mesma visão de Drummond: para ele, não há um momento repentino de inspiração, mas sim um trabalho diário com a linguagem, ou, utilizando-se novamente de Drummond, uma “luta” constante com as palavras, como frisa novamente Ricardo Filho no trecho a seguir:

“Com muita paciência, dia após dia, vi Ricardo Ramos atrás da precisão, da melhor maneira de dizer o que havia para ser dito, sem nunca perder o rigor, o valor estético, o bom gosto” (R. RAMOS, 2011, p.16).

Dessa “luta”, do trabalho com a linguagem e constantes leituras, resultam os prêmios de Ricardo. Em 1960, recebe da Câmara Brasileira do Livro o prêmio Jabuti com a novela ⁴*Os caminhantes de Santa Luzia*. Em 1962, recebe novamente o prêmio Jabuti com o livro de contos *Os desertos* e o prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras (biênio 1960/1961). Em 1970, recebe o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, pelo romance *Memória de Setembro*. Em 1971, recebe o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pelo livro *Matar um homem* (publicado em 1970) e também o prêmio Guimarães Rosa, no IV Concurso Nacional de Contos do Paraná, pelo conjunto de sua obra.

Em 1964, nasce a segunda filha de Ricardo, Mariana de Araújo Ramos. No mesmo ano, Ricardo volta para o Rio de Janeiro e passa a atuar como gerente de marketing Sifney Ross de São Paulo. Depois dessa experiência, retorna à Colgate-Palmolive. Em 1966 e 1967 ocupa o cargo de primeiro-secretário da Associação Brasileira de Agências de Propaganda (Abap, Associação Brasileira de Agências de Publicidade). Em 1969, assume o cargo de subgerente da McCann Erickson, integrando seu Comitê de Operações.

Em 1973, o seu livro *Circuito Fechado*, publicado em 1972, é apontado em artigo de Leo Gilson Ribeiro, publicado na revista *Veja*, como um dos dez livros mais importantes editados em 1972 no Brasil. Em 1974, ganha o prêmio de ficção do ano da Associação Paulista dos Críticos de Artes com o romance *As fúrias invisíveis*. Em 1976, em reunião, por unanimidade, Ricardo Ramos é eleito o mais novo membro da Academia Alagoana de Letras e ocupa a cadeira 10 oficialmente no ano seguinte. Em 1989, ocupa a cadeira 26 na Academia Paulista de Letras.

Em 1981 cria com Julieta de Godoy Ladeira, em São Paulo, a LR Editores, dedicada à criação de projetos editoriais, mas em 1984 as atividades da editora são finalizadas. Já em 1985, Ricardo cria, juntamente com o filho Rogério, o selo RR Editores, dedicado a lançar obras financiadas por autores e empresas, mas a editora encerra os trabalhos no ano 2000.

Em 1992, no mesmo mês e mesmo dia (20 de março) da morte de Graciliano (39 anos antes), morre Ricardo Ramos no Hospital São Luís aos 63 anos, vítima de câncer no fígado.

⁴ Os prêmios referentes às obras foram recebidos no mesmo ano de sua publicação, salvo nos casos que apresentarmos outra data.

1.2. Obra

A estreia de Ricardo Ramos como escritor se inicia mais ou menos aos 15 anos de idade, quando começa a escrever “umas coisas que pareciam contos” (R. RAMOS, 2011, p.83), como ele afirma no livro *Graciliano: retrato fragmentado*. Algum tempo depois, começa a publicar seus textos em jornais, por incentivo e aprovação do pai. Entretanto, apenas em 1954, com 25 anos, é que publica o seu primeiro livro (*Tempo de espera*).

Entre a sua fortuna literária estão: ⁵**Tempo de Espera* (1954); **Terno de Reis* (1957); *Os caminhantes de Santa Luzia* (1959-novela); **Os desertos* (1961); **Rua desfeita* (1963); *Memória de setembro* (1968- romance); **Matar um homem* (1970); **Circuito Fechado* (1972); *As fúrias invisíveis* (1974-romance); **Toada para surdos* (1978); **Os inventores estão vivos* (1980); **10 contos escolhidos* (1983); **O sobrevivente* (1984); **Os amantes iluminados* (1988); **Os melhores contos* (1998).

Além de contos, novelas e romances adultos, Ricardo também escreveu cinco obras dedicadas à literatura juvenil: *Desculpe a nossa falha* (1987- novela); *Pelo amor de Adriana* (1989- novela); *O rapto de Sabino* (1992- novela); *Estação primeira* (1996- contos); *Entre a seca e a garoa* (1997-8- contos).

Também escreveu *Graciliano: retrato fragmentado* (2011), publicado postumamente. Nesse livro, Ricardo Ramos traz à tona o seu olhar sobre o escritor Graciliano Ramos, no caso, olhado de um “lugar diferente”: olhar de filho para pai. Silviano Santiago, na “abertura” do livro, revela a escolha do autor por esse título:

“Ricardo é tomado de entusiasmo pela presença permanente do pai em seu cotidiano. Logo se decepciona, pois descobre que os cliques de sua memória visual também não trarão as fotos harmoniosas e definitivas, em corpo inteiro, do modelo. Daí o incômodo adjetivo — fragmentadas — que o biógrafo levou corajosamente para o título da obra *Graciliano: retrato fragmentado*” (R. RAMOS, 2011, p.21).

O livro, além de revelar algumas “faces” desconhecidas do escritor Graciliano Ramos, também deixa transparecer o amor e admiração de Ricardo pelo pai.

Quando à Ricardo Ramos, Ladeira (1995), que foi amiga dele, afirma sobre as suas obras:

“Através da obra de Ricardo vê-se o traçado de sua vida, o caminhar reto, sem hesitações, em direção à arte de escrever. Dividia-se entre inúmeras

⁵ As obras marcadas com asterisco indicam que estes foram livros de contos.

atividades, batalhando, como tanto de nós, a sobrevivência. Mas procurava exercer as mais próximas de sua expressão maior: o poder de criar, escrevendo” (LADEIRA, 1995, p.116).

Quando estamos estudando um pouco sobre esse autor, percebemos que essa afirmação é real. Ricardo, mesmo quando não estava escrevendo seus livros, estava publicando contos em jornais, ou ensaios críticos sobre algum novo livro que “saía” na época. Ao lermos os contos de Ricardo, percebemos que ele gostava de escrever sobre a vida, sobre o cotidiano. Percebemos isso mais claramente ao ler o livro *Graciliano: um retrato fragmentado*, pois notamos que parte do cotidiano de Ricardo Ramos é refletido, mesmo que sutilmente, em sua obra: as discussões políticas diárias, a convivência com grandes escritores; a convivência com o pai, escritor e grande figura política... Foram alguns dos fatores que influenciaram a sua escrita e seu olhar crítico sobre o mundo. Além disso, em seus contos nos deparamos com personagens “copiados do real”, com os quais simpatizamos ou nos envolvemos, como afirma Táci:

“O que importa é o sentimento que o autor nos comunica de que ficamos conhecendo intimamente algo de muito verdadeiro das dores ou da alegria de criaturas copiadas do real, com quem somos levados a lidar por um curto instante — o tempo em que dura o conto —, mas o suficiente para que possamos compreendê-las, envolvendo-as no calor de nossa simpatia” (TÁTI, 1958, p.240).

Ricardo escrevia sobre o “real”, sobre aquilo que se vive e se vê no dia-a-dia, prova disso é um trecho escrito por Ricardo Filho (filho de Ricardo Ramos) na introdução do livro *Graciliano: Retrato Fragmentado*:

“Com ele aprendi que é preciso estar atento ao cotidiano. Tudo o que vai para o papel parte de observação. Era comum vê-lo agradecer. Dizia, sorrindo: ‘Obrigado, você acaba de me dar um conto’. E corria para a máquina” (R. RAMOS, 2011, p.15).

Nesse trecho, percebemos que a criação literária de Ricardo Ramos, ao menos no que diz respeito a sua contística, estava baseada em fatos corriqueiros. Isso traz a sua literatura um “poder” de aproximar leitor e texto. Entretanto, é importante deixar claro que, apesar de retirar os seus contos do cotidiano, Ricardo Ramos sempre primou pelo trabalho com a escrita e pela constante leitura, o que é frisado por Solomónov (1959) no seu ensaio “Os contos de Ricardo Ramos”:

“Suas histórias são o resultado de inúmeras pesquisas de estilo e construção, de observação minuciosa, de uma diligente procura dos melhores meios de expressar um mundo interior e uma realidade por este refletida” (SOLOMÓNOV, 1959, p.136).

Além disso, destacamos o olhar crítico de Ricardo, que pode ser percebido em contos como “A tragédia vencedora”. Vejamos um trecho do conto:

“Os homens das casas se acreditam vivos, mas estão parados, sentados, calados. Diante da luz que sai pelas janelas, que às suas costas se crava nas ruas. (...) Por que levantar-se, pensar, descobrir o desenho da chuva no portão?” (R. RAMOS, 1992, p.62).

O conto mostra a fascinação das pessoas pela televisão (o trecho acima descreve isso) e, em contrapartida, a sua função alienante. O próprio título do conto é bastante sugestivo e paradoxo: “A tragédia vencedora”. O narrador do conto apresenta a televisão como uma “tragédia”, algo que serve para manipular a sociedade e fazê-la ver o ponto de vista que “eles” (“o sistema”) querem que seja visto. Ao mesmo tempo, percebemos que se tenta abrir os olhos de quem lê o conto para a constatação da existência de um sistema que se interessa em “cegar” a população. Entretanto, tal “instrumento”, a televisão, acaba sendo “vencedora”, pois consegue atingir o objetivo a que se propõe e conquista milhares de pessoas que se tornam apáticas e acríticas diante das coisas.

Mais adiante nos deteremos sobre alguns aspectos ligados a contística de Ricardo Ramos, mas de maneira geral, podemos perceber, até mesmo pela lista de obras escritas por Ricardo Ramos, que o autor dedicou a maior parte de sua produção ao gênero conto, o que nos levou a nos debruçar sobre esse gênero. Quanto a essa “escolha” do escritor, Ladeira (1995) afirma:

“Para Ricardo, a literatura sempre foi como música de câmara. Talvez por essa razão admirasse tanto o conto, como gênero. Depois do conto, a novela. (...) Seu conhecimento do conto brasileiro era apaixonado e extenso. Podia em pouco tempo, sobre o tampo de uma mesa, (...) levantar nomes e títulos para uma antologia de contos referentes a algum tema ou época. (...) Presenciei seu conhecimento, sua ligação com a história curta, seu critério seletivo” (LADEIRA, 1995, p. 121-122).

Ricardo realmente teve essa “ligação com a história curta”, e, até mesmo a fortuna crítica sobre o autor se refere mais aos seus livros de contos. Além disso, algo importante que merece ser destacado é que, ao nos determos em seus livros de contos, percebemos uma “evolução” do escritor, tanto no que diz respeito ao tamanho dos contos, quanto à própria mudança no tratamento com as “temáticas” escolhidas. Se observarmos o primeiro livro do autor, *Tempo de Espera* (1954), o conto que dá nome ao livro, por exemplo, possui cinquenta e seis páginas. Se observarmos o segundo livro, *Terno de Reis* (1957), o conto que dá nome

ao livro possui oito páginas. No livro *Circuito Fechado* (1972) – seu sexto livro de contos – a maioria dos contos contém apenas três páginas.

Nos perguntamos por que tal diminuição nos tamanhos dos contos. Houaiss (1960) ao escrever sobre o conto “Tempo de Espera” afirma: “Porque Ricardo Ramos necessariamente vai enveredar pelo romance. “Tempo de Espera” (o conto) é desses contos típicos, cujo tratamento está no limiar do romance” (p.42). Embora a previsão de Houaiss tenha se confirmado (Ricardo Ramos publicaria uma novela e dois romances), Ricardo se dedicaria ao gênero conto e sua obra passaria por uma espécie de concisão ainda maior, que resultaria em contos de tamanhos menores e com menos características de romance.

Nesse ponto, creio que se faz necessário comentar mais detidamente dois livros de Ricardo Ramos, os quais procuraremos trabalhar em nossa pesquisa, mesmo que nos restringindo a determinados temas e contos específicos. São eles os livros: ⁶“*Terno de Reis*” (1957) e ⁷“*Matar um homem*” (1970).

No livro “Terno de Reis”, ainda achamos contos longos como “Agreste”, com quarenta e cinco páginas. Quanto a este livro, compartilhamos da visão de TÁTI, quando ele afirma que: “ficamos conhecendo intimamente algo de muito verdadeiro das dores ou da alegria de criaturas copiadas do real” (TÁTI, 1958, p.240). Em “Terno de Reis”, um dos mais belos contos do livro, a recordação vívida de Severino da festa de Terno de Reis em sua cidade, não só nos encanta, mas nos envolve na história de tal maneira, que chegamos a “sentir” aquele saudosismo que o personagem do conto está vivenciando. Percebemos que estamos “conhecendo intimamente algo de muito verdadeiro” daquele personagem.

Outro belo conto do livro é “Maçagüera”, no qual o sonho da vida do personagem principal, Juventino, era comprar uma jangada e uma rede. Ricardo Ramos traz o “relato” da vida desse personagem, focalizando o seu sonho, que apesar de simples era ao mesmo tempo “inalcançável” nas condições sociais e financeiras em que ele se encontrava. Contudo, ao lermos todo o conto, o que parece “mover” o personagem é justamente à possibilidade, mesmo que pequena, da conquista de seu sonho. Novamente presenciamos a história de um personagem “tirado da vida real”: como tanto outros, Juventino vive uma vida miserável. Esses personagens criados por Ricardo acabam “caindo nas graças” do leitor, pois na realidade, sabemos que, mesmo que essa história não esteja ocorrendo agora em algum lugar

⁶ O 2º livro de contos de Ricardo Ramos.

⁷ O 5º livro de contos de Ricardo Ramos.

do mundo, há outras histórias parecidas com essas que se repetem todos os dias e retratam a pobreza e a miséria vivida por parte da sociedade.

Segundo Castelo (1957) um dos “processos” ocorridos entre o primeiro (*Tempo de Espera*) e o segundo livro de contos (*Terno de Reis*) de Ricardo é uma “busca de afirmação” (p.120), vejamos:

“Ao apreciar o seu primeiro livro, que consideramos, secundando uma opinião geral, como expressão de um autêntico escritor, chamamos atenção para as qualidades de sua linguagem, correta e essencial, isto é, sóbria, com justeza e economia vocabular, mas muito próximo de Graciliano Ramos, o que por certo sacrificava as qualidades próprias do estreado”.

E continua:

“Exatamente agora, em *Terno de Reis*, é essa busca de afirmação o que notamos em primeiro lugar. (...) O leitor logo perceberá as diferenças (...) de um para o outro, do ponto de vista da linguagem, mas ainda não aceitará o esforço libertador como resultado definitivo, senão como um momento de transição, e momento decisivo de procura de um estilo próprio” (CASTELO, 1957, p.120- grifos nossos).

Castelo afirma que Ricardo procurou se afirmar como escritor, como se ele procurasse se desvencilhar da sombra de seu pai, nesse seu segundo livro. Não sabemos se esse foi realmente um de seus objetivos com o livro e nem iremos saber. Entretanto, cremos que o que ocorreu, de um livro para outro, assim como podemos pensar em relação a toda a sua produção literária, foi um amadurecimento resultante também do seu trabalho constante com a língua, como afirma Ricardo Filho: “Diariamente, de domingo a domingo, sentava-se para escrever. Dizia que era um trabalho como outro qualquer. Hora para começar e terminar, disciplina e planejamento” (R. RAMOS, 2011, p.15).

A procura de um estilo próprio também deve resultar do trabalho constante com a linguagem, de novas leituras, de novos pontos de vista... Até mesmo porque o ser humano está mudando sempre, desde seu aspecto físico às suas convicções. Concordamos com Castelo neste ponto: que cada obra que é produzida contribui para formar o estilo próprio do autor e para “afirmá-lo” como escritor.

Diferentemente de *Terno de Reis* (1957), *Matar um homem*⁸(1970) traz muito contos que contemplam essa questão da crítica social, ou, críticas à hipocrisia humana. O primeiro conto do livro, “Matar um homem”, toca em uma questão que tem sido vista quase que

⁸ Esse ano se refere à data de publicação do livro. Entretanto, em nossa análise utilizamos a 2ª edição, publicada em 1992.

diariamente nos jornais: fazer justiça com as próprias mãos. Neste conto, um dos mais fortes do livro, enquanto as pessoas ouvem a missa, projetada em toda a cidade através de alto-falantes, um assaltante é apedrejado pela população: “Bicho se caça, a pau e pedra. (...) Aquilo um massacre. O alto-falante não emudecera, a voz de Deus continuava, somente as pessoas estavam caladas. O rapaz era sangue e pavor. (...) Pedra contra bicho, bicho contra bicho. Muitos bichos. O bicho contra a parede, alvejado, se esvaindo, se abatendo, caindo no chão” (R. RAMOS, 1992, p.20).

