



AFLUENTE: REVISTA DE  
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

*Netanias Mateus de Souza Castro*

*Instituto Federal do Pará*

[orcid.org/0000-0002-1157-7521](https://orcid.org/0000-0002-1157-7521)

[nmscastro@yahoo.com.br](mailto:nmscastro@yahoo.com.br)

*Ananias Marcos de Souza Castro*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte*

[orcid.org/0000-0003-4655-9267](https://orcid.org/0000-0003-4655-9267)

[amsc94@outlook.com](mailto:amsc94@outlook.com)

## *O conto como forma de duas narrativas na coletânea Torturas de Amor*

*RESUMO: Deparar-se com os contos presentes em Torturas de amor, coletânea de textos escritos por escritores nordestinos, baseados no gênero musical Brega e organizada por Bruno Gaudêncio, é encontrar diversos universos líricos, com representações distintas de amor. As narrativas aqui tomadas, a saber, “É impossível acreditar que perdi você”, de Roberto Menezes e “Eu hoje quebro essa mesa”, de Bráulio Tavares, no entanto, não são analisadas, ao menos prioritariamente, à luz desse fecundo campo temático que é o amor. Ler tais narrativas, por mais que sejam atrativas pelo conteúdo catártico, possibilita também o contato com a forma conto, considerando o texto como processo e como estrutura, sem, é claro, desconsiderar o conteúdo, entendendo-os de maneira articulada (cf. EAGLETON, 2011, p. 46). Desse modo, uma das possibilidades de abordagem da configuração formal do conto é a que propõe Piglia (2004), acerca de, no conto, haver a coexistência de duas narrativas, uma explícita e outra mais implícita, mas ambas de grande valia para a compreensão do gênero. Os contos aqui abordados apresentam, a partir de suas propostas, a estrutura defendida por Piglia (2004). Assim, o objetivo deste estudo é analisar as duas narrativas apontadas pelo teórico citado em dois contos da coletânea Torturas de amor, que chegou ao mercado editorial em 2019 para somar à vasta produção contemporânea de contos. Daí a importância de ser tomada como objeto de estudos literários.*

*Palavras-chave: Narrativa implícita. Torturas de amor. Gênero conto.*

## INTRODUÇÃO



Este artigo versa sobre os contos “É impossível acreditar que perdi você” e “Eu hoje quebro essa mesa” e os movimentos e escolhas narrativas que neles se manifestam, mais especificamente o que propõe Piglia (2004) sobre o conto ter duas histórias, uma explícita e uma implícita. Ao apresentar as definições de conto dadas por Julio Casares, Gotlib expõe que em todas essas definições, há um ponto em comum: “são modos de se *contar* alguma coisa e, enquanto tal, são todas *narrativas*” (GOTLIB, 2006, p. 11, grifos do autor). Os contos aqui analisados, de autoria de Roberto Menezes e Bráulio Tavares, respectivamente, integram a coletânea *Torturas de amor* “contos de autores nordestinos baseados em clássicos da música brega”, segundo a própria capa, publicada no ano de 2019 pela editora Penalux e organizada por Bruno Gaudêncio. O livro, em consonância com sua proposta, traz a releitura, sob a forma de prosa de ficção, de um dos gêneros musicais mais populares no Nordeste, presente no imaginário popular de todo um povo, através de diversos intérpretes, como os que inspiraram as recriações elaboradas pelos contos. Alguns exemplos são Reginaldo Rossi, Almir Rogério, Odair José e Márcio Greyck.

Com isso, o gênero Brega carrega em sua historiografia, conforme aponta Paula Velôzo (2011, p. 2), momentos de muito sucesso e outros momentos de julgamento severo, principalmente por parte da crítica, mas sempre esteve presente na indústria de cultura, embora como algo marginalizado. Nesse sentido, a música brega se firma como algo controverso que, ao mesmo tempo em que desfruta de prestígio no gosto do povo, enfrenta também o preconceito que é tão comum a produtos de origem, de fato, popular. O rádio, que a partir dos anos 1930 já havia se firmado no Brasil como importante veículo de comunicação, desempenha papel fundamental na popularização do Brega, veiculando o gênero por todo Brasil.

Nesse mesmo artigo, denominado “O Brega, os Meios e as Novas Tecnologias: Relações de Poder e Representação nos Meios Audiovisuais”, Paula Velôzo destaca o preconceito por parte da crítica enfrentado pela música romântica no Brasil:

Consumida pela classe operária, trabalhadoras domésticas, população de baixa renda, pouca escolaridade e habitantes de



cortiços urbanos, favelas e morros, subúrbios e cidades do interior, a música romântica faz parte da cultura da maioria da população brasileira, rechaçada pelos críticos recebe a alcunha de “cafona” do italiano *cafone*, que significa pobre e de gosto duvidoso. (VELÔZO, 2011, p. 2-3).

A autora assevera a ligação entre a música brega e a “cafonice”, o “*kitsch*”, o “mau gosto”, “o termo se transformou em sinônimo de mal feito em termos de produção, estética e comportamento.” (VELÔZO, 2011, p. 4). Essas terminologias valorativas teriam respaldo no fato de que esse gênero musical não era o preferido pela classe média brasileira, que, de modo geral, dita padrões de comportamento das classes subalternas. Portanto, o Brega estaria estigmatizado com rótulos que sugerem valor inferior à MPB ou à Bossa Nova, por exemplo.

Na orelha de *Torturas de amor*, Aderaldo Luciano escreve:

Entre os dias 20 de abril e 6 de novembro de 1987, a Rede Globo de Televisão levou ao ar, no horário das 19h, a novela Brega & Chique, escrita por Cassiano Gabus Mendes. A trama opunha duas mulheres casadas com o mesmo homem. Opunha também duas realidades sociais: uma, rica e consumista, outra, pobre e desprovida. À primeira, batizou-se de “chique”, elencando tudo que a isso pode se associar, da moda à etiqueta à mesa, passando pelo gosto musical