A DIFICULDADE DE COMUNICAÇÃO NO CONTO *ENTRE IRMÃOS*, DE JOSÉ J. VEIGA

Débora Almeida de Oliveira

1 Um pouco sobre José J. Veiga

Desde 1959, ao publicar a coletânea de contos *Os Cavalinhos de Platiplanto*, José J. Veiga tornou-se uma dos grandes expoentes brasileiros da chamada literatura fantástica (embora muito seja discutido sobre a pertinência desse rótulo). Em linhas gerais, os contos e romances do autor são ambientados em pequenas cidades do interior, lugares perfeitos para denunciar a opressão sofrida pelos habitantes rurais diante do progresso imposto pelos homens educados da cidade grande, remetendo, assim, a uma situação muito próxima dos regimes ditatoriais. Quando essa relação não está em jogo, presenciavam-se outras formas de submissão involuntária – a do índio frente ao branco, a da criança frente ao adulto, a do homem simplório frente aos grandes latifundiários.

Obviamente, a maior parte de tais narrativas está repleta de elementos fantásticos e de alegorias que possibilitam interpretações bastante amplas sobre os acontecimentos narrados. Leituras políticas, sociais e, até mesmo, leituras a partir de um viés psicológico são possíveis graças à capacidade que o autor possui de envolver seus personagens em situações de extremo limite sem, no entanto, buscar soluções plausíveis ou desfechos verossímeis com a realidade.

2 O difícil diálogo em *Entre Irmãos*

Muito tem sido dito e repetido a respeito do conto enquanto gênero literário, principalmente após a famosa tentativa de teorização de Edgar Allan Poe acerca dessas narrativas. Teóricos, críticos e escritores envolvem-se em longos debates em torno das questões referentes à construção do conto. Entretanto, parece haver quase um consenso quanto a idéia de que um conto deve prender a atenção do leitor já na primeira linha. O conto *Entre Irmãos* consegue fazer-se interessante desde seu início com a seguinte constatação, feita por um narrador cujo nome não é revelado:

O menino sentado à minha frente é meu irmão, assim me disseram; e bem pode ser verdade, ele regula pelos dezessete anos, justamente o tempo em que estive solto no mundo, sem contato nem notícia. Quanta coisa muda em dezessete anos, até os nossos sentimentos, e quanta coisa acontece – um menino nasce, cresce e fica quase homem e de repente nos olha na cara e temos que abrir lugar para ele em nosso mundo, e com urgência porque ele não pode mais ficar de fora. (VEIGA, 1988, p. 107)

A partir desse parágrafo de abertura é possível inferir alguns pontos relevantes. Primeiramente, na medida em que também se caracteriza como personagem principal, o narrador está contando sua própria história, revelando um grande envolvimento emocional com os fatos apresentados. Em segundo lugar, esse narrador/personagem está retornando (possivelmente para casa) após uma longa ausência de, aproximadamente, dezessete anos, período em que não recebera notícia alguma da família. Por fim, ele depara-se com um suposto irmão, um rapaz cuja idade aparenta ser a mesma do tempo em que o narrador estivera longe.

Com o desenvolvimento da narrativa, descobre-se que a problemática principal do conto está centrada nos sentimentos desse narrador. Parado na mesma sala que seu irmão, sem saber como agir, o narrador encontra-se em uma situação extremamente constrangedora. Frente a frente com um novo familiar, o personagem tenta lidar com as emoções contraditórias suscitadas por esse inesperado laço. Desse modo, percebe-se que o objetivo maior desse conto não é descrever uma história com um acontecimento extraordinário ou com uma ação de tamanha importância que mereça ser escrita, princípio fundamental dos postulados estabelecidos por Edgar Allan Poe, que seriam: conteúdo, brevidade, efeito provocado, clareza, pertinência da narração e compactação (utilização de detalhes, número de personagens e descrição do cenário).