As pessoas estão ouvindo “a voz de Deus”, através do alto-falante que reproduz a voz do padre, que celebra a missa, mas em meio a esses ensinamentos bíblicos, elas estão apedrejando o seu próximo. Os dois mandamentos deixados por Jesus no Novo Testamento são: amar a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a si mesmo (Marcos 12:30-31). Além disso, a própria figura de Jesus remete ao Salvador que veio a terra remir os nossos pecados, e, conseqüentemente, se sacrificar para que fôssemos perdoados. Aquelas pessoas ouviam aquela Palavra e apedrejavam o seu próximo, sem perdão algum: isso é um paradoxo se considerarmos os ensinamentos bíblicos.

Além disso, esse momento do conto nos remonta a uma passagem bíblica em que Estêvão, homem que pregava o evangelho e servia a Jesus, foi apedrejado sem piedade (Atos 7:54). No conto, apesar de aquele homem ser um assaltante, ele parece, naquele momento, ser a vítima, pois chegamos a ter pena dele e indignação por aqueles que fazem justiça com as próprias mãos. Ainda lembramos com o conto de uma passagem bíblica em que Jesus impede que uma adúltera seja apedrejada através desta afirmação: “Aquele que dentre vós estiver sem pecado seja o primeiro que lhe atire pedra” (João 8:7). Dessa forma, o conto acaba criticando a sociedade, tanto no que diz respeito à questão de fazer a justiça com as próprias mãos, sem se utilizar das instâncias cabíveis para cuidar do caso, quanto, principalmente, à questão da religiosidade, ou seja, de aquelas pessoas estarem ouvindo a “voz de Deus” através do padre e continuarem cometendo aquele crime.

“Matar um homem”, “A tragédia vencedora”, “A mancha na sala de jantar” são alguns dos contos que apresentam críticas, mais diretas ou indiretas, quanto a algum aspecto social dentro do livro *Matar um homem*. Vamos percebendo que a focalização de determinadas temáticas vai sendo modificada de um livro para outro. Como dissemos, nossa hipótese é de que isso ocorra como resultado de um constante processo de amadurecimento de escrita, amadurecimento do escritor Ricardo Ramos.

CAPÍTULO II

MEMÓRIA E ESPAÇO

Antes de começarmos a analisar os contos a serem estudados nesta pesquisa, se faz necessário falar, mesmo que não aprofundadamente, sobre os dois elementos que destacaremos, um em cada conto: memória e espaço.

2.1. Memória

Ecléa Bosi (1994), no capítulo “Memória e socialização”, presente no livro *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, cita a seguinte frase de Rousseau: “As lembranças se gravam na minha memória com traços cujo encanto e força aumentam dia a dia” (BOSI, 1994, p.76). A memória é uma forma de reavivarmos momentos passados e, dependendo da “intensidade” dessas recordações, é quase uma maneira de revivermos o passado, ainda mais encantados com ele, pois agora estamos distantes dele e saudosistas por não podermos viver aquele momento novamente. Cremos que por isso, Rousseau fale nas suas lembranças virem “com traços cujo encanto e força aumentam dia a dia”.

Bosi fala em seu texto que:

“Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas” (BOSI, 1994, p.75).

No trecho acima Bosi afirma que “há correntes do passado que só desapareceram na aparência”. A própria palavra “corrente” dá a ideia de “elo”, de ligação, que, nesse caso, se estabelece entre o passado e o presente que ainda estão “conectados”, embora nunca mais se possa voltar para o “estado passado” que se viveu. Fazendo uma ponte entre a frase de Rousseau e o trecho de Bosi, percebemos que esse “elo”, essa “corrente”, que só desapareceu na aparência, é “retomada” através da recordação, que muitas vezes parece reavivar os fatos lembrados como se eles “ganhassem força”. Tão fortes são as lembranças que aquele passado só desaparece aparentemente, mas permanece vivo através da memória.

Entender a “memória”, ou, o que ocorre quando temos recordações, não é algo fácil. Por ser algo tão pessoal, tão subjetivo, torna-se difícil teorizar sobre o assunto e o tratá-lo

como matéria de estudo. Por isso, destacamos aqui o fato de não se ter como falar desse assunto de maneira totalmente objetiva. Por trás de nossas palavras, sempre acabamos imprimindo sentimentos que alguma vez sentimos ao “recordar”, ao “trazer a memória”. É o que percebemos, inclusive, nos próprios textos utilizados como bibliografias aqui: não há como ser de todo objetivo ao falar desse assunto.

Outro trecho interessante de Bosi é:

“Quando passamos na mesma calçada, junto ao mesmo muro, o ruído da chuva nas folhas nos desperta alguma coisa. Mas, a sensação pálida de agora é uma reminiscência da alegria de outrora. Esta sombra tem algo parecido com a alegria, tem o seu contorno: é uma evocação” (BOSI, 1994, p.84 - grifos nossos).

Percebemos que a própria conceituação de “evocação” é feita de modo subjetivo, através de metáforas (“sensação pálida”, “sombra”). A autora revela através do trecho que a evocação, além de trazer uma “sensação pálida”, que é a sensação da “perda” de um momento, de um instante que nunca mais voltará, também traz uma alegria, que é a alegria de ter vivido aqueles momentos e de poder recordá-los; como ela diz: evocá-los.

O Dicionário Michaelis (1998) traz a seguinte definição para “evocar”: 1. Chamar (alguém) para fora do lugar onde está; 2. *Magia* Chamar, invocar, para que apareçam (almas, espíritos, demônios); 3. Chamar à memória, reproduzir na imaginação ou no espírito. Percebemos na primeira definição que evocar pressupõe um “chamado”. Notamos, pela própria regência do verbo (quem chama/evoca, chama/evoca algo ou alguém) que “evocar” pressupõe algo ou alguém que deve ser “evocado”: ao fazer uma “evocação”, chamamos à nossa memória momentos ou pessoas que fizeram parte de nosso passado para voltar, através de nossas recordações.

Nesse ponto, também se faz necessário falar sobre a palavra “reminiscência”, citada no trecho da autora. No mesmo dicionário, encontramos reminiscência definida da seguinte forma: 1. A capacidade de reter coisas na memória; 2. Lembrança quase apagada, vaga recordação. 3. Aquilo que fica de memória. As três definições apontam para a memória, a lembrança. Entretanto, a segunda definição parece não expressar bem o que é reminiscência, pois a caracteriza como uma lembrança vaga. Na realidade, a reminiscência não é uma lembrança vaga, mas é uma lembrança de algo que parece distante. O “vaga” parece denotar a lembrança de algo sem tanta importância.

Ainda quanto à reminiscência, Bosi a caracteriza como *anamnesis*: “A *anamnesis* (reminiscência) é uma espécie de iniciação, como a revelação de um mistério. A visão dos tempos antigos libera-o, de certa forma, dos males de hoje” (BOSI, 1994, p.89). A partir dessa definição não conseguimos conceituar objetivamente o que é reminiscência, mas conseguimos perceber que, para a autora, reminiscência parece ser algo que, sendo lembrado hoje, consegue esclarecer algumas coisas passadas, quase como uma “epifania”, se considerarmos que as recordações poderiam fazer algumas coisas que ficaram “incompreendidas” no passado, serem entendidas no presente.

Quanto à *anamnesis*, Catroga (2001) em seu capítulo “Recordação e esquecimento”, do livro *Memória, história e historiografia*, inicia falando sobre o relativo consenso acerca do papel desta na construção de identidades pessoais e sociais. Nesse ponto, ele cita os três níveis de memória teorizados por Candau (1998): proto memória — “fruto, em boa parte, do *habitus* e da socialização e fonte dos automatismos do agir”; a memória propriamente dita — “que enfatiza a recordação e o reconhecimento”; a metamemória — “conceito que define as representações que o indivíduo faz do que viveu” (CATROGA, 2001, p.15).

Segundo Catroga, a primeira acepção (proto-memória) se referiria a algo passivo (já que diz respeito a algo que ocorre automaticamente e que é fruto do hábito e da socialização), que os gregos, segundo ele, chamavam de *mneme*. As duas últimas (memória propriamente dita e metamória) é que estariam relacionadas à *anamnesis*, pois referem-se à procura ativa de recordações.

Percebemos então que todas estas definições (de Bosi e Catroga) parecem apontar para uma mesma “lógica”: a anamnese parece estar relacionada a um processo de rememoração (relacionada à memória propriamente dita) e também reflexão sobre a recordação, ou seja, a representação que o indivíduo faz daquilo que foi vivido (relacionada à proto-memória), agora, de uma visão na qual ele pode “comparar” e relacionar passado e presente.

Nesse ponto, entendemos quando Bosi afirma que “a *anamnesis* (reminiscência) é uma espécie de iniciação, como a revelação de um mistério. A visão dos tempos antigos libera-o, de certa forma, dos males de hoje” (p.89). É como se através da rememoração o indivíduo pudesse se “libertar” de determinadas coisas de sua vida, que estariam diretamente ligadas, conectadas ao seu passado: quando ele rememora, ele tem a possibilidade de compreender um pouco de seu presente e se libertar de males de hoje.

Catroga também atribui uma característica interessante à memória, afirmando que ela é seletiva: “Ela não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo, um mero registro; mas é retenção afetiva e “quente” do passado” (CATROGA, 2001, p.20). Catroga então, falando de memória, volta para o que identificamos anteriormente como *anamnese*, caracterizando outro ponto importante da memória: “Como assinalou Walter Benjamin, esta faculdade não se limita a evocar o passado; ao contrário, ela deseja transformá-lo, de modo a acabar o que ficou inacabado” (CATROGA, 2001, p.21).

Catroga também traz uma comparação entre imaginação e memória, afirmando que ambas remetem a “objetos ausentes”, mas que, diferentemente da primeira, a memória subordina-se ao princípio da realidade, ligando-se a fatos que realmente ocorreram, mesmo que a única garantia de fidelidade do narrado (...) seja o juramento do próprio evocador (CATROGA, 2001, p.22).

Quanto à função da memória, Bosi afirma:

“Não reconstrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. É também a viagem que o oráculo pode fazer, descendo, ser vivo, ao país dos mortos para aprender a ver o que quer saber” (BOSI, 1994, p.89).

A memória tem a função de “interligar” presente e passado, fazendo com que recordações possam servir para um aprendizado no hoje. Ela ainda acrescenta que “hoje, a função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente” (BOSI, 1994, p.89).

Quanto à Catroga, o autor também fala que a retrospectiva feita pelo indivíduo pode ser autobiográfica (memória individual) ou histórica (memória coletiva ou histórica). O autor afirma que essas duas se implicam reciprocamente. Ele faz a seguinte definição:

“A memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc.) em permanente construção devido à incessante mudança do presente em passado e às conseqüentes alterações ocorridas no campo das *re-presentações* do pretérito” (CATROGA, 2001, p.16 - grifos nossos).

Após lermos esta definição, percebemos que aquilo que se chama de memória individual na realidade engloba um “conjunto” de outras memórias relacionadas à influência social, regional, grupal em nossa vida e, conseqüentemente, em nossa memória. É nesse ponto

que Catroga questiona se será pertinente falar em memória coletiva, pois em sua visão a memória individual já apresenta o caráter coletivo desta. É como se essas duas memórias (individual e coletiva) interagissem entre si e não pudessem ser desvinculadas, mas deveriam ser vistas conjuntamente. Isso nos faz voltar ao fato de que o homem não pode ser visto sem se considerar a influência proveniente do meio em que ele vive, a cultura a que está “exposto”, os grupos com os quais se relaciona etc.

“A formação do eu de cada indivíduo será, assim, inseparável da maneira como ele se relaciona com os valores da(s) sociedade(s) e grupo(s) em que se situa e do modo como, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como projeto” (CATROGA, 2001, p.20).

Dessa forma, assim como a formação do eu é inseparável da maneira como ele se relaciona com os valores da sociedade, a memória individual será inseparável da coletiva, pois ao mesmo tempo em que o sujeito se forma “socialmente”, também armazena coisas do passado que não podem ser consideradas referentes apenas a ele, individualmente, mas que comportam uma carga individual/social que compõe a sua memória.

Além disso, Catroga cita a ambiguidade da ação da memória. Ele afirma que, “se, por um lado, ela pode ser definida pelo que do passado é aceite no presente por todos os que a recebem, a reconhecem e a prolongam ao longo de gerações” (CATROGA, 2001, p. 26), por outro, ela tende a esconder que a corrupção do tempo atravessa essas recordações. Além disso, a memória também é influenciada pelo que Catroga chama de “amnésia”, já que o tempo faz com que determinados acontecimentos passados “se percam”, pois não conseguimos rememorar-los. Esse fato também está ligado a outro ponto (a respeito do qual discorreremos rapidamente e que retomamos aqui) citado por Catroga quanto à memória: o seu “caráter seletivo”:

“(…) às predisposições que condicionam os indivíduos a selecionar o seu passado, processo psicológico em que as escolhas são sempre acompanhadas pelo que se olvida, pois, quer se queira quer não, escolher é também esquecer, silenciar e excluir” (CATROGA, 2001, p.26).

É como se seleccionássemos aquilo “de mais importante” para nós enquanto sujeito e descartássemos, esquecêssemos, de alguma coisas.

Diferentemente de Catroga, Bosi focaliza em seu estudo a memória de velhos e a atitude de narrar essas histórias, guardadas na memória, a outros. A autora ainda fala do “poder” que essas memórias podem exercer em outras pessoas, fazendo-as conhecer o que

para elas era desconhecido e ganhando um papel ainda maior, que seria o de humanizar pessoas através de recordações. Entendamos isso melhor através do trecho abaixo:

“Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte” (BOSI, 1994, p.82).

Percebemos que, nessa perspectiva, a rememoração não é um simples levantamento do passado, ou lembrança do passado, mas é uma evocação dotada de sentimentos inerentes àquilo que está sendo lembrado.

O conto “Lembrança de Santa Cruz”, de Ricardo Ramos, traz esse caráter humanizador da memória através da volta do personagem principal (no contexto do conto, sobrinho) à sua terra natal. Voltando à sua terra, ele reencontra o seu primo e o seu tio-avô. Quando está andando pela cidade e quando está na casa de seu tio, ele não se reconhece ali, apesar de ter vivido parte de sua infância no local:

“E entramos, pela escada que eu ainda não achara na memória. Igual foi a varanda. O mesmo a sala, com os sombrios retratos. Um ar de parentesco os unia, tal qual ao piano, todos numa densa cor de passado. Essa atmosfera me envolveu escuramente (...)” (RAMOS, 1992, p.154-155 - grifos nossos).

Percebemos que o personagem tenta reconhecer aquela casa (“E entramos, pela escada que eu ainda não achara na memória”) e que, ao mesmo tempo, não se sente “da família” naquele momento, o que pode ser percebido pelo trecho: “Um ar de parentesco os unia”, relacionando-se aos retratos, mas não se colocando nisso.

Para que possamos perceber o “poder” que a memória do tio exerce nesse conto se faz necessário aludir a um fragmento do conto no qual o personagem olha alguns retratos e inicia uma conversa com o tio:

“— É a casa de Santa Cruz.

— Ah, sim?

— O sítio da gente, não é?

— Eu sei.

Tornamos as cadeiras. E ele começou a contar, como se despertado. Era a casa do sítio onde passara a meninice, com meu avô e os outros irmãos. Ficava a meia légua do arruado. As brincadeiras. O de comer, o de viver. Todos os dias, andavam aquele estirão até a escola. Iam e voltavam a pé.

Aquilo me trouxe de repente outras lembranças e eu disse:

— Parece que meu avô me contou isso.

(...)

— Ele me disse que tinha cuidado com o senhor, que era mais moço. Lhe ajudava a enxugar os pés e a calçar os sapatos.
— Era — confirmou o meu tio, a voz sumida.
E quando eu reparei ele estava chorando (...).
Eu continuei calado. Mas tudo mudara, como ao acender-se de uma luz. Agora eu via meu tio, meu primo, eu os via claramente. E me achava parecido com eles (RAMOS, 1992, p.156-157).

Percebemos que através da recordação do tio, lembranças “adormecidas” do sobrinho são despertadas (“Aquilo me trouxe de repente outras lembranças”), nos lembrando do que Bosi afirma sobre a profunda carga de sentimento ao se contar histórias do passado, o que é capaz de despertar no outro sentimentos e lembranças “adormecidas”. É interessante ainda perceber que o que culmina no sentimento de “pertencimento” à família (representada ali pelo tio e o primo), à casa, é o seguinte trecho “— Ele me disse que tinha cuidado com o senhor, que era mais moço. Lhe ajudava a enxugar os pés e a calçar os sapatos”.

Quando o tio ouve essas palavras, se emociona e chora. A partir disso, tudo muda e é como se o elo familiar se reatasse: “Mas tudo mudara, como ao acender-se de uma luz. Agora eu via meu tio, meu primo, eu os via claramente”. O verbo “ver”, nesse caso, vai além do seu sentido denotativo, ou seja, de visão. O sobrinho ao dizer que via o seu tio e o seu primo, claramente, quer dizer que agora os reconhecia como parte de sua família, como parte de sua vida, pois as lembranças, além do elo de sangue, os aproximavam. Vemos nesse caso a memória como elo de ligação entre o tio, o sobrinho e o primo, reafirmando esse parentesco e tornando-o “real”. Entendemos então quando Bosi afirma: “Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. (...) Uma atmosfera sagrada circunda o narrador” (BOSI, 1994, p.90-91).

2.2. O espaço

Dimas (1987) no seu livro *Espaço e Romance* apresenta um dos problemas do estudo desse elemento narrativo: a pequena bibliografia brasileira dedicada a ele. Em certo momento, o autor questiona: “Seria a espacialidade do nosso romance um fator de intimidação, irrelevância crítica?”.

Como Dimas afirma ao longo do livro, percebemos em nosso romance a forte adesão ao espaço, até mesmo na história de nossa literatura: o Arcadismo com a exaltação do campo e da vida camponesa, por exemplo; o Romantismo que, com obras como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), apresentam a “fotografia” da cidade da época e da vida urbana; o

Naturalismo com obras como *O cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo, no qual o cortiço, espaço principal do conto, é uma “abertura” para a promiscuidade dos personagens e para as semelhanças animais destas. Entretanto, mesmo percebendo a relevância desse elemento em nossa literatura, poucos críticos escreveram sobre ele.

Dimas atribui dois tipos de análises distintas quanto a estas obras dedicadas ao espaço: as “ilustrativas” e as “analítico-interpretativas”. As primeiras (“ilustrativas”) referem-se àquelas obras que focalizam o espaço em um determinado texto por uma perspectiva “fotográfica”. Dimas cita, então, o exemplo da obra *Imagens de Portugal* de Campos Matos (1976), na qual o objetivo é “fixar fotograficamente as paisagens naturais e urbanas e os edifícios descritos na novelística de Eça de Queirós” (DIMAS, 1987, p.6-7). O objetivo é trazer para o leitor a imagem visual daquilo que é verbalizado na narrativa.

As outras,⁹ analítico-interpretativas, são aquelas que analisam o espaço dentro de um texto procurando evidenciar o significado que aquele espaço, porventura, possa vir a ganhar dentro daquele contexto. Esse tipo de estudo é mais aprofundado do que aquele que tem o objetivo apenas de ilustrar algo que estava “no papel”. Nesse se pressupõe uma análise mais detida. É o caso do ensaio “Degradação do espaço”, de Candido (1972), que se debruça sobre a obra *L’assomoir* de Zola (1877). Vejamos:

“Muito importante para compreendermos a função do ambiente, tomado simultaneamente como condicionante e símbolo, são as metamorfoses sofridas pela oficina de Gervaise (...) (CANDIDO, 1993, p.22 - grifos nossos)”.

Neste trecho percebemos que o ambiente é caracterizado como “condicionante e símbolo”, o que comprova mais uma vez o fato de que o ambiente ganha uma importância maior na obra, sendo decisivo para compreendê-la. Nessa perspectiva, percebemos que a análise não se prende ao espaço físico, mas a um ambiente que pode ganhar uma função relevante até mesmo na própria ação das personagens. É o que ocorre no conto “A mancha na sala de jantar”, o qual analisaremos mais a frente, em que um elemento do ambiente ganha uma simbologia, um sentido conotativo, dentro do contexto do conto, sendo o elemento de maior relevância, fazendo as vidas das personagens “girarem” em torno dele.

Nesse momento, se faz necessário tocar em um dos pontos mais complexos ligados a este assunto: a diferenciação entre espaço e ambiente. Muitas vezes, nos próprios materiais

⁹ Em nossa pesquisa, procuraremos analisar o espaço através de uma perspectiva analítico-interpretativa, buscando compreender a importância que esse espaço ganha dentro do contexto do conto.

teóricos que circulam no meio acadêmico, nos deparamos com conceitos insuficientes para compreender a diferença entre espaço e ambiente. Um exemplo disso pode ser visto na definição de Gancho (1991) no livro *Como analisar narrativas*:

Espaço – “Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços. (...) O termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história”.

Ambiente – “É o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima” (GANCHO, 1991, p.23 - grifos nossos).

Através desta definição, o espaço é conceituado como o lugar onde se passam as ações da narrativa, se referindo ao “espaço físico”, ou seja, quarto, sala etc. O ambiente, entretanto, parece ser um conceito mais subjetivo e difícil de captar: a autora afirma que o ambiente é o espaço carregado de características morais, psicológicas e que, além disso, é a confluência de tempo e espaço. Esse conceito acaba sendo tão confuso que não conseguimos chegar a compreender o que é o ambiente dentro do contexto narrativo.

Dimas utiliza o conceito de “ambientação” e “espaço” apresentado por Lins (1976) em *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Vejamos:

“Na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p.20 - grifos nossos).

Nessa perspectiva, conseguimos perceber claramente a diferença entre espaço e ambientação. Primeiramente, Dimas deixa claro que o espaço é o quarto, a sala, a rua..., ainda afirmando que, caso algum destes espaços ganhe um significado mais complexo, este já estará relacionado à ambientação.

A fim de esclarecer ainda mais a confusão que estes conceitos geram, o autor acaba usando uma definição que acaba com esses problemas: o espaço é denotativo, ou seja, está relacionado à realidade (como ele diz, “contém dados de realidade”); o ambiente é conotativo,

ou seja, está relacionado ao sentido figurado que os espaços podem vir a ganhar dentro do contexto narrativo.

Barbieri (2009), no ensaio “Arquitetura literária, sobre a composição do espaço narrativo”, afirma:

“O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva — enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos — e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história” (BARBIERI, 2009, p.105).

Percebemos que Barbieri, embora use o nome espaço está incluindo sob esta rubrica o ambiente. Nessa perspectiva, a autora, além de afirmar que o espaço é o lugar físico dentro da trama, criando assim a “aura” de algo verossímil, também acrescenta a ideia de que o espaço contribui para o “imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação”. E, além de citar o lugar “físico-geográfico”, ela cita a questão da cultura e dos costumes, que poderá ser compreendida através do espaço da narrativa (de maneira explícita ou implícita, pois nem sempre é necessário explicar a classe social dos personagens, por exemplo, mas através da própria história a pressupomos). Dessa forma, o espaço passa a ser um “agente ativo”, fazendo parte da história e da vida dos personagens da trama.

A autora também frisa algo importante: o fato de não existir uma única definição para “o espaço”, como percebemos ao lermos as diferentes perspectivas de Lins, Gancho e de Barbieri:

“Não existe uma única definição ou resposta para a pergunta: o que é espaço? O mesmo acontece e estende-se ao espaço literário. A tentativa de conceituar o objeto de pesquisa só traz uma certeza: a interdisciplinaridade é necessária e indispensável para qualquer estudo sobre o tema” (BARBIERI, 2009, p.107).

Ela também destaca outros conceitos utilizados por Lins, como a “representação”, que, considerando o espaço, está ligada à questão da verossimilhança com a qual a obra representará os espaços, procurando se “assemelhar” ao real fazendo o leitor entender a obra e até imaginá-la, mesmo que fictícia, “possível”: “são ‘reflexos criados do mundo’, como se o texto adquirisse as propriedades de um espelho e refletisse aspectos do “mundo real” no fictício” (BARBIERI, 2009, p.108). Além disso, esse conceito aponta para o fato de os

estudos sobre o “espaço” focalizarem o espaço romanesco, ou seja, o “mundo narrativo” e não o mundo real.

Barbieri também apresenta o conceito de “atmosfera”, encontrado na obra de Lins (1976). Barbieri define “atmosfera” como uma:

‘designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço’ (BARBIERI, 2009, p.109)

Utilizando-se das palavras de Barbieri, percebemos que a “atmosfera” está ligada à “sensação que permeia o texto narrativo”. As ações da trama, as decisões das personagens, o espaço, podem criar uma sensação de suspense, tristeza, alegria, que só poderá ser percebida pelo leitor mais atento, que conseguir se envolver com a história.

Barbieri também apresenta em seu texto quatro agentes na construção espacial narrativa, apresentados por Lins: espaço- representado, espaço-cena, espacialidade e espaço do texto. O primeiro, espaço-representado, se refere a um espaço físico e geográfico que poderá ganhar um sentido conotativo na obra, ganhando uma “nova representação” dentro do contexto narrativo. O segundo, espaço-cena, se refere aos elementos cênicos que constituem o espaço-representado: a luz, os sons, cheiros etc. O terceiro, espacialidade, se refere aos recursos artísticos e plásticos empregados na sua composição, como o ritmo a sonoridade, repetições etc. O quarto, espaço do texto, diz respeito a estrutura do texto: capítulos, parágrafos, frases etc.

Percebemos, nessa perspectiva, que não só o espaço físico e o “representativo” estão presentes na construção espacial da narrativa, mas os próprios recursos que o autor utiliza para construir linguisticamente o seu texto, ou seja, para verbalizar o que se quer dizer, e também a própria divisão estrutural da narrativa, são agentes que interferem na construção espacial da narrativa.

Lins ainda apresenta alguns tipos de ambientação, também citados por Dimas e Barbieri nos ensaios citados nessa pesquisa: ambientação franca, reflexa e dissimulada (ou oblíqua). A franca é definida como:

“(…) aquela ‘que se distingue pela introdução pura e simples do narrador’ (Lins, 79). Trata-se daquela ambientação composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo” (DIMAS, 1987, p.20).

A reflexa como aquela em que:

‘as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem’ (Lins, 82), sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador (DIMAS, 1987, p.22).

A dissimulada como aquela em que:

“ ‘os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos’ (Lins, 83-4) (...) a ‘ambientação dissimulada exige a personagem ativa’, o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória ‘entre o espaço e a ação’ (Lins, 83), num processo de colaboração recíproca, cujos liames só serão espreitados pela perspicácia de um leitor paciente e educado” (DIMAS, 1987, p.26).

Percebemos que a ambientação dissimulada é um pouco mais complexa, pois exige uma maior atenção do leitor. Nela, há uma relação entre a personagem e o espaço, já que os próprios personagens parecem fazer “nascer o espaço através de seus gestos”.

Na ambientação franca e reflexa o “foco” está no narrador e no personagem (respectivamente). No primeiro, o narrador conta a história através de seu ponto de vista, descrevendo os fatos; no segundo, o narrador conta a história através da visão do personagem, revelando tudo através dos pontos de vista deste, sem se intrometer. Lins destaca que estes tipos de ambientação podem criar um vazio narrativo, pois se “resumem” a descrever. Na ambientação dissimulada o foco também está na personagem, que constrói o espaço da narrativa e não apenas o percebe.

Quanto a estes tipos de ambientação, Barbieri afirma:

“A necessidade de criar categorias, tipologias para a apresentação do espaço na narrativa, logo se mostra infrutífera e mesmo desnecessária (...) o que fica evidente é que o estudioso do espaço deve observar também a questão da perspectiva ou foco narrativo, ou seja, na maioria das vezes é por meio da percepção de alguém (narrador ou personagens) que o espaço é apreendido” (BARBIERI, 2009, p.111).

Na realidade, sabemos que as tipologias e as categorias são necessárias para se criar uma “ordem” dentro de quaisquer áreas. Hoje, por exemplo, se discute sobre alguns problemas da Gramática Tradicional: as classes gramaticais, por exemplo, são tidas por alguns como “insuficientes” para representar a nossa língua; outros discutem a limitação dos seus conceitos. Entretanto, ninguém pode “acabar” com a Gramática Tradicional, pois ela foi e é necessária para criar uma “ordem” em nossa Língua Portuguesa. É evidente que problemas existem, mas que a necessidade de classificação e organização é inevitável em qualquer área, inclusive na literatura.

Por isso, neste ponto discordamos de Barbieri, pois cremos que há sim uma necessidade de categorização. Entretanto, concordamos com a “conclusão” a que ela chega: “o que fica evidente é que o estudioso do espaço deve observar também a questão da perspectiva ou foco narrativo”. Lins, através desses tipos de ambientação nos prova a relação que há entre o espaço e o narrador, ou os personagens da trama. Ele acaba trazendo uma “inovação” se considerarmos os estudos brasileiros que existiam na época em que ele publicou a sua tese de doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, “transformada” em livro e publicada em 1976.

O autor traz conceitos bem mais definidos e consistentes, além de apresentar a diferença clara entre ambientação e espaço, assunto que sempre causava (e ainda causa) dúvidas e discussões. Por isso, percebemos que Lins é citado em vários textos que discorrem sobre o “espaço”, pois os seus estudos são relevantes para o tema e trouxeram novos conceitos para o estudo desse elemento. Entretanto, sabemos que o assunto não se encerrou, muito pelo contrário, o “espaço” tem ganhado uma maior atenção em pesquisas de meios acadêmicos e de críticos literários.

Com isso, a tendência é que sejam criados novos conceitos e que, aqueles que hoje são tidos como os mais pertinentes, sejam revistos e sofram alterações, já que as obras literárias contemporâneas ganham novos estilos, os autores descobrem novos temas para focalizar e novos meios de focalizá-los. Nada nas artes pode estar definido ou acabado, pois o homem, assim como o mundo, muda constantemente: o mundo muda e o olhar do homem sobre o mundo muda.

Queremos destacar aqui também a dificuldade em se falar deste assunto, que por ser um dos elementos da narrativa acaba ganhando mais sentido quando visto dentro de um “contexto real”, ou seja, dentro das obras. Entretanto, nesse momento o nosso objetivo não foi focalizar nenhuma obra, até mesmo porque esse será o nosso objetivo com as análises dos dois contos de nossa pesquisa. Em um deles, nos dedicaremos a trabalhar, mais especificamente, o “espaço” dentro da narrativa.

CAPÍTULO III

A MEMÓRIA VIVA DE SEVERINO

O conto a ser analisado neste capítulo tem o nome de “Terno de Reis”. O conto focaliza a história de Severino, que faz o êxodo rural para o Rio de Janeiro, buscando melhorar de vida. Estando no Rio de Janeiro, na construção onde trabalha, Severino se recorda da festa, que dá nome ao conto, comemorada em sua terra. Por isso, se faz necessário falar um pouco sobre essa festa que faz parte do folclore brasileiro – algumas das simbologias dessa festa servirão de base para a interpretação do conto a ser apresentada nessa pesquisa.

3.1. Conhecendo o Terno de Reis

O Terno de Reis (também chamado de Folia de Reis) é uma manifestação cultural e religiosa que se iniciou na Península Ibérica com os portugueses e espanhóis por volta do século XVI, em que os poetas cantadores da idade média homenageavam os Santos Reis com tambores, gaitas e pandeiros. Ela teria chegado ao Brasil no século XVI, por volta de 1534, por intermédio dos portugueses, no período da colonização, como instrumento de catequese utilizado pelos jesuítas, que tinham como objetivo inicial catequizar os índios e, posteriormente, os escravos.

A festa do Terno de Reis é baseada na passagem bíblica que retrata a visitação dos magos a Jesus, no seu nascimento. Segundo a Bíblia, quando Jesus nasceu na cidade de Belém, os magos viram uma estrela no céu que anunciava o nascimento do “Rei dos Judeus”, que estava para vir. De acordo com as Escrituras, a estrela teria guiado os reis magos até o lugar onde Jesus estava, e eles, ao chegarem, deram as suas ofertas, os seus presentes: ouro, incenso e mirra. A Bíblia não fala sobre “reis magos”, apenas sobre magos, e também não define quantos magos teriam visitado Jesus. Entretanto, a lenda que se criou em torno da história bíblica chama os magos de “reis magos” e, pelo número de ofertas dadas (ouro, incenso e mirra), enumera-os como “três reis magos”.

Na festa folclórica há uma tradição de representar a figura dos “três reis magos”, que costumam ir de casa em casa “pedindo cantoria”. O objetivo é cantar cantigas que tenham como tema o nascimento de Jesus, a chegada dos três reis magos, ou ainda, uma cantiga de

cunho religioso. Ao término da cantiga, os donos da casa, que aceitaram a cantoria dos “foliões”, devem dar alguma oferta.