É preciso ressaltar, ainda, que esse momento de confronto entre os personagens não é descrito como um primeiro encontro. Na verdade, *Entre Irmãos* parece começar já no meio dos acontecimentos, caracterizando-se, literalmente, como um recorte na vida daquela família. O tempo em que transcorre a ação não é indicado precisamente, daí não sabermos com certeza quando o narrador partiu. Além disso, os motivos de sua ida ou de seu recente retorno, bem como a reação familiar perante as duas situações, não são exploradas de forma alguma. Mantém-se a impressão de que o enfoque dado pelo conto cobre apenas um determinado instante, o que obriga o leitor a tentar deduzir todas as circunstâncias que escapam desse momento. Felizmente, *Entre Irmãos* é um conto que consegue equilibrar muito bem a capacidade de concentração em um único momento narrativo com a ampla possibilidade de interpretações sobre as informações que, ou não foram dadas, ou que foram somente sugeridas como, por exemplo, o pensamento do

narrador diante de um comentário do irmão: “(...) nunca pensei em ter um cão, não resistiria me separar dele quando tivesse que arrumar as malas, como estou sempre fazendo (...)” (VEIGA, 1988, p. 108). Obviamente, o leitor infere que o personagem principal viaja com frequência e, se ele afirma que não poderia deixar um cachorro para trás, ele provavelmente não constituiu família após sair da casa dos pais.

É possível, desse modo, aplicar aqui uma metáfora utilizada por Cortázar ao comparar o conto, enquanto gênero, com a fotografia, enquanto arte. Segundo ele, ambos têm em comum a característica de “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1974, p. 151). *Entre irmãos* irá esconder dados que poderiam, muito bem, serem fornecidos pelo narrador sem o risco de “entregar” o fim da estória. O leitor descobre, por exemplo, que os nomes dos personagens também não são revelados. Na verdade, nenhum personagem é chamado pelo nome, apenas de “mãe”, de “pai” e de “vizinha”, fato que acaba por conferir maior verossimilhança ao monólogo estabelecido. Afinal, na medida em que o narrador está repassando mentalmente todas as suas dúvidas e seus medos, não haveria necessidade de mencionar os nomes de seus pais e de seu novo irmão (a não ser com o objetivo de apresentá-los ao leitor). Naturalmente, como a maior parte da trama é mostrada através dos pensamentos do narrador, o recurso do discurso indireto é utilizado quase até o fim da trama, quando será dada a voz para a “vizinha”, única personagem a falar efetivamente durante o período em que transcorre a ação.

Ele me pergunta se eu moro numa casa grande, com muitos quartos, e antes de responder procuro descobrir o motivo da pergunta. Por que falar em casa? E qual a importância de muitos quartos? Causarei inveja nele se responder que sim? Não, não tenho casa, há muito tempo que tenho morado em hotel. Ele me olha parece que fascinado, diz que deve ser bom viver em hotel, (...) De repente o fascínio se transforma em alarme, e ele observa que se eu vivo em hotel não posso ter um cão em minha companhia, (...) Não me sinto atingido pela proibição (...) nunca pensei em ter um cão, não resistiria me separar dele quando tivesse que arrumar as malas, como estou sempre fazendo; mas devo dizer-lhe isso e provocar nele uma pena que eu mesmo não sinto? (VEIGA, 1988, p. 109)

A passagem citada não revela apenas o aspecto formal do discurso indireto, mas, também, um fator de extrema importância: a incapacidade do narrador em conseguir comunicar-se com o irmão. O estranhamento do familiar, representado na figura do recém-descoberto irmão caçula, desencadeia um conflito interno no narrador, que não sabe qual o melhor tratamento a ser dado ao jovem. Afinal de contas, tratá-lo como a um irmão/parente exigia uma intimidade que, no caso,

era inexistente. Por outro lado, vê-lo como a um estranho era um tanto chocante, visto que o rapaz compartilhava dos mesmos laços familiares do narrador.

No meio desse caos emotivo, porém, é possível que o narrador reaja de três modos distintos. Em primeiro lugar, as sensações predominantes são de repulsa e de aversão. O narrador vê que seu espaço havia sido invadido, que seus pertences haviam sido manuseados sem seu consentimento e que, acima de tudo, sua posição de filho único havia sido roubada. O amor paternal, antes exclusivo e incondicional, agora estava dividido e, possivelmente, não em metades iguais. Era preciso, portanto, como demonstra a citação abaixo, mostrar àquele rapaz quem, por direito, podia morar naquela casa e monopolizar a atenção familiar:

A princípio quero tratá-lo como intruso, mostrar-lhe a minha hostilidade, não abertamente para não chocá-lo, mas de maneira a não lhe deixar dúvida, como se lhe perguntasse com todas as letras: que direito tem você de estar aqui na intimidade de minha família, entrando nos nossos segredos mais íntimos, dormindo na cama onde eu dormi, lendo meus velhos livros, talvez sorrindo das minhas anotações à margem, tratando meu pai com intimidade, talvez discutindo a minha conduta, talvez até criticando-a? (VEIGA, 1988, p.107)

Após a reação inicial de ciúmes, segue-se a consciência de que o rapaz realmente faz parte da família. A semelhança física do jovem com o pai e, sobretudo, a semelhança do sorriso com o do próprio irmão mais velho, desperta no narrador o sentimento de conformidade com os direitos adquiridos do irmão. Ele sim, enquanto o narrador viajava pelo mundo, cresceu perto dos pais, participando de todos os momentos que o outro perdera, o que lhe dava todas as vantagens que o narrador jogara fora ao ir embora de casa, como este mesmo afirma a seguir:

Mas depois vou notando que ele não é totalmente estranho, as orelhas muito afastadas da cabeça não são diferentes das minhas, o seu sorriso tem um traço de sarcasmo que eu conheço muito bem de olhar-me ao espelho, o seu jeito de sentar-se de lado e cruzar as pernas tem impressionante semelhança com o meu pai. De repente fere-me a idéia de que o intruso talvez seja eu, que ele tenha mais direito de hostilizar-me do que eu a ele, que vive nesta casa há dezessete anos, (...) agora eu caio aí de repente desarticulando tudo com minhas vibrações de onda diferente. O intruso sou eu, não ele. (VEIGA, 1988, p. 108)

O narrador, enfim, considera que o irmão deve estar passando pelas mesmas dificuldades e pelo mesmo constrangimento diante daquela situação. Conseqüentemente, advém a vontade de aproximar-se desse irmão, de entender sua presença e de acabar com a lacuna dos dezessete anos de ausência que os separam.

Ao pensar nisso vem-me o desejo urgente de entendê-lo e de ficar amigo, de derrubar todas as barreiras, de abrir-lhe o meu mundo e de entrar no dele. Faço-lhe perguntas e noto a sua avidez em respondê-las, mas logo vejo a inutilidade de prosseguir nesse caminho, as perguntas parecem-me formais e as respostas forçadas e complacentes. Há um silêncio incômodo, eu olho os pés dele, noto os sapatos bastante usados, os solados revirando-se nas beiradas, as rachaduras do couro como mapa de rios em miniatura, a poeira acumulada nas fendas. Se não fosse o receio de parecer fútil eu perguntaria se ele tem outro sapato mais conservado, se gostaria que lhe oferecesse um novo, e uma roupa nova para combinar. Mas seria esse o caminho para chegar a ele? Não seria um caminho simples demais, e por conseguinte inadequado? (VEIGA, 1988, p. 108)

Se analisado superficialmente, sob um ponto de vista teórico, o trecho recém-citado poderia ser acusado de ter cometido o pecado do detalhamento excessivo. À primeira vista, pode parecer que o narrador se desviou do foco principal de sua narração ao descrever os sapatos do irmão, o que, a princípio, nada agrega de relevante para a narrativa. No entanto, como Edgar Allan Poe insistia: “Em toda composição não deve haver uma só palavra cuja tendência direta ou indireta não esteja a serviço desse desígnio [causar um determinado efeito no leitor] pré estabelecido” (POE, 2008, p.15). Sendo assim, fica claro que os detalhes fornecidos pelo narrador de *Entre Irmãos* possuem, sim, uma função específica, não podendo ser considerados apenas como um mero e casual desvio de foco narrativo. De fato, a descrição dos sapatos do jovem serve a dois propósitos – indicar o quanto o narrador está confuso e desconcentrado (a ponto de procurar detalhes que possam lhe ajudar a encontrar algo razoável para ser dito) e revelar a preocupação desse narrador com o julgamento que o outro possa fazer a seu respeito. Se, no início da narrativa, a pergunta que pairava no ar era “Quem ele pensa que é?”, agora a pergunta mais exata é “O que ele vai pensar de mim?”. A partir do momento em que se viu como o verdadeiro estranho, o narrador deixou de lado seus pensamentos agressivos (pensamentos, pois, durante todo o tempo sua postura é de uma educação friamente calculada). Reconhecendo a supremacia do irmão, o narrador preocupa-se não só em ficar amigo do rapaz mas, também, em causar uma boa impressão. A possibilidade de ser taxado como fútil ou infantil incomoda, e muito, o narrador, que se pergunta qual o caminho mais adequado para quebrar a distância que o separa do irmão caçula.