A bandeira de Santo Reis na Folia de Reis em Minas Gerais

A festa popular reúne dança, música, devoção e folclore. Nela, a figura dos reis magos (considerados santos desde o século VIII), da Virgem Maria, de José e de Jesus, são exaltadas. Na tradição, a bandeira de Santo Reis é um dos elementos fundamentais da folia, pois, cada elemento que a compõe simboliza uma das “figuras” citadas anteriormente. Conta-se que Maria teria presenteado os três reis magos com um

manto azul, e, quando os reis magos abriram o manto no caminho de volta, teriam visto sua própria imagem, prostrados, adorando ao menino Jesus. Por isso, a bandeira de Santo Reis é azul e tem a figura dos três reis magos prostrados, adorando. Além disso, as cores das fitas e flores da bandeira possuem uma representação. O branco representa São José; o azul, a virgem Maria; o vermelho, Baltazar (que ofertou incenso); o verde Gaspar (que ofertou mirra); o amarelo, Melchior (que ofertou ouro). A cor negra não existe na festa de Reis, pois representa o rei Herodes, símbolo do mal, já que este ordenou a morte do menino Jesus.

Outra figura importante na folia de Reis são os palhaços, que, de acordo com a região são chamados de Alferes ou Bastião. Segundo a lenda, quando os reis magos procuravam pelo local no qual Jesus havia nascido, antes passaram pelo palácio do rei Herodes para contar a boa nova, já que, segundo a Bíblia, eles foram avisados do nascimento de Jesus em sonho. Entretanto, Herodes, irado com a notícia, manda dois soldados, um coronel e um capitão, disfarçados, seguir os reis magos a fim de matar a Jesus. Por isso, os palhaços utilizam máscaras na festa folclórica. Ainda segundo a lenda, quando os dois soldados chegam perto do menino Jesus, são tocados pelo seu amor e retiram suas máscaras, prostrando-se diante dele para adorá-lo. A partir daquele momento, eles passam a ser guardiões do menino Jesus.

Outro “personagem” importante da folia é o mestre chamado de capitão ou embaixador. Ele é aquele que conhece o evangelho de Jesus, a anunciação do anjo, o nascimento do menino Jesus, a visitação dos reis magos, a adoração, a saudação e despedida do Santo Reis.

Quanto à data em que a festa ocorre, o dia 06 de janeiro se convencionou, na maioria das regiões, como sendo o dia da visitação dos Reis Magos, mas, em muitos lugares a festa dura até o dia 20 de janeiro (como ocorre no Rio de Janeiro, por exemplo).

É interessante destacar que esta festa é uma das mais antigas, que resistem ao passar dos anos. Como é uma festa popular, possui um caráter dinâmico, o que faz com que saibamos que muitas crenças, lendas e simbologias, provavelmente foram sendo acrescentadas à festa, o que também caracteriza as suas diferenças de região para região. O costume de comemorar a Folia de Reis, típico de cidades interioranas, tem se perdido em muitos lugares, o que faz com que essa festa, hoje, não seja comemorada em muitas das cidades brasileiras.

3.2. A memória no conto “Terno de Reis”

O conto “Terno de Reis” se inicia da seguinte forma:

“Na última laje do edifício, a camisa enfunada pelo vento morno, o homem interroga a noite, o mar, as sombras próximas. A vista descansa nos elementos da paisagem, move-se lenta, baralha os contornos fugidios. E Copacabana se estende como severa plantação de arranha-céus” (RAMOS, 1957, p.259).

Percebemos que o espaço em que o conto ocorre é identificado: uma laje de um edifício em Copacabana. Além disso, o narrador faz descrições sobre um personagem, mais à frente identificado como Severino, que “interroga a noite, o mar, as sombras próximas”, o que nos mostra uma atitude de reflexão por parte do personagem, que olha os elementos da paisagem e interroga-os. Ainda neste trecho o narrador caracteriza Copacabana como uma “severa plantação de arranha-céus”. Percebemos que essa adjetivação causa um paradoxo, pois “plantação” está diretamente relacionada à natureza, plantas, e não a prédios. Através disso, já conseguimos perceber que o narrador apresenta a realidade da cidade grande, que substitui as plantações naturais pelos grandes prédios (arranha-céus).

Vejamos o segundo parágrafo:

“Por que insistir nas lembranças? Severino passeia entre as vigas, baldes e tábuas soltas, fugindo à visão dos blocos alinhados, da areia que a franja de luzes torna ainda mais branca. Sim, por que desfiar lembranças? Gostaria de afastá-las; deseja embrulhar a solidão na companhia ruidosa, prolongar o convívio da obra. Mas não é questão de vontade. Espera que o trabalho se cale, e sobe ao terraço da construção para ficar horas em silêncio, entregue aos horizontes de água e concreto” (RAMOS, 1957, p.259).

No trecho acima percebemos que Severino começa a ter lembranças sobre algo que até então não é especificado. Entretanto, tanto ele deseja afastar essas lembranças, quanto deseja “embrulhar a solidão na companhia ruidosa, prolongar o convívio da obra”. Percebemos então que Severino se sente só naquele ambiente e a sua companhia é o barulho da construção, o que é confirmado através do trecho: “espera que o trabalho se cale”.

Um ponto importante deste trecho é o fato de que apesar de Severino estar naquele espaço da construção, o seu pensamento está nas lembranças, das quais ele não consegue se desvencilhar: “Sim, por que desfiar lembranças? Gostaria de afastá-las. (...) Mas não é questão de vontade”. Se a vontade de Severino não é suficiente para afastar as lembranças, pressupomos que elas são “mais fortes” do que ele.

Destacamos também o fato de que o conto sempre faz alusões a duas coisas distintas: primeiro, às lembranças, não palpáveis e que só podem ser trazidas através da memória, representando apenas algo do passado; segundo, aos objetos à volta de Severino, palpáveis e que demonstram a sua realidade atual. É o que ocorre no trecho acima: Severino “passeia” pela construção no meio de vigas, baldes, tábuas, que representam as imagens de sua realidade, enquanto lembranças vêm à sua mente. Entretanto, durante a nossa análise poderemos perceber melhor essa dualidade do conto.

Ainda no final deste trecho, o narrador traz um paradoxo que indica a limitação de Severino no espaço da construção: “entregue aos horizontes de água e de concreto”. A palavra “horizontes”, no contexto em que costumamos usar, têm o sentido de algo “grandioso”, de grande magnitude. No Dicionário Michaelis (1998) dentre as definições para horizonte, encontramos as seguintes definições: 1. Linha circular onde termina a vista do observador, e na qual parece que o céu se junta com a Terra ou com o mar; 2. Extensão ou espaço que a vista alcança. Quando olhamos para o mar temos a impressão de que ele é infinito e que parece se “encontrar com o céu”, ou seja, a perspectiva de horizonte indica algo grandioso, infinito, apesar de se limitar ao olhar humano, que acaba sendo limitado, pois só vê até determinado ponto e não além do horizonte. Entretanto, no conto, os “horizontes” de Severino são a água e o concreto, ou seja, o seu trabalho na construção. A expressão “horizontes de concreto” representa limitação do campo visual, mas também do próprio espaço em que Severino se encontra.

No 3º parágrafo do conto encontramos a primeira evidência das lembranças de Severino:

“Não faz muito que a noite varria o chão crestado, e o canto dos grilos escondia as plantas murchas, o céu despejado, os aboios inúteis. Plantados na terra vermelha, os pés enrijeciam, cansavam-se a desejar nuvens, que um dia cobririam de chuva a planície. Mas os corpos enxutos, os moirões das cercas derrubadas, os animais de olhos compridos não eram mais promessa. Restava o caminho, além da porteira. Então, descalçou as sandálias e atravessou o leito do rio, direito, para sempre” (RAMOS, 1957, p.260).

A descrição do lugar nesse trecho é oposta a da cidade. Se faz alusões ao canto do grilo, a plantas murchas, aboios... o que nos faz perceber que o espaço descrito não é o mesmo de Copacabana. Além disso, percebemos que há a descrição de um período de seca, já que se fala do desejo de a terra ser “coberta” de chuva, além das expressões “corpos enxutos”, “animais de olhos compridos” e “terra vermelha”, que seriam representações imagéticas que poderiam estar ligadas à seca.

Através do final do parágrafo: “Restava o caminho, além da porteira. Então, descalçou as sandálias e atravessou o leito do rio, direito, para sempre”, subentendemos que, por causa da seca, Severino deixa a sua terra. Além disso, através de “restava o caminho, além da porteira”, percebemos que é como se sair de sua terra fosse a única solução para o problema de Severino.

Como comentamos anteriormente, um ponto importante no conto é o fato de esse apresentar em todo o tempo o conflito entre as memórias de Severino e o hoje. Severino, no término de suas recordações, sempre acaba se deparando com a realidade “atual”: o seu trabalho na construção em Copacabana. Podemos perceber isso através do trecho seguinte:

“Por que as lembranças? O rosto de Severino contrai-se, a mão grossa tem um gesto sem rumo. Pouco a pouco vai adivinhando o que está à sua frente, as imagens antigas se esfumam, dão lugar ao balaústre de cimento, ao elevador que é uma prancha de madeira, suspensa de cabos visíveis” (RAMOS, 1957, p.260).

Severino se pergunta por que tantas lembranças, e, logo depois, começa a “adivinhar” o que está a sua volta. Isso também denota a importância das memórias de Severino, que o fazem esquecer até mesmo do espaço onde ele se encontra, representando assim a força dessas recordações, ou ainda, a intensidade delas.

No espaço do conto, uma laje de um edifício em Copacabana, além de Severino há alusões a outros dois personagens: seu Antero, o vigia, descrito como um velho que usa bengalas; Orlando, o carpinteiro, descrito como um negro de braços lustrosos e dentes brancos (p.261). Em um determinado momento do conto, em que os três personagens (Severino, Antero e Orlando) estão conversando, Severino pergunta: “Que dia é hoje?” (p.262). Seu

Antero responde que é quinta-feira, dia seis. Após isso, o narrador descreve: “Acima do tapume, entre a folhagem esgarçada que as árvores fronteiras alongavam, as estrelas se fizeram mais vivas e a noite cresceu, mais branda, mais leve” (RAMOS, 1957, p.262 e 263).

Percebemos que o fato de ser quinta-feira, dia seis, fez com que o ambiente fosse modificado: “As estrelas se fizeram mais vivas e a noite cresceu, mais branda, mais leve”. É interessante perceber que a descrição inicial dada a Copacabana e à construção (respectivamente): “plantação de arranha-céus” e os “horizontes de água e concreto”; não são mencionadas, pois agora se menciona a folhagem esgarçada, as estrelas e a noite. O espaço físico continua sendo o mesmo, a construção em Copacabana, mas algo é modificado naquele momento em que Severino sabe que dia é aquele. Na realidade, não é o ambiente que é modificado, mas Severino: as emoções de Severino são projetadas para o espaço, que “ganha vida” (“as estrelas se fizeram mais vivas e a noite cresceu”), diferentemente das descrições iniciais do conto que se limitam aos arranha-céus e ao concreto. Esse momento é importante, pois nos faz perceber que a simples alusão a uma data é capaz de modificar os sentimentos de Severino e é capaz de modificar a paisagem antes descrita. A partir disso, as inúmeras lembranças que Severino teve naquele dia começam a fazer sentido:

“Então era aquilo? A visão apareceu nítida, moveu-se o cortejo, animado e sonoro. Os chapéus de palha, as saias de estopinha branca, os cajados cheios de fitas. A solidão apagou-se na reminiscência da cantata, das figurações, e um jeito de sorriso franziu os lábios de Severino quando ele disse:
— Dia de Reis” (RAMOS, 1957, p.263).

Identificamos então que aquele dia, seis, era Dia de Reis. No trecho supracitado percebemos a intensidade das lembranças de Severino através de: “a visão apareceu nítida”. Ele não só rememorou, mas ele teve uma visão nítida daquela festa, como se ele a estivesse vivendo ou revivendo. Ele “reviu” o cortejo, o chapéu, as saias, os cajados – elementos que fazem parte dessa festa folclórica. Além disso, no trecho encontramos: “A solidão apagou-se na reminiscência da cantata, das figurações”. Aquela solidão, sentida no início do conto, foi apagada através da reminiscência, ou seja, da memória tão viva que Severino tem da festa. Reforça-se então a ideia que apresentamos de que as emoções de Severino são modificadas quando ele sabe que é dia do Terno de Reis, já que esse trecho comprova que, além daquele outro momento em que as estrelas se tornam mais vivas, nesse a solidão acaba através da reminiscência da festa.

Outro trecho que destacamos é: “Mas agora tomava corpo aquela saudade funda, que o vinha sujigando ao cair da tarde. E precisava falar” (RAMOS, 1957, p.263). O narrador diz

que o sentimento de Severino quanto àquela recordação era uma saudade funda que o vinha subjugando. Esse verbo, subjugando, está ligado à ideia de dominação, ou seja, aquela saudade funda estava dominando a Severino. A escolha do verbo nos faz perceber a intensidade das recordações de Severino, que o dominavam, o que também percebemos no momento em que o narrador fala que esquecer as recordações não era uma questão de vontade (como dissemos durante a nossa análise anteriormente).

Dessa forma, percebemos que a relação de Severino com a sua terra e, mais especificamente, com esta festa e as recordações que ela traz, é tão forte, tão marcante, que até mesmo sem saber que aquele era o seu dia já o fazia sentir uma saudade funda que o dominava. É como se aquele dia tivesse modificado os sentimentos de Severino, o tivesse deixado saudoso, pensando mais em sua terra... o que nos faz perceber que há um elo forte de ligação entre Severino e sua terra.

Outro ponto importante do conto é o fato de que o narrador muitas vezes se confunde com o personagem Severino, como no trecho: “Por que as lembranças? O rosto de Severino contrai-se, a mão grossa tem um gesto sem rumo” (RAMOS, 1957, p.260- grifos nossos), em que não conseguimos identificar, com certeza, quem está fazendo essa pergunta, se o narrador, se o personagem. Isso caracteriza o discurso indireto livre, comum em Ricardo Ramos, como frisamos no capítulo I, no subtópico: “Conhecendo o estilo de Ricardo Ramos”. Através desse tipo de discurso é como se o narrador se envolvesse com a história a ponto de não conseguirmos identificar se ele está reproduzindo a fala do personagem, ou, se ele, enquanto narrador, está se envolvendo e falando junto com o personagem:

“(...) o narrador associa-se ao seu personagem, transpõe-se para junto dele e fala em uníssono com ele. É assim um processo linguístico a que o indivíduo pode recorrer, como a muitos outros, para imprimir a própria emoção nas palavras alheias que nos comunica” (CÂMARA, 1977, p.31).

Esse discurso indireto livre é recorrente no conto “Terno de Reis”. O narrador se envolve com a história de Severino e fala em uníssono com ele, o que percebemos em vários trechos do conto, como no seguinte, em que Severino conta para Antero e Orlando sobre o Terno de Reis comemorado em sua cidade: “Levantou-se, o rosto moreno e espantado. Não conheciam? A gente saía em rancho para igreja, ia ver a lapinha, os reis do Oriente. Depois era a visita às casas de família” (RAMOS, 1957, p.263- grifos nossos).

Percebemos que o narrador não utiliza o discurso direto, dando indícios de que está reproduzindo a fala do personagem, mas na própria narração ele insere a pergunta “não

conheciam?” que pode estar relacionada ao narrador, envolvendo-se na trama, ou pode estar relacionado a Severino. Através do “a gente saía”, percebemos mais ainda o que Câmara afirma sobre o discurso indireto livre: “o narrador associa-se ao seu personagem, transpõe-se para junto dele e fala em uníssono com ele” (CÂMARA, 1977, p.31). O narrador, de tão “junto” que se coloca ao personagem, fala juntamente com ele o que está sendo contado sobre a festa, como se ele tivesse vivido aquele momento.

A hipótese que nos parece mais forte para explicar a escolha deste tipo de discurso pelo autor Ricardo Ramos, especificamente neste conto, seria reforçar o sentimento tocante de Severino por aquela festa e tudo o que ela representava, o que acaba fazendo com que o próprio narrador se envolva na história como se dela participasse. O sentimento com que Severino conta a história da festa é tão forte, a memória é tão profunda, tão “viva”, que ele faz com que quem o ouve “entre” na sua recordação. Com esse tipo de discurso, Ricardo Ramos não só denota o fato de que o narrador se envolve com a história de Severino, mas também faz com que o leitor envolva-se com ela.

Dentro da história do conto, este envolvimento com as memórias de Severino ocorre com os outros dois personagens: o carpinteiro e o vigia. Orlando e Antero, que não comemoravam a festa, se envolvem de tal forma com a história contada por Severino a ponto de se levantar e dançar com ele, vivendo os momentos que estão sendo narrados. Nesse momento, os três personagens esquecem do espaço em que se encontram, a construção:

“Entre as colunas, em meio às sombras do *hall*, os três homens dançavam. Um negro, um moreno, um branco. Apenas o do centro conhecia a letra, o baticum das palmas, o meneio exato. Mas os outros apanhavam o estribilho e o repetiam, procurando seguir o amigo: *Xô-xô, bichinho, / xô-xô, ladrão*. (...) O negro Orlando mexia-se como num samba, o velho Antero renguiava, os cabelos e o gestos desordenados. As pernas mais soltas, os pés mais livres, Severino puxava: ... *bolacha e café, /que saco vazio/ não se põe em pé*” (RAMOS, 1957, p.268-269).

Como dissemos, Antero e Orlando, através da história contada por Severino, começam a se envolver com a trama. Severino, que começa a cantarolar as cantigas da festa e a dançar, faz com que eles também envolvam-se a ponto de começarem a dançar e cantar junto com ele. Isso nos faz perceber a intensidade do sentimento de Severino ao contar a história, que faz com que os outros que o ouvem se envolvam e vivam, juntamente com ele, aquele momento de rememoração, ou ainda, de “revivêscência”. Bosi (1994) afirma que:

“Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições (...) essa vontade de revivêscência, arranca do que passou seu caráter

transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente” (BOSI, 1994, p.74).

É o que ocorre com o personagem Severino, que através de uma memória do passado revive todos aqueles momentos da festa e sente novamente as emoções da festa, de tão fortes que são as recordações. Além disso, ele chega a ver nitidamente toda aquela festa à sua frente. No trecho supracitado, Bosi afirma que a vontade de reviver o passado arranca o seu caráter de transitoriedade, o que faz com que Severino, ao contar a história aos trabalhadores da construção, acredite estar revivendo aquilo novamente.

É interessante perceber que a palavra adotada por Bosi, revivescência, vai além do significado de “reviver”. A palavra “revivescência” está ligada ao sentido de “revivificar”, ou seja, ao fato de algo que está morto ganhar vida novamente. Percebemos que, dentro da esfera do conto “Terno de Reis”, esse processo de revivificação ocorre em relação às lembranças de Severino no que se refere à festa e tudo o que a ela está atrelado – sua terra, Rosália – mas também se refere à Severino, que se encontra, no início da noite, solitário e interrogando a noite, as sombras próximas, e que, após a notícia de que aquele é o dia seis, dia de Terno de Reis, não se sente mais só, mas ganha a companhia das “lembranças vivas” da festa e dos amigos Antero e Orlando, que encenam, revivem com ele os papéis dos reis magos no espaço da construção.

Em nossa análise estamos sempre frisando o fato de que as lembranças de Severino são “vivas” e “reais”, através do seu amor, saudosismo pela terra. Por isso, se faz necessário apresentar alguns trechos do conto que comprovam isso:

“— A mais bonita das festas é o Terno de Reis.
Encostou-se à parede, uma vontade enorme de contar o que boiava nos olhos fixos, arrematando com desespero:
— Vocês não podem imaginar.
As flores de parafina até pareciam verdadeiras. Nasciam perto da manjedoura, cresciam à beira do riacho de vidro, talvez espelho. Mas tudo era apenas um instante. O rancho entrava, enchia a sacristia da matriz, onde estavam a lapinha, os reis, e os santos. Faziam a oração do costume, uma reza breve. Saíam depois, voltando pela rampa, que a escada podia desarrumar as filas. Cruzado o largo, passavam em frente ao muro de seu Nonato (...)” (RAMOS, 1957, p.264-265).

Percebemos que esse momento parece estar ocorrendo no presente, pois cada detalhe é lembrado por Severino: as pessoas, os lugares, os objetos. Mas também é interessante perceber a frase “mas tudo era apenas um instante”, que remete ao fato de que toda essa beleza e essa descrição, tão real para Severino, são um ato de recordação, que no presente de

Severino constituem apenas um instante. Fica claro através do trecho que é como se as recordações de Severino trouxessem à tona aqueles momentos da festa de novo, como se eles estivessem ocorrendo ali, no espaço da construção. Isso nos lembra da seguinte citação de Bosi:

“Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. É também a viagem que o oráculo pode fazer, descendo, ser vivo, ao país dos mortos para aprender a ver o que quer saber” (BOSI, 1994, p.89).

Severino evoca a sua terra e o Terno de Reis comemorado lá, trazendo à tona as pessoas, as cantigas, os passos de dança, as roupas etc. É como se ele revisse tudo e começasse a participar desse momento com Antero e Orlando, apesar de ser apenas uma lembrança, torna-se um momento de realidade dentro da fantasia. Severino vive um paradoxo: na sua memória, sua recordação, que são “recuperações do passado”, ele passa a viver um momento real em que festeja com Antero e Orlando, mas também vive concomitantemente uma fantasia, na qual ele revê Rosália, as pastoras etc. Há um momento do conto em que percebemos mais nitidamente que Severino entra nesse momento de fantasia:

“Acordai, se estais dormindo, / que vos vimos festejar.
A casa era aquela. Mas o chefe da família negaceara, obrigando o rancho a entoar as quadras que o pedreiro repetia, batendo palmas” (RAMOS, 1957, p.266-267).

Ao dizer que “a casa era aquela” e que o “chefe de família negaceara”, percebemos que é como se Severino se visse no momento da festa em que os reis magos pedem cantoria ao dono da casa, ou seja, perguntam se ele aceita a cantoria em sua casa. É como se ele estivesse vivendo esse momento, o que nos mostra que é um momento não só de lembrança, mas de fantasia. Sobre isso, Bosi afirma: “a recordação nos parecerá algo semelhante ao sonho, ao devaneio, tanto contrasta com a nossa vida ativa.” (BOSI, 1983, p.81). Se atentarmos para o fato de que Severino, Orlando e Antero dançam no meio da construção, e que Severino revê a Rosália, revê os reis, acha que está em uma casa pedindo cantoria etc, perceberemos que a hipótese do devaneio é uma hipótese possível em alguns momentos do conto.

Entretanto, também acreditamos que esses momentos de fantasia, devaneio, podem reforçar a intensidade das lembranças de Severino, tão intensas que não se apresentam apenas como uma lembrança, mas como um momento em que ele tem a oportunidade de

reviver e rever tudo aquilo que está longe dele naquele momento: a sua terra, as pessoas, a festa etc. É como se as recordações de Severino quebrassem as barreiras entre passado e presente, ou seja, a memória é tida como uma mediadora entre o passado e o presente, tornando possível o impossível: a revivência do passado.

Vamos percebendo que a memória, no caso deste conto, é o ponto-chave, pois permite a reaproximação de Severino com o passado, fazendo-o reviver emoções, fazendo-o lembrar da festa e também de Rosália, citada algumas vezes no conto, como alguém que parece ter participado da vida amorosa de Severino em sua terra:

“Mas Severino parara afogueado, não punha tento nas palavras, revendo uma figura de pastora, os enfeites de velbutina, cestinha no braço e o pandeiro de folha a rir brincalhão. Ele de branco, ouricuri, castanholas de jacarandá. (...) Os dois andando em compasso miúdo, floreado” (RAMOS, 1957, p.263-264).

Apesar de não citar nesse trecho o nome de Rosália, mais a frente, é o único nome feminino citado, e ela sempre é descrita participando da festa do Terno de Reis: “a voz das pastoras, a voz de Rosália” (p.265), “O velho, o negro, e Severino com a imagem de Rosália, confusa mistura de fitas vermelhas e flores de algodão” (p.269-270). Também é interessante perceber que no texto supracitado o narrador afirma que Severino reviu uma figura de pastora, o que confirma ainda mais o sentimento de revivescência de Severino. Ele não está lembrando apenas, mas revivendo os momentos: “Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de período, há correntes do passado que só desapareceram na aparência” (BOSI, 1994, p.74).

Em nossa análise, também destacamos o fato de que o espaço sempre é utilizado como representação da realidade de Severino e é através dele que o personagem, no meio da revivescência daqueles momentos, volta ao presente:

“E quando se esperava ainda a quadra seguinte, houve um corte brusco e tudo parou. Severino tinha as mãos caídas, a visão de Rosália se esfumara. Um silêncio pesado zumbia nos ouvidos do negro Orlando, latejava nas têmporas de seu Antero. (...) Aos poucos foram encontrando os objetos em volta, os limites do pátio, o começo da escada. Um latido veio do oitão, esganiçou-se batendo no mármore das paredes” (RAMOS, 1957, p.270-271).

Através do trecho percebemos a descrição das reações de cada um dos personagens no momento em que há um corte brusco no instante em que estes cantam e dançam: As mãos de Severino ficam caídas e a visão de Rosália se esfuma; o silêncio chega a zumbir nos ouvidos de Orlando e a latejar nas têmporas de Antero. Dessa forma, através do “zumbido” e do “latejar”, características atribuídas ao silêncio, percebemos que o narrador utiliza essas

metáforas para expressar a intensidade daquele silêncio, também caracterizado como “pesado”. Percebemos também através do trecho que os personagens começam a encontrar os objetos à sua volta, o que comprova que Antero e Orlando, juntamente com Severino, “perderam-se”, esqueceram-se do espaço da construção através das memórias. Esse momento do conto representa à volta a realidade e o momento em que as memórias se “esfumam”.

O conto “Terno de Reis” também traz alguns pontos significativos que merecem ser tocados em nossa análise: a história bíblica, a lenda e o conto. Ratificando o que já dissemos, segundo a ¹⁰Bíblia, no dia do nascimento de Jesus uma estrela apareceu no céu e guiou os magos ao menino Jesus, que havia nascido. Eles, ao chegaram em Belém, dão como oferta a Jesus: ouro, incenso e mirra. Segundo a lenda, se convencionou que são três os magos, também chamados de “reis” (na Bíblia eles são denominados apenas de magos). Ainda segundo a história lendária os reis magos também são representados da seguinte forma: Melchior – raça branca, Gaspar – raça amarela; Baltazar – raça negra. Dessa forma, cada um representaria uma raça distinta.

Considerando essa informação, podemos fazer uma ligação com o conto: “Entre as colunas, em meios às sombras do hall, os três homens dançavam. Um negro, um moreno, um branco” (RAMOS, 1957, p.268). Percebemos que o primeiro ponto de intertextualidade com a lenda diz respeito ao próprio número de reis e de personagens do conto: são três os reis magos, nomeados de Baltazar, Melchior e Gaspar; são três os personagens do conto: Severino, Antero e Orlando. O segundo ponto de intertextualidade diz respeito às raças dos reis magos e dos personagens: Melchior, Antero- raça branca; Gaspar, Severino- raça amarela; Baltazar, Orlando- raça negra.

Percebemos então que o conto, apesar de ter intertextualidade com a história bíblica, que é a “fonte” da qual se criou a lenda, possui uma relação maior com a história lendária, até mesmo pela ligação do conto com a festa Terno de Reis, que reúne o profano e o sagrado através das crenças, danças e lendas criadas em torno desta.

Além disso, no final do conto Orlando convida os dois amigos para irem à festa do seu filho, que aniversaria naquele dia. Como sabemos, a festa do Terno de Reis é a comemoração do nascimento de Jesus, onde também ocorre a visita dos reis magos, principal representação presente na festa do Terno de Reis. No conto, a história se passa no dia seis de janeiro, dia do aniversário do filho de Orlando. Isso pode apontar para uma analogia entre os meninos: o de

¹⁰ Mateus 2:1 a 12.

Orlando e o de José. Isso seria reforçado pelo fato de Orlando convidar os dois amigos para irem à festa do menino, ou seja, os três iriam prestigiar o menino, assim como os três reis magos fizeram com Jesus.

Percebemos que Ricardo Ramos cria relações entre os personagens bíblicos e os personagens do conto. Seu Antero, Severino e o negro Orlando, apesar de não estarem no espaço da festa, acabam realizando no espaço da construção o Terno de Reis, a partir do momento que cantam e dançam cantigas da festa, como se estivessem no ambiente festivo. Além disso, o mais relevante é perceber que é como se os personagens fossem representações dos três reis magos, mesmo que eles não se deem conta das semelhanças de suas histórias.

Também é notável o quanto a memória é imprescindível no conto e se constitui como o ponto-chave desse. Percebemos através das narrações de Severino a carga de sentimento com que os fatos são relatados e a importância de tudo aquilo, percebida através do fato de a rememoração abrir espaço para uma revivência, ou, revivescência, como diz Bosi. Percebemos que a lembrança de Severino torna-o “mais vivo”, e, apesar de o conto ser intitulado de “Terno de Reis”, nome da festa, percebemos que a memória de Severino é intensa pelo saudosismo deste com a sua terra e com aquilo que ele perdeu ali.

Percebemos que no conto Ricardo Ramos retrata um tema bastante comum até nos dias de hoje, o êxodo rural. Entretanto, muito mais do que apenas a retratação do tema, ele imprime uma carga de sentimento entre Severino e sua terra, mostrando a forte ligação do personagem com ela. Drummond afirma no curta metragem “O Fazendeiro do Ar” (1972), sobre Itabira, sua cidade natal, que ele sente como se estivesse preso a ela por um cordão umbilical. Ricardo Ramos retrata a vida de Severino, que sai de sua terra e vai para o Rio de Janeiro, provavelmente procurar melhores condições de vida, mas acaba ficando infeliz, pois na verdade não consegue se desvencilhar de sua terra, como se estivesse realmente preso a ela e às recordações que ela traz. O interessante é perceber que esse “cordão umbilical”, utilizando-se das palavras de Drummond, o que liga Severino diretamente a sua terra, é a memória.

A memória é, na esfera desse conto, a possibilidade de reviver aquilo que se perdeu e também a possibilidade de ganhar vida em um ambiente cercado de “plantações de arranha-céus” e “horizontes de concreto”. Temos as seguintes duplicidades: passado x presente; memória x realidade; terra natal x construção. Todas estas esferas estão interligadas: a memória é colocada no conto como possibilidade de aproximação entre passado e presente; o

espaço do conto, a construção, serve como representação da realidade atual de Severino em contraste com o Terno de Reis, fruto de sua memória e representação do seu passado em sua terra natal.

Além disso, é importante frisar que Ricardo Ramos cria em Severino um personagem com o qual nos envolvemos, o que ocorre, como dissemos durante a análise, através de recursos como o discurso indireto livre, mas também através das próprias narrações do personagem em relação à festa, que representam a forte ligação entre o personagem e sua terra:

“O que importa é o sentimento que o autor nos comunica de que ficamos conhecendo intimamente algo de muito verdadeiro das dores ou da alegria de criaturas copiadas do real, com quem somos levados a lidar por curto instante – o tempo em que dura o conto –, mas o suficiente para que possamos compreendê-las, envolvendo-as no calor de nossa simpatia” (TÁTI, 1958, p.239).

É justamente isso o que ocorre no conto “Terno de Reis”. Sabemos que Severino é uma figura copiada da realidade, como dissemos anteriormente, realidade esta que vemos até hoje: pessoas buscando uma vida melhor e acreditando que conseguirão isso migrando para uma cidade grande. Além disso, envolvemo-nos com o personagem e com a sua história. Tati (1957) ainda afirma quanto a Ricardo Ramos:

“Estamos em face de um escritor que conta as “almas” de seus personagens – esse elemento humano de interesse permanente em toda história válida –, mais propriamente do que “casos” que imponham por si, como intriga original” (TÁTI, 1957, p.239).

Ao lermos contos como “Terno de Reis”, “Terra Velha”, “Maçaguera”, “O dia de Genuíno”, contos do livro *Terno de Reis*, percebemos que nesse livro é marcante essa característica de “contar as almas”, pois percebemos que Ricardo Ramos se aproxima dos seus personagens e conta a história deles como quem as conhece muito de perto. O ponto em comum em todos esses contos é a simplicidade de seus personagens e de suas histórias. Em “Maçaguera”, por exemplo, o sonho de Juventino, pescador, é comprar uma jangada e uma rede para poder pegar peixes maiores. Entretanto, Ricardo Ramos conta essa história de maneira emocionante, pois conseguimos perceber que o sonho de Juventino, apesar de nos parecer simples, é inalcançável para ele por sua condição de pobreza. Então, temos aquela impressão de que já vimos essa história em algum lugar e percebemos que Juventino é a representação de casos “retirados do real”:

“O essencial do que nos dá o ficcionista de *Terno de Reis* é a sentida humanidade de suas criaturas, nenhuma delas excepcional ou deveres complexa, mas até por isso mesmo mais próximas de nós, mais acessíveis e merecedoras de nossa camaradagem” (TÁTI, 1957, p.240).