Nesse ponto da narrativa, já se pôde notar que o conto *Entre Irmãos* está construído de modo a causar angústia no leitor que, até o final da estória, espera por alguma atitude ou revelação que acabe com a ausência de diálogo entre os personagens ou que, pelo menos, alivie o clima de tensão que predomina na narrativa. Um dos irmãos precisa, urgentemente, tomar a palavra e terminar com o desconforto do leitor, mas, como o narrador coloca: “É melhor não

dizer, só o que é espontâneo interessa, e a simples hesitação já estraga a espontaneidade” (VEIGA, 1988, p.110). Como nenhum dos personagens parece decidir-se a pôr um basta naquela convivência, somente um fator externo poderia resolver o dilema sem causar maiores constrangimentos. De fato, é exatamente o que ocorre por duas vezes, como revela o trecho abaixo:

O telefone toca lá dentro e eu fico desejando que o chamado seja para um de nós, assim teremos um bom pretexto para interromper a conversa sem ter que inventar uma desculpa; mas passa-se muito tempo e perco a esperança, (...) Ele também parece interessado no telefone, mas disfarça muito bem a impaciência. Agora ele está olhando pela janela, com certeza desejando que passe algum amigo ou conhecido que o salve do martírio, mas o sol está muito quente e ninguém quer sair à rua a essa hora do dia. (VEIGA, 1988, p.109)

A possibilidade de serem interrompidos por causa do telefone mostrou-se um alarme falso que, por um breve instante, deu esperança aos personagens, na medida em que eles acreditaram poder livrar-se um do outro. Aumentando o sentimento de impotência de ambos, há uma segunda interrupção – uma vizinha entra na sala “com o ar de quem vem pedir alguma coisa urgente” (VEIGA, 1988, p. 110). Para decepção dos irmãos, quando ambos acham-se prontos para atender a qualquer pedido que venha a ser feito, ela muda de opinião e, pedindo desculpas pelo incômodo, retira-se da sala. Novamente frente a frente, eles passam a compartilhar não só o embaraço causado pela total falta de assunto e intimidade, mas a consciência de que não conseguiriam se libertar um do outro sem ajuda. A sensação de opressão torna-se cada vez mais insuportável, chegando a causar desconforto físico. O narrador, literalmente, chega muito perto de passar mal ou desmaiar, enquanto o irmão mais moço, por sua vez, mostra-se igualmente ansioso para fugir daquele convívio que parece não ter fim, a exemplo do seguinte trecho:

Francamente já não sei o que fazer, a minha experiência não me socorre, não sei como fugir daquela sala, (...) Esforço-me com tanta veemência que a consciência do esforço me amarra cada vez mais àquelas quatro paredes. Só uma catástrofe nos salvaria, e eu desejo intensamente um terremoto ou um incêndio, mas infelizmente essas coisas não acontecem por encomenda. Sinto o suor escorrendo frio por dentro da camisa e tenho vontade de sair dali correndo, mas como poderei fazê-lo sem perder para sempre alguma coisa muito importante, e como explicar depois a minha conduta quando eu puder examiná-la de longe e ver o quanto fui inepto? Não, basta de fugas, preciso ficar aqui sentado e purgar o meu erro. (VEIGA, 1988, p. 110)

O grande esforço que os personagens empregam para conseguir tolerar a presença um do outro poderia ser encarado como um indício de que algo secreto está ocorrendo sem o conhecimento do leitor. Somente um motivo muito forte manteria os dois irmãos juntos durante

tanto tempo sem que nenhum tivesse coragem de sair da sala. Outra pista de que algo importante está em andamento pode ser vista na entrada abrupta de uma vizinha que, embora parecendo bastante preocupada, retira-se para não atrapalhar a conversa. Sob uma perspectiva teórica, essa suspeita quanto a possível existência de um segundo enredo escondido nas entrelinhas do texto é uma qualidade que todo conto bem escrito deveria conter. Como afirmou Ricardo Piglia ao elaborar uma série de preceitos técnicos sobre o conto em *O Laboratório do Escritor*:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (...) e constrói em segredo a história 2 (...) A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível sempre esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 1994, p. 37)

Realmente, o conto *Entre Irmãos* esconde uma *história 2* que só é revelada no fim da narrativa, exatamente no único discurso que não é apresentado através das palavras do narrador, ou seja, na fala da vizinha. Por intermédio dessa personagem, o leitor sofre o impacto da “surpresa final”, descobrindo a *história 2* da obra.