É justamente na simplicidade e na humanidade dos personagens criados por Ricardo Ramos que se encontra o segredo para nos aproximar deles e nos fazer entrar em suas histórias. Em “Terno de Reis”, além de nos envolvermos com o personagem principal, Severino, nos encantamos também por toda a ligação existente entre os personagens bíblicos e os personagens do conto, aproximados por tantas semelhanças. Um pedreiro, um carpinteiro, e um vigia vivem dentro de uma construção o seu Terno de Reis, apesar das limitações do espaço. A memória de Severino é suficiente para contagiar os outros e para fazê-los viver intensamente as recordações com ele.

Vejamos o trecho a seguir:

“o mundo de seus contos é o das vidas reais dos homens simples; todos os dramas projetados nesse mundo sem vidrilhos são dramas cotidianos, que não agem sobre nós por nenhum cunho teatral, grandioso ou exorbitante, mas pelo que têm de mediano, e, portanto, de comum” (TÁTI, 1957, p.240-241).

Percebemos então que a “grandeza” dos contos de Ricardo Ramos está na sua simplicidade ao tratar as histórias e os personagens, que são retirados do real e transportados para o mundo da ficção. Por isso, José Paulo Paes intitula a sua literatura de descalça, pela leveza “do seu passo”, que, como ele afirma, não chama atenção sobre si. Terminamos essa análise com um trecho da crônica “O pavão”, de Rubem Braga, que falará por si mesmo aquilo que cremos, juntamente com autores como Paes, ser uma das características que tornam a obra de Ricardo Ramos bela e única:

“Eu considerei a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d’água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas.

Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade” (BRAGA, 1960, s/p).

CAPÍTULO IV

DESCOBRINDO A MANCHA

Este capítulo tem como objetivo observar a importância que um dos elementos do espaço do conto “A mancha na sala de jantar”, de Ricardo Ramos (1992), ganha dentro do contexto narrativo. Neste capítulo focalizaremos a função do elemento principal do conto, a “mancha”, e outros aspectos relevantes na trama, como o discurso indireto livre, os personagens, o espaço e a ambientação.

O conto se estrutura em função da descoberta de uma mancha na sala de jantar por um casal (os nomes dos personagens não são citados em nenhum momento): “De repente, descobriram. E logo passaram a estudar o problema. (...). A parede que estava lisa, que imaginavam conservada, agora com aquela nódoa” (RAMOS, 1992, p.75).

Percebemos através do trecho inicial do conto que o “problema” e a “descoberta”, a que o narrador se refere, estão relacionados à nódoa. Reforçando este fato, ao lermos a trama podemos observar que toda a história gira em torno deste “aparecimento” e dos conflitos que ele traz.

Esta nódoa que aparece na parede da sala do casal vai ser observada e focalizada intensamente pelos personagens, assim como vai ser descrita inúmeras vezes pelo narrador. A nódoa é um elemento do ambiente que se sobressai em relação a outros componentes do espaço. Nesse ponto, lembramo-nos de Dimas (1987):

“Na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p.20).

No conto em questão, percebemos que o espaço, a sala de jantar, através da mancha adquire uma dimensão simbólica, saindo da esfera do denotativo e ganhando um sentido figurado. Como Dimas afirma, enquanto leitores precisamos perceber essa duplicidade de sentidos, já que o modo como o conto é construído e narrado nos dá a possibilidade de

interpretar a mancha em seu sentido figurado, se considerarmos os adjetivos usados pelo narrador e pelos personagens ao se referirem a esta.

Entretanto, não precisa ser um exímio leitor para perceber que Ricardo Ramos cria neste conto essa duplicidade: denotativo/conotativo. Através do “discurso” do narrador e da relação entre os personagens, conseguimos perceber que o espaço do conto, a sala de jantar e os elementos que a compõem, mais especificamente a mancha, passam a adquirir um sentido conotativo, o que os caracteriza.

Para perceber essa duplicidade, observemos alguns trechos que citam a nódoa: “A parede que estava lisa, que imaginavam conservada, agora com aquela nódoa” (RAMOS, 1992, p.75- grifos nossos); “Por um instante, houve a pausa de silêncio, a parede subitamente mais suja (RAMOS, 1992, p.76- grifos nossos). Percebemos que nos trechos são citados adjetivos como: “lisa”, “conservada” e “suja”, que são caracterizações possíveis em relação à parede e à mancha, fazendo parte assim do sentido denotativo do espaço. Entretanto, dentro do contexto do conto, passamos a perceber através de alguns trechos que a mancha parece ganhar um “novo sentido”.

Vejamos outros trechos:

“Quem mandou remexer, uma nódoa pode aumentar, não dava mais para encobrir. Ele fitando a parede, na sua dúvida. Cresceria mesmo? Ou não cresceria? A mancha ali esperando, úmida. Que nova mão de tinta lhe vestisse o jeito nu.

Ela amanhecera com a mancha, de novo aumentada. E simplesmente a entregara, era dele, coisa sua” (RAMOS, 1992, p.77-78 - grifos nossos).

No trecho acima percebemos a descrição objetiva da mancha através dos verbos “aumentar” e “encobrir”, já que estes se enquadram com ações que podem estar relacionadas a uma mancha concreta na parede, assim como o adjetivo “úmida” e a expressão “mão de tinta”. No trecho ainda percebemos uma mistura entre o sentido próprio e o figurado. Primeiramente notamos que o sentido da mancha é retratado de modo diferente através da frase: “ela amanhecera com a mancha”; já que uma das personagens não poderia “aderir” à mancha, que é algo que está no ambiente, na parede. Em contrapartida, no trecho “ela amanhecera com a mancha, de novo aumentada”, percebemos através do artigo “ela” no início da frase com função de sujeito que agora a mancha é atribuída à própria personagem, ocorrendo assim uma fundição entre mancha e personagem: Agora a mancha “sai” da parede e é projetada para a personagem.

Uma mancha em si, uma nódoa, não pertence a ninguém, é apenas uma imperfeição na parede. Entretanto, esta mancha é colocada no conto como algo que é atribuído aos personagens: ela acorda com a mancha; ela “entrega” a mancha para ele; a mancha é coisa dele. Passamos a perceber então que esta mancha, apesar de ser descrita como tal, em seu sentido “objetivo”, vai sendo “construída” através da narração como uma outra coisa, que “integra” ou ainda envolve o casal. Isso nos permite perceber que esta é aplicada no conto com um sentido figurado.

Dessa forma, percebemos que ao mesmo tempo em que se cria uma aura de verossimilhança com o mundo real, um sentido figurado perpassa todo o conto. Como Candido (1972) afirma: “Há um trânsito constante entre o próprio e o figurado” (CANDIDO, 1972, p.12). Isso traz a ideia de que realmente se fala em um sentido objetivo (“próprio”) sobre a mancha, apontando para um significado denotativo (nódoa, mácula), mas também se fala sobre ela em um sentido figurado, ou seja: a ideia de que a mancha seria um “disfarce” que remeteria a outra coisa – não à mancha em si.

Este sentido conotativo ocorre através da forma como o escritor conduz o conto, e, no caso, adentrando o “mundo narrativo”, o narrador. Este consegue falar da imperfeição da parede, quando na verdade está se referindo a coisas transcendentais a isto. O escritor (ou narrador) passa a organizar o texto de uma maneira que transfigure os objetos e personagens, se desprendendo dos seus significados objetivos. Este escritor, com sua imaginação criadora, acaba transcendendo o plano objetivo e introduzindo um plano figurativo. Neste caso, a manipulação da mancha e das ações que giram em torno desta é que vão construindo a trama e suas diversas possibilidades interpretativas. Vejamos então através de trechos estas descrições e supostas (por nós) metáforas que são formadas:

“Sobrara um pouco de tinta, sempre sobra. E o pincel de espalhar. Ele foi cuidadoso, queria afastar a menor sombra, passar tudo a limpo. Ela ficou olhando, sem dizer nada. Os dois com a sensação de uma coisa importante acontecendo na sala. Pela mão dele, pela voz dela. A parede então recomposta” (RAMOS, 1992, p.76).

“— Não adianta mais.

A casa demolida. Para ela, talvez. Que seguisse nas lamentações (...). Ele não podia ceder, era preciso manter-se como se nada tivesse acontecido. A mancha não existia. Ou podia ser apagada, então nunca havia existido. Deu o último retoque e foi sentar-se a um canto. Querendo apagar-se também” (RAMOS, 1992, p.77-78).

No primeiro fragmento, temos a impressão de que a mancha parece ser uma simples mancha. Entretanto, no segundo fragmento, a presença da frase “a casa demolida” expressa algo muito forte e intenso, que é reforçado ainda com o trecho seguinte: “Para ela, talvez”. A sensação sentida de a casa estar sendo demolida, representa o modo como a personagem recebe este acontecimento, que seria o aparecimento da mancha. Demolição remete a destruição, perda. Supomos que são estes os sentimentos que a personagem sente em relação ao “aparecimento” da mancha: sentimento de que algo está sendo destruído. É a partir disto, por exemplo, que podemos começar a perceber de forma mais nítida que há algo “por trás da mancha”.

No trecho: “Por um instante, houve a pausa de silêncio, a parede subitamente mais suja. Como se o tom escuro aumentasse, ganhando corpo, e tudo encardisse” (p.76), percebemos que a parede fica “subitamente mais suja”, o que não seria possível no “mundo real”, já que para que uma mancha aumente, é necessário uma causa, como por exemplo uma chuva que ocasione esse aumento, ou alguém que, na tentativa de retirar a mancha, acabe por aumentá-la. Ainda assim, essas coisas não ocorreriam repentinamente, mas gradualmente.

Há um trecho importante a ser citado que pode ser utilizado para exemplificar esse novo sentido que parece estar sendo construído no conto em relação à mancha:

“(…) A parede então recomposta.

— Ninguém vai notar.

No dia seguinte, era o contrário. Via-se ainda mais. A mancha alargara, os bordos se haviam firmado, ela toda nitidamente. E castanha, oleosa molhada. Para ambos, estava uma coisa pessoal” (RAMOS, 1992, p.76- grifos nossos).

Percebemos que no trecho supracitado, mais especificamente no primeiro parágrafo, o marido consegue limpar a mancha, ou melhor, consegue disfarçá-la, o que percebemos com: “A parede então recomposta” e “ninguém vai notar”. Entretanto, no parágrafo seguinte a afirmação é contrária a esta primeira: no dia seguinte a mancha já alargara e se via nitidamente. Isso nos faz perceber que essa mancha sofre modificações em curtos períodos de tempo, o que seria estranho: a mancha “desaparecer” e depois reaparecer mais nítida. Além disso, no trecho encontramos: “Para ambos, estava uma coisa pessoal”. Percebemos então que para o marido e a mulher aquela mancha já era algo pessoal, o que nos remonta para algo além de uma nódoa: não era apenas uma mancha na parede, mas algo que de certa forma já fazia parte “deles”, ou ainda, de suas vidas.

Vejamos outros trechos: “As amigas reparavam (sim, um pouco sujo), a família também dava opinião (sempre desmazelada, você), parentesco e amizade se resolve muito de

casa — é preciso tomar decisões, ter vontade, a vida se faz” (RAMOS, 1992, p.77). Por meio do trecho acima, percebemos que a mancha passa a suscitar comentários por parte das amigas da mulher e também da família. Uma mancha em uma sala de jantar não causaria tantos comentários, já que seria algo natural. Entretanto, através de “sempre desmazelada, você”, percebemos se tratar de algo cuja culpa a família parece colocar sobre a mulher, como se ela fizesse parte da aparição da mancha. Dessa forma, percebemos que essa mancha começa a tomar proporções maiores, afetando diretamente a vida das personagens. Por isto, caracterizamos aqui esta nódoa como um elemento do ambiente, já que é em torno desta que todo o conto se constrói e até mesmo a personalidade e os conflitos dos personagens como veremos adiante.

“O dia seguinte, no entanto, foi de chuva. E o cimento não secou. E o reboco não aderiu, nem a tinta se embebeu por igual. Em vez da mancha, ficou um pedaço escorrido, molhado. Como se a parede fosse um muro ao relento.
(...) –Piorou, sim.
Foi o que ele achou na outra manhã, com algum sol mas não claridade”
(RAMOS, 1992, p.79).

Percebemos novamente a duplicidade dos sentidos: denotativo/conotativo. Na esfera denotativa, o narrador afirma que no dia de chuva, a mancha que tinha sido “mexida” pelo marido, acaba não secando, como seria natural pela umidade nos dias chuvosos. Na outra manhã, através de um dia com sol, mas não claridade, o marido afirma que a mancha piorou, ou seja, a mancha ainda não havia secado. Percebemos que o sol, a chuva, não alteram “a mancha”, ou seja, não importa se o dia está ensolarado ou chuvoso, o casal continua com o mesmo problema, “a marca” que aflige as suas vidas, permanece. Neste ponto, lembramo-nos de Barbieri (2009), que cita como uma das funções possíveis do espaço a de influenciar as personagens e também sofrer as suas ações: “(...) o espaço adquire uma característica determinista, condicionando o desenrolar da ação” (BARBIERI, 2009, p.113). Ainda destacamos que não só a mancha condiciona as ações dos personagens no conto, mas os personagens também interferem na “construção” e caracterização da mancha.

Em outros momentos do conto, quando o narrador fala dos sentimentos dos personagens em relação à mancha, percebemos novamente que estes não se relacionam com algo concreto como uma nódoa na parede da sala; notamos que estes sentimentos dizem muito mais: “Era o risco de mudar, como sabia. E de falhar, como temera. Agora havia a marca” (p.76). O narrador está neste momento falando da esposa, que antes de a mancha aparecer queria fazer uma reforma na casa. Nestes momentos, percebemos a importância do papel do

narrador (no plano do texto), pois ele consegue fazer um “jogo” com as palavras, fazendo-as se enquadrarem no que ele está falando objetivamente. Entretanto, com uma leitura mais detida, observamos que o sentimento expresso pelas falas acaba dando aos fatos uma proporção subjetiva. O “risco” da mulher de mudar e de falhar estão provavelmente ligados ao casamento. O medo de mudar que ela sente pode estar relacionado figurativamente ao medo de mudanças no casamento. E o medo de falhar pode estar ligado a ela mesma, o que remeteria ao medo de errar em algo no casamento, não corresponder às expectativas dela mesma e de seu marido.

Esses dois medos sentidos pela mulher do conto não são apenas dela, pois são medos de grande parte das mulheres que se casam. Este é um bom momento para falarmos de um ponto importante da narrativa: o fato de os personagens não terem sido nomeados. Interpretamos este fato como algo proposital por parte do autor, que, não especificando os nomes dos personagens, acaba deixando em aberto quem eles poderiam ser. Isto nos traz a reflexão de que esta “não especificação” acaba fazendo com que o casal do conto possa ser “qualquer um”, representando na verdade a história de muitos casais que também foram marcados por alguma mancha no casamento. Da mesma forma, a “não especificação” no conto do que seria essa mancha, ou seja, do que ela representaria, abre margem para que esta possa ser qualquer problema que afete a vida de um casal e que cause esse mal estar, esse incômodo que causa nos personagens do conto.

Através do jogo entre o sentido próprio e o figurado, percebemos que essa mancha representa um problema entre o casal. Podemos compreender também que esse “problema” trouxe uma “ferida” no casamento dos personagens, marcou esse casamento. O próprio conto nos dá essa possibilidade de interpretação através de alguns trechos, como:

“Dito isso, calou-se. E pegando o jornal, e lutando com o seguir a leitura, aguardou o outro dia. Para ver a mancha renovada. Tal uma ferida que absorvesse o remédio, que dele se nutrisse. E alastrasse. Maior, aumentada, crescendo. Ferida (RAMOS, 1992, p.77- grifos nossos).
Aquele sinal da pintura, enodoando a sua parede, como uma cicatriz” (RAMOS, 1992, p.75).

Este elemento comparativo, “cicatriz”, acaba ganhando um sentido mais intenso e forte quando percebemos que aquela nódoa supõe algo figurativo. Uma cicatriz é a marca de uma ferida e de certa forma é um modo de nunca esquecermos da ferida, pois ela é um “registro” definitivo no nosso corpo. Subentendemos então que esta mancha relacionada ao casal é uma ferida, algo que os marcou.

O que vai ficando claro através de nossa análise é o fato de que este conto é inteligentemente construído através de uma perspectiva do sentido conotativo e do sentido denotativo. A partir do momento em que percebemos que a mancha na parede não é apenas isso, começamos a perceber que vários elementos que constituem a ambientação do conto, também adquirem um sentido figurado juntamente com a mancha. A sala de jantar, a parede, a mancha, todos possuem duplos significados. Discorreremos agora sobre esse duplo significado em relação à sala de jantar, principal espaço da trama.

Logo no início do conto, quando o casal repara no surgimento da mancha na sala de jantar, a mulher afirma que seria pior se a mancha aparecesse na sala de visitas (“– Se fosse na sala de visitas era pior”- p.75). Na esfera denotativa, sabemos que a sala de visitas é um local em que se recebem conhecidos, amigos, familiares etc. Trazendo para a esfera conotativa e para o contexto narrativo, percebemos que a mulher está preocupada com o que a sociedade poderia pensar se visse a mancha. Em contrapartida, o marido afirma que pior é que a mancha tenha aparecido na sala de jantar, pois é um local mais íntimo (“Ele não podia concordar. – A sala de jantar é uma coisa mais íntima” (p.75). Percebemos então que, conotativamente, é como se o marido estivesse se importando com o relacionamento com sua mulher e com o problema em si, não com a aparência, com o que os outros iriam dizer.

Outro fato de destaque no conto, relacionado aos personagens, é o fato de que o marido adota a postura de sempre procurar resolver o problema, ou seja, consertar a mancha. Em contrapartida, a mulher está sempre culpando o esposo pelo aparecimento da mancha e nunca o ajuda a repará-la. A atitude do marido é percebida mais intensamente na leitura integral do conto, pois em quase todo ele o personagem toma para si a tarefa de consertar a mancha. Para que possamos perceber melhor, citemos alguns destes momentos:

“Ele foi cuidadoso, queria afastar a menor sombra, passar tudo a limpo (RAMOS, 1992, p.76).

Sem uma palavra, ele foi buscar o pincel e a lata de tinta. Mudamente pensando, se pôs a pintar, a cobrir a nódoa. Sentindo no gesto um quase hábito, uma espécie de ritual (RAMOS, 1992, p.77).

Saiu da sala para buscar o pincel e a tinta, não era dos inativos, precisava fazer alguma coisa (RAMOS, 1992, p.79-80).

Para isso estava preparado, sentira mesmo que seria assim, aos poucos assumira a obrigação de combatê-la” (RAMOS, 1992, p.78).

Nos trechos acima percebemos que o marido estava sempre agindo. Portanto, ele é aquele que toma a atitude – que não é inativo – não tenta apenas olhar para a mancha, mas consertá-la. Em quase toda a narrativa a mulher culpa o homem pelo aparecimento da

mancha. Vejamos: “– Viu? Viu o que você fez? Ela amanhecera com a mancha, de novo aumentada. E simplesmente a entregara, era dele, coisa sua” (p.78 - grifos nossos); “Tanto que uma noite, quando falava de súbito enervada, ela soltou: – A mancha que você fez” (p.81-grifos nossos).

Percebemos então que há um conflito entre o casal, e esta mancha parece se colocar como algo “entre eles”. Em outro trecho, lemos: “Diante dos dois, a mancha. Entre eles. Maior, e pulsando, e com um som particular que se ouvia na sala” (p. 78). Vamos então “desvendando” não só o que esta mancha poderia representar, mas até mesmo a personalidade do casal. Ele, sempre esforçado, querendo reparar aquilo que se atribui a ele. Ela, sempre o culpando por este acontecimento.

Para que percebamos melhor as características dos personagens, atentemos para os trechos a seguir:

“Ela falando, ele pensando”

Ela falava muito, falava sempre. Ele tinha o hábito de pensar (RAMOS, 1992, p.75).

– Vou apagar eu mesmo. Ia estragar tudo, ela disse. Por que revolver uma nódoa? Não imaginasse disfarçar, não conseguiria. E logo ele, tão desajeitado, que não fazia nada direito (RAMOS, 1992, p.76).

– Eu não disse?

Quem mandou remexer, uma nódoa pode aumentar” (RAMOS, 1992, p.77).

Percebemos que a mulher fala muito, enquanto o marido tem a característica de pensar mais, além de agir também, já que ele tenta reparar a mancha. Além disso, ela está sempre reclamando, “não acreditando” na possibilidade de resolver o problema. Ela parece sempre culpá-lo e não reconhecer a sua tentativa de reparar esta mancha. Considerando neste momento a perspectiva da mulher, que atribui a culpa ao marido e se porta como se fosse obrigação dele a tarefa de melhorar as coisas, apresentamos uma possibilidade interpretativa, na qual o marido poderia ter causado esta mancha que tanto os incomoda. Uma das possibilidades através do trecho: “(...) só então percebeu que a sala era dele” (RAMOS, 1992, p.75), é a de que isto pode apontar não apenas para a importância que o marido poderia realmente dar “à sala de jantar”, mas para a visão da mulher, que sente raiva por perceber que a sala de jantar era dele, ou seja, a culpa do aparecimento da mancha (já que é na sala de jantar que esta aparece), assim, também seria culpa dele. Como dissemos, ao focalizarmos os comportamentos da mulher e o modo como ela culpa o marido pelo aparecimento da mancha, temos a possibilidade de interpretar que a mancha poderia ser culpa dele.

Entretanto, considerando a perspectiva do marido, apresentamos outra possibilidade interpretativa. Durante todo o conto ele está tentando reparar a mancha, resolver o problema, enquanto a mulher fica estática esperando que ele o resolva. O fato de o marido sempre tentar disfarçar a mancha, solucionar o problema, poderia não estar relacionado à sua culpa, mas a convenção social de que o homem precisa resolver tudo, pois tem essa obrigação (essa visão machista comumente adotada pela sociedade). Isso poderia ser comprovado através de trechos como:

“Ela amanhecera com a mancha, de novo aumentada. E simplesmente a entregara, era dele, coisa sua. Para isso estava preparado, sentira mesmo que seria assim, aos poucos assumira a obrigação de combatê-la. O homem deve lutar contra o mal. Apagar seus traços (...).

–Vai dar certo, vai dar.

Ele afirmando. Mesmo sem ter confiança, mesmo sem a garantia de uma vida com varandas. Mas como pode um homem cruzar os braços, deixar acontecer, não tomar a iniciativa do que virá? O resultado, afinal importa menos. Ou não lhe pertence” (RAMOS, 1992, p.78- grifos nossos).

Através dos trechos grifados, percebemos que o marido aceita a tarefa de reparar a mancha, pois crê que isso seja a sua obrigação enquanto homem. Além disso, se atentarmos para: “Ela amanhecera com a mancha, de novo aumentada. E simplesmente a entregara, era coisa dele”, notaremos que no trecho o “simplesmente a entregara” pode remeter a ideia de que a mulher entregou-lhe o problema, mas não ao fato de que o problema tenha sido causado por ele. No conto, percebemos que a postura da mulher é muito dura com o marido. Ela apenas reclama, diz que ele não conseguirá disfarçar a mancha e adota uma postura em que sempre se preocupa com o que a sociedade pensará da mancha.

Ainda nessa perspectiva, o comportamento da mulher de culpar o marido pela mancha no casamento poderia também estar relacionado à visão machista da sociedade: ela esperaria que ele, em sua posição de marido, melhorasse, reparasse as coisas. Vejamos os trechos a seguir:

“– Melhor deixar até amanhã.

Ela procurando adiar. Ele então concordando, tinha feito muito. Esperavam para ver. Um mais tranquilizado, outro com o desconforto de não agir. Amanhã o tempo já melhorou. Era uma promessa, que por não ser dele podiam repartir” (RAMOS, 1992, p.79).

Através do trecho “um mais tranquilizado, outro com o desconforto de não agir”, percebemos mais uma vez as posturas distintas do homem e da mulher. Apesar de o trecho não especificar, pelo fato de a mulher em nenhum momento do conto tentar reparar a mancha, pressupomos que é ela que está tranquilizada. Em contrapartida, como em toda a história o

homem tenta reparar a mancha, supomos que é ele que se sente desconfortável por não estar agindo. Notamos então durante todo o conto a diferença de personalidade dos personagens e a diferença de atitude diante do problema. Essas divergências do casal, constantes no conto, causam ainda mais a impressão de distanciamento do casal e de infelicidade no casamento.

Além disso, no trecho supracitado, o narrador parece reproduzir através do discurso indireto livre a fala da mulher, que seria: “Amanhã o tempo já melhorou”. Ademais, no trecho: “Era uma promessa, que por não ser dele podiam repartir”, é como se o narrador se envolvesse na história e deixasse mais claro ainda para nós, leitores, que no relacionamento do casal a mulher acreditava que o problema era apenas do marido, e não dela. Isso poderia ser percebido, pois o “era uma promessa, que por não ser dele podiam repartir”, faz com que suponhamos que se fosse uma promessa dele, eles não poderiam repartir, ou seja, isso ocorreria porque ela não iria acreditar em uma promessa que fosse dele, assim como não acreditava que ele pudesse “apagar” a mancha. Vejamos alguns trechos em que ela desacredita da possibilidade de o marido reparar a mancha:

“Ela duvidando. Não acreditava nunca, e amofinando-se esperava, certa de que viria o pior (RAMOS, 1992, p.78).

“Ia estragar tudo, ela disse. Por que revolver uma nódoa? Não imaginasse disfarçar, não conseguiria. E logo ele, tão desajeitado, que não fazia nada direito. Mexer naquilo era pior” (RAMOS, 1992, p.76).

Nos trechos acima percebemos que ela nunca acreditava que ele pudesse reparar a mancha e nunca o ajudava a tentar disfarçá-la. Além disso, é interessante perceber que, ao mesmo tempo em que ela “entrega” ao marido a responsabilidade de reparar a mancha, em alguns momentos, ela também procura adiar a “pintura da mancha”, que representa o adiamento da resolução do problema que há entre eles: “Ela procurando adiar. Ele então concordando, tinha feito muito” (RAMOS, 1992, p.79 - grifos nossos); “Aproveitava, mexia naquilo de uma vez. Maior do que está não pode ficar. Ela de calma, se fez receosa, quase pediu: — Deixe pra depois” (RAMOS, 1992, p.80 - grifos nossos).

Além dessas duas possibilidades interpretativas, baseadas no comportamento da mulher e do homem, apresentamos uma possibilidade interpretativa para o sentido figurado da mancha. No livro *Matar um homem* (1992), no qual se encontra o conto “A mancha na sala de jantar”, também encontramos um outro conto, intitulado “A Pitonisa e as quatro estações”, no qual há uma alusão a uma mancha, uma nódoa. Ao lermos o conto, percebemos que a definição que se dá a essa mancha, poderia se enquadrar no conto de nossa análise. Vejamos:

“Fiz promessa, novena, rezei terço, segui procissão, ó comunguei demais, e nunca, nunca pude apagar essa nódoa escondida, essa mancha de sempre duvidar. (...) Sei que ela vinha, de repente eu via que ela já estava, e era assim verdade, eu como um ator representando para mim mesmo, repartido a fingir, a não fingir, o que acreditava e o que somente ficava, aí não há mais salvação. Você não concorda? É a desconfiança, um estado que para mim se fez natural” (RAMOS, 1992, p.49).

Nessa perspectiva, a mancha que está sempre entre o casal poderia ser a desconfiança, o ato de sempre duvidar. Teríamos dentro dessa interpretação, outras hipóteses. A desconfiança poderia estar relacionada à mulher, que não confiaria suficientemente no marido, o que explicaria a atribuição do problema a ele; a desconfiança poderia estar relacionada ao próprio relacionamento do casal e à dúvida de os problemas entre eles poderem ser modificados.

Outro ponto importante a ser destacado no conto é o constante uso do discurso indireto livre, motivo pelo qual podemos citar aqui quantas vezes o discurso é descrito na íntegra (discurso direto): 25 falas são descritas integralmente; todas as falas são curtas (24 falas tem apenas uma linha e apenas uma delas possui 2 linhas). Isto nos remonta não só ao fato de que o discurso direto é menos utilizado no conto, mas também nos mostra que esta “ausência” de diálogos mais longos indique um certo distanciamento entre o casal. Notamos isto através de algo importante: muitas conversas dos personagens estão em discurso indireto livre, mas as poucas falas que estão no discurso direto são muitas vezes dotadas de “amargura” e sentimentos que são expressos em poucas e duras palavras: “– Tudo nesta casa dá errado (p.75); – Você aí parado, sem fazer nada (p.76); – Está feito/ – Não adianta mais” - p.77. A seleção que o “narrador” faz com as falas que são colocadas exatamente como foram ditas é proposital, pois estas nos mostram mais claramente o distanciamento e conflito que a “mancha” causou neles.

Vejamos alguns exemplos desse discurso dentro do texto:

“Foi ela. Queria dizer que pedira orçamento, fizera comparações, adiara muitas vezes a obra cara. Renovação de cores, ambiente novo. Tal e qual um começo. Era o risco de mudar, como sabia. E de falhar, como temera. Agora havia a marca” (RAMOS, 1992, p.75-76).

“A casa demolida. Para ela talvez. Que seguisse nas lamentações, o tempo que foi, eu juro, não sei não, afinal de mulher esse falar repisado. Ele não podia ceder, era preciso manter-se como se nada tivesse acontecido. A mancha não existia. Ou podia ser apagada, então nunca havia existido” (RAMOS, 1992, p.78).

No primeiro trecho, percebemos que o narrador reproduz a fala da personagem, mas não exatamente como ela foi dita. Ele tenta reproduzir o sentimento dela ao falar e mais do

que isso, aproxima-se da personagem e fala “junto com ela”. É como se o narrador se incorporasse à personagem e junto com ela sentisse, de certa forma, suas emoções. No segundo trecho parece haver uma mistura de falas, mas não sabemos se do narrador com a “mulher” ou com o “marido” (“o tempo que foi, eu juro, não sei não, afinal de mulher esse falar repisado”).

No conto, ainda percebemos que muitas vezes há uma mistura entre as falas do marido, da mulher e do narrador, característica do discurso indireto livre. Em alguns momentos não conseguimos identificar ao certo quem está falando, até pelo fato de as frases estarem em “desordem”, de forma agramatical ou ainda “quebrando” as estruturas gramaticais comuns. Vejamos alguns exemplos: “O mesmo que não sei, que fazer, essas indecisões” (RAMOS, 1992, p.76 - grifos nossos); “A mancha ali esperando, úmida. Que nova mão de tinta lhe vestisse o jeito nu” (RAMOS, 1992, p.77- grifos nossos); “Ele que tanto prometera a si mesmo. E que se esforçara por conseguir (...)” (RAMOS, 1992, p.76 - grifos nossos). Na primeira frase vemos nitidamente que ela parece “ilógica”, até mesmo do ponto de vista gramatical e de coesão e coerência. Faltam conectores e adição de ideias para complementar o sentido. Na segunda frase e na terceira percebemos que o “que” e o “e” iniciam as frases ao invés de complementá-las, como seria o mais coerente do ponto de vista gramatical: “A mancha úmida ali esperando que nova mão de tinta lhe vestisse o jeito nu; Ele que tanto prometera a si mesmo e que se esforçara por conseguir”.

Teríamos mais trechos do conto que poderiam servir de exemplificação, mas estes são suficientes para percebermos que o autor trabalha a linguagem de maneira única, contrariando a gramática, mas não perdendo com isso o valor de sua obra. Como diz Bella Jozef:

“A obra de Ricardo Ramos, iniciada em 1954, mostra qualidade e vigor narrativos que consolidam uma escritura conseguida sem excessos ou rebuscamentos. Preocupado com a depuração, dedicou-se à tarefa de condensar e trabalhar a linguagem com mestria, expressa de maneira contida e direta, numa síntese que permite contar histórias complexas em breves parágrafos” (JOZEF, 1998, p.7).

Para alguns, o fato de ele “contrariar” algumas regras gramaticais seria oposto ao que Bella Jozef afirma com “trabalhar a linguagem com mestria”. Entretanto, isto não seria suficiente para “apagar” a habilidade que ele possui, neste conto, em tratar a todo o tempo de uma “mancha” enquanto está figurativamente falando de algo muito mais intenso e humano: “cada elemento é estritamente funcional, num jogo entre objetividade e subjetividade, através de associações de ideias” (JOZEF, 1998, p.8).

Além disso, a linguagem literária permite que a própria gramática seja “contrariada”, até mesmo porque isto é, em muitos autores, um recurso que se utiliza com determinado propósito, mesmo que seja com o intuito de “chocar” o leitor. É através destes diversos discursos que a história vai ganhando sentido em nossa leitura e nos fazendo perceber além do “plano concreto” (mancha na parede), despertando para o sentido figurado que este traz.