A porta abre-se abruptamente e a vizinha entra de novo apertando as mãos no peito, olha alternadamente para um e outro de nós e diz, numa voz que mal escuto:
- Sua mãe está pedindo um padre.
Levantamos os dois de um pulo, dando graças a Deus — que ele nos perdoe — pela oportunidade de escaparmos daquela câmara de suplício. (VEIGA, 1988, p.111)

O leitor descobre, então, a razão que prende os irmãos na sala da casa: a iminente morte da mãe. Por fim, a tão esperada tragédia pela qual o narrador clamava acaba concretizando-se, o que causa um certo alívio nos personagens. Diante da saída perfeita para fugir sem comprometer-se, o narrador levanta-se rapidamente para escapar de seu irmão e vice-versa. Ao que parece ambos possuem a consciência de que estão quase cometendo um sacrilégio ao pensar primeiro em si, apesar do estado da mãe.

Finalmente, quando a narrativa revela a *história 2*, o conto termina deixando a impressão de um final aberto, sem solução. Entretanto, vale lembrar que em *Entre Irmãos* não há uma linha tradicional no que diz respeito a uma ação com começo, desenvolvimento, clímax e desenlace. O clímax do conto coincide com o fim da história, causando um grande impacto emocional no leitor que, atônito, pergunta-se “E Agora?”. José J. Veiga conseguiu, assim, preencher o requisito fundamental exigido por Edgar Allan Poe – o efeito. De fato, a narração de *Entre Irmãos* é

construída de tal modo a provocar uma incômoda sensação de angústia no leitor que, ansiosamente, espera que algo ou alguém interfira e ponha fim naquele encontro. O que o leitor não espera, porém, é que o fator responsável pelo término daquela conversa seja a morte da mãe dos personagens, elemento totalmente novo e imprevisível. Justifica-se mencionar, portanto, a afirmação de Massaud Moisés:

A grande força do conto - e calvário dos contistas - consiste no jogo narrativo para prender o interesse do leitor até o desenlace, que é, regra geral, um enigma. O final enigmático deve surpreender o leitor, deixar-lhe uma semente de meditação ou de pasmo perante a nova situação conhecida. (MOISÉS, 1968, P. 107.)

3 Comentários Finais

De modo geral, *Entre Irmãos* preenche os princípios teóricos estipulados por Edgar Allan Poe sobre a construção dos chamados “bons contos”, assim como também vai ao encontro das interpretações de estudiosos como Julio Cortazar, Massaud Moisés e Ricardo Piglia. Sob um ponto de vista formal, *Entre Irmãos* é um conto que respeita o princípio da brevidade (sua extensão está na medida certa), da clareza (não há figuras retóricas que dificultem a compreensão da trama) e da compactação (não há elementos desnecessários, nem mesmo detalhes sobre o que se passa antes ou depois do *flash* em que a narrativa se concentra). Quanto aos aspectos relacionados ao significado e à recepção do conto, pode-se afirmar que *Entre Irmãos* possui força suficiente para prender a atenção do leitor até o fim da narrativa, momento em que o leitor será surpreendido por um desfecho inesperado. Além disso, o tom com que a estória vem sendo narrada é mantido de forma a causar no leitor um efeito de angústia e suspense, pois se espera ansiosamente que algo seja dito ou feito. Obviamente, esse “algo” coincidirá com o clímax da estória exatamente quando a narrativa será encerrada, permitindo, assim, um grande espaço para reflexão e interpretação.

Referências

CAMPEDELLI, Samira Y. *J. J. Veiga*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOTLIB, Nádía B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da Composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RODRIGUES, Selma C. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción A La Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

VEIGA, J. J. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.