Antes de finalizarmos nossa análise, falemos um pouco sobre alguns trechos finais do conto, que nos trazem uma perspectiva sobre o rumo tomado pela mancha que aparece na parede da sala de jantar do casal:

“Um breve instante de espera. Que ele nem percebeu, ocupado com a lata nas mãos. A olhá-lo, ela se demorou aguardando a pintura acabar, de repente um pouco triste. As unhas deles estavam quebradas, encardidas, os dedos pareciam mais velhos. O tempo e a mancha corriam depressa” (RAMOS, 1992, p.80).

Esta passagem do conto nos angustia, pois percebemos que o tempo passou, mas o homem ainda continua tentando consertar “a mancha” e a mulher, por sua vez, continua observando-o nesta tentativa. Essa descrição da personagem também nos traz uma imagem forte e difícil de interpretar: “as unhas deles estavam quebradas, encardidas, os dedos mais velhos”. É interessante perceber que quem sempre tinha a atitude de reparar a mancha era o homem, portanto, seria normal que essa caracterização fosse atribuída a ele, e não a ela. Entretanto, ela também se encontra com as unhas quebradas, encardidas e os dedos mais velhos. Percebemos que esta caracterização representa o envelhecimento dela, mas parece haver algo mais forte, assim como a maioria dos parágrafos finais do conto. O trecho supracitado também reforça a ideia de que o casal viveu um relacionamento sempre “em função dessa mancha”, ou seja, essa mancha nunca foi esquecida e eles viveram para repará-la, no caso, o marido para repará-la e ela para esperar a reparação.

Nas páginas finais do conto percebemos que há uma inconstância no comportamento da mulher, que ora se “conforma” com a mancha, ora não a aceita: “Ela o observava e compreendia. Aí a mancha voltou, de novo sua, desesperadamente” (p.80). Mais uma vez esta “mancha” volta “aumentada” e é atribuída à mulher. Isso ocorre porque esta intensificação de aumento da mancha, na verdade, de focalização da “mancha” no casamento deles, é sentida com sofrimento por ela. A mulher sofre, tenta esquecer, relembra e sofre novamente.

“E os dias se passaram. E todos os dias eram dias de pintar, retocar, esperar que a nódoa esmaecesse. Não muito, bastava clarear. Ficasse como um sombreado na parede. De se notar, estava bem, mas que não chamasse

atenção. Desejavam apenas isso. Ela tornando a falar, ele que seguia pensando. Os dois juntos” (RAMOS, 1992, p.80).

Percebemos aqui que há por parte do casal uma “acomodação”. Ele tenta reparar a mancha porque sente que é sua obrigação, ela por sua vez, apesar de sofrer muitas vezes, acostumou-se com a mancha. Inferimos que a seguinte fala seja da mulher: “De se notar, estava bem, mas que não chamasse atenção”, já que, como percebemos no conto, ela sempre está preocupada em não deixar a mancha ser notada pela sociedade. Entretanto, o que fica nítido no final do conto é o fato de que, apesar de a mancha nunca ser totalmente esquecida, ela acaba sendo “aceita” através do sentimento de costume ou de acomodação do casal em relação à sua presença. Vemos isto claramente no trecho a seguir:

“Então, sem que nenhum dos dois reparasse, deixaram a mancha na parede. Não a perderam de vista, mas deixaram que ficasse. Na verdade estava bem mais clara. Entretanto, continuava. (...). O fato é que certa manhã ele saiu para o escritório, depois do café, sem ao menos olhar na sua direção. E ela simplesmente ficara sentada, sem ter notado. Mas de alguma forma concordando, quem sabe esqueciam” (RAMOS, 1992, p.80-81).

A mancha ainda existia, mas a importância dada a esta era diferente. Os dois procuravam esquecer, os dois procuravam não se incomodar tanto com ela.

Outro trecho importante a ser citado: “Ele apenas levantou os olhos, ela desviou a vista. E de novo esqueceram, os dois na sala de jantar, para sempre” (p.81- grifos nossos). Percebamos a imagem extremamente forte nestes trechos grifados. O narrador não diz que os dois estão na casa para sempre, mas na sala de jantar, justamente onde a mancha está presente. Eles nunca vão “sair desta sala”, mesmo que fisicamente não estejam lá, pois esta sala representa o desgaste, o sofrimento, a angústia vivida em função da mancha. E isso, eles nunca esquecerão. Aquela marca na parede, aquela cicatriz de que falamos, será sempre uma marca neles.

Nesse ponto, entendemos o porquê de Ricardo Ramos não nomear os personagens e nem sequer remeter-se diretamente ao fato de os personagens serem um casal. Ele constrói o conto de tal forma que é desnecessário dar a informação de que se trata de um casal, pois todos os discursos, as narrações, levam-nos a essa hipótese. Além disso, quanto à falta de nomeação dos personagens, como afirmamos durante a análise, cremos que essa tenha sido uma das estratégias de Ricardo Ramos para deixar claro a um leitor mais atento que aquele casal do conto pode ser qualquer um, qualquer casal que tenha uma mancha enodoando a sua parede, que tenha uma marca, uma cicatriz, algo que nunca será esquecido.

O conto ainda acaba colocando o fato de que, mesmo sem falar mais naquela mancha, ela nunca deixará de marcá-los:

“Só que às vezes, se estão vendo televisão e mesmo sem querer ele a fita, e repara no lábio superior que vai descaindo, ou no livro que para ser lido se afasta mais e mais, uma enorme pena toma conta dos seus braços. Que estão pendentes, como se assim tivessem vivido. Então ele pára de pensar” (RAMOS, 1992, p.81).

Esta “pena que toma conta de seus braços” pode relacionar-se à vontade do marido de abraçar a mulher, já que ele passou grande parte de sua vida tentando consertar esta “mancha” que ainda está ali, mesmo que mais clara, e que continua trazendo lembranças à mulher. Além disso, essa imagem dos “braços pendentes” pode aludir ao fato de que o homem estava com os braços cansados, já que o conto nos faz perceber que ele passou a vida tentando reparar a mancha.

Este conto é muito intenso e forte. Ao lê-lo sentimos muitas vezes as emoções descritas pelo narrador e nos colocamos no lugar dos personagens. Ao final do conto sentimos uma certa angústia, pois vemos como este casal viveu em torno desta mancha e não viveu nada além disso. Quanto a isso, é interessante perceber que no conto tudo gira em torno da mancha: o espaço do conto é, em todos os momentos, a casa do casal, mais especificamente a sala de jantar, onde a mancha “apareceu”; o único assunto tratado durante todo o conto é a mancha; o marido passa todo o conto tentando consertar a mancha; a mulher passa todo o conto esperando que o marido repare a mancha e afirmando que ele nunca conseguirá isso; a descrição do tempo, chuvoso, ensolarado, indica sempre a permanência da mancha.

O fato de Ricardo Ramos não colocar no conto nenhum momento vivido pelo casal que não esteja relacionado à mancha não foi uma escolha arbitrária. É a partir disso que conseguimos compreender que a vida do casal se resumiu a reparar a mancha, ou seja, apesar de eles terem suas vidas, aquela “mancha” sempre foi o “centro”, o foco. Dessa forma, percebemos que essa nódoa parece ter manchado o casamento deles a ponto de fazê-los viver em função da mancha, tentando repará-la, suavizá-la a vida inteira. É como se a “duração do conto” estivesse diretamente relacionada à vida do casal, ou seja, o conto relata aquilo de mais importante que o casal viveu.

Enquanto leitores, este conto nos traz uma certa aflição pelo fato de o problema apresentado durante todo o conto não ser solucionado, mas sim aceito, já que percebemos que o casal acomoda-se, ou tenta se acomodar com aquela “mancha” na sala. Ricardo Ramos traz um triste final para o conto, se considerarmos o fato de que o casal envelheceu e continuou

com a “mancha na parede”, mesmo que mais clara. Percebemos que o autor traz à tona um assunto recorrente em nossa sociedade, seja um problema no casamento, seja uma crise no casamento, seja um desgaste, seja qualquer coisa que cause esse mal-estar, essa angústia entre um casal. Além disso, ele traz questões como a superficialidade, a hipocrisia, que pode ser vista através da figura da mulher, que mais se preocupava com o que a sociedade iria pensar da mancha do que em consertar o problema com o marido. Ainda são trazidas questões como a infelicidade conjugal, aceita pelos personagens do conto provavelmente por motivos sociais: no caso da mulher, para “manter as aparências” perante a sociedade; no caso do homem, por este achar que era a sua obrigação enquanto homem.

Com este conto, Ricardo Ramos também consegue mostrar a grandeza de sua escrita. Apesar de não ser tão conhecido, este autor nordestino, que viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, consegue tornar o papel de narrador essencial à elaboração da “mancha”, além de torná-lo responsável pelas descrições (nas entrelinhas) dos personagens, que vão sendo desvendados com o desenrolar da narrativa. Este “narrador/escritor” (propomos este jogo para enfatizar a importância de Ricardo Ramos nesta construção, ao passo que consideramos na esfera do texto o narrador como responsável pela construção da trama) consegue falar da “individualidade” de um casal, enquanto está falando de nós mesmos, de qualquer um de nós, que também procuramos muitas vezes esconder da sociedade as máculas, os problemas, e que acabamos acomodando-nos a eles, quando não os conseguimos enfrentar.

Como afirma Candido, precisamos compreender o ambiente como possuidor de uma função “condicionante e simbólica” (p.22), o que ocorre no conto “A mancha na sala de jantar”. A mancha condiciona as ações dos personagens, ou de modo abrangente, a vida deles. A mancha é o elemento central do ambiente e ainda tem caráter simbólico, pois mascara o sentido “real”, ou melhor, o sentido denotativo. Esta mancha começa a “ter sentido”, um significado além do “concreto”, do visível, do tocável. Ao lermos todo o conto percebemos que o que era inicialmente uma simples mancha na parede toma grandes proporções e passa a adquirir um sentido importante dentro da trama. Tudo gira em torno da mancha, inclusive a vida do próprio casal, que parece se condicionar a ela, ao mesmo passo em que a mancha parece “moldar-se” através dos comportamentos do casal. Percebemos então a importância desse elemento ambiental no conto, que é responsável por todo o sentido conotativo criado no conto.

Finalizamos este capítulo deixando claro o fato de que o nosso objetivo com essa análise não foi restringir interpretações quanto ao sentido figurativo que os diversos

elementos tratados aqui adquirem dentro do conto. Contudo, reconhecemos que seria impossível debruçar-se sobre o conto “A mancha na sala de jantar” sem apresentar algumas suposições levantadas através das leituras e releituras do conto, já que uma das características mais fortes nele é a duplicidade de sentidos que o perpassa. Entretanto, sabemos que escolher uma hipótese mais plausível ou uma determinada interpretação é limitar a própria arte literária e empobrecer a obra. Sabemos que há de haver outras interpretações possíveis além daquelas aqui apresentadas, mas estas foram aquelas identificadas através de nossas leituras.

Deixamos, por fim, um trecho retirado do livro *Graciliano: retrato fragmentado* (2011) que acreditamos resumir o nosso objetivo com as análises e também o próprio trânsito entre o próprio (que está na “superfície”) e o figurado (“subterrâneo”) apresentado no conto em questão:

“Creio que todos nós, perturbados pela literatura, muitas vezes nos interrogamos sobre as intenções do autor. Não me refiro às centrais, mais ou menos óbvias, mas as secundárias e, particularmente, àquelas que ficam na sombra e pouco se revelam. (...) Porque as intenções do escritor formam uma teia, às vezes de superfície, às vezes subterrânea, com uma indisfarçável harmonia” (RAMOS, 2011, p.134).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos estudos sobre Literatura realizados no meio acadêmico, o “espaço” e a “memória” são objetos de análise que somente há pouco tempo começam a ocupar lugar de relevo. Dimas (1987) aponta em seu livro *Espaço e Romance* essa carência de fundamentação teórica quanto ao espaço, por ser um assunto pouco estudado na época, 1987. O mesmo ocorre com a “memória”. Por isso, acreditamos que essa pesquisa contribui para o estudo desses dois aspectos, mesmo que de maneira não aprofundada, no que diz respeito à compreensão da funcionalidade desses elementos na realidade concreta dos textos analisados.

Reconhecemos a importância da teoria para a fundamentação da análise, mas também acreditamos que é através das análises que a teoria é “posta em prática”, ou seja: a análise é o momento da confirmação ou negação da teoria. Por isso, cremos que o capítulo dedicado à fundamentação teórica só faz sentido se entendido como momento de preparação para nossa análise, enriquecendo-a e fazendo a teoria “ganhar forma” em um contexto narrativo, ou seja, dentro de uma obra.

Através da análise aqui apresentada, percebemos que o “espaço”, muitas vezes visto apenas como mais um elemento que compõe o cenário da trama, suscita discussões quando adquire “novos papéis narrativos”, ganhando um sentido além daquele relacionado ao espaço físico, como ocorre no conto “A mancha na sala de jantar”, analisado neste trabalho. Quanto à memória, cremos ter contribuído para que aquilo que conhecemos de maneira tão subjetiva seja apresentado sob o cerco de um olhar teórico, tentando reduzir, até onde possível, a vagueza do fenômeno.

Sabemos que a focalização de duas obras de Ricardo Ramos (*Terno de Reis* - 1957; *Matar um homem*- 1992) e dois de seus contos não é suficiente para que o leitor conheça toda a sua literatura, mas acreditamos que esta pesquisa propicia, àqueles que ainda não a conheciam, a oportunidade de perceber como o escritor Ricardo Ramos trabalha o texto literário com consciência técnica e estrutural, conseguindo, por exemplo, alçar um elemento aparentemente secundário da narrativa (no caso de um dos contos analisados, o espaço) ao primeiro plano, convertendo-o num elemento estruturante da economia geral da narrativa. No caso da outra narrativa analisada, a qualidade de seu trabalho fica visível na forma como entrelaça a memória coletiva (a festa tradicional) à memória individual (que na perspectiva do

personagem se converte em “recordação”: ou seja: o ato de recuperação da experiência do passado filtrado pela emoção, pelo coração) e pela analogia entre os personagens sagrados e os profanos, realizando através desta a sacração dos homens.

(É preciso que se abra um parêntese para dizer que o uso da técnica não converte essas narrativas em práticas literárias isentas de humanismo. Na primeira narrativa, a narração do que fora experiência coletiva encanta os ouvintes, convertendo o que poderia ser apenas recordação individual em emoção coletiva, emocionando, também o leitor. Na segunda, o deslocamento do drama humano para o ambiente e a impossibilidade de resolvê-lo terminam por indeterminar o seu sentido e aprofundar o drama, criando um clima de asfixia que incomoda o leitor.)

Esperamos também que este trabalho suscite o interesse passado de estudantes e leitores de literatura em se aprofundar no estudo, não só do autor focalizado nesta pesquisa, mas também no estudo de autores pouco conhecidos e pouco estudados, mas que apresentem uma contribuição à literatura brasileira. Da mesma forma, desejamos impulsioná-los a trabalhar assuntos ainda pouco explorados no campo literário, contribuindo assim para a teorização desses assuntos e sua “aplicação” em análises de obras literárias.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BARBIERI, Cláudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. In.: BORGES FILHO, O. e BARBOSA, S. (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 105 – 126.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA, Rubem. . *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1960.
- CÂMARA, J. Mattoso. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico s/a, 1977, p.25-41.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p.7-36.
- CASTELO, J. A. A afirmação de um contista. *Revista Anhembi* (São Paulo) p.120-2, dez. 1957.
- CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Atual, 2002.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.
- GUINSBURG, J. *Os caminhantes de Santa Luzia*. In: *Motivos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- HOUAISS, Antônio. *Crítica Avulsa*. Salvador: Universidade da Bahia, 1960.
- JOZEF, Bella. *Os melhores contos de Ricardo Ramos*. São Paulo: Global, 1998.
- _____. *Ricardo Ramos: Os amantes iluminados*. *Colóquio/Letras (Lisboa)* n.º 121/122, jul. 1991, p. 274-275.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. *O desafio de criar*. São Paulo: Global, 1995.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- PAES, José Paulo. Literatura descalça. In: *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.125-129.
- PÓLVORA, Hélio. Ricardo Ramos. In: *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p.139-140.
- PONTES, Joel. *O aprendiz de críticas*. Rio: INL, 1960.

RAMOS, Ricardo. *Terno de Reis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Circuito Fechado*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Os melhores contos de Ricardo Ramos*. Seleção de Bella Jozef. São Paulo: Global, 1998.

_____. *Matar um homem*. 2ªed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Graciliano: Retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.

SOLOMÓNOV, B. *Os contos de Ricardo Ramos*. *Revista Brasiliense*, v.21, jan-fev. 1959.

TÁTI, Miécio. *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

Vídeo documentário “Folia de Reis: costumes, crença e tradição” [online]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SaXO2KmwicQ>>. Acesso em: 10 out. 2012.

ANEXOS

ANEXO 1

ANEXO 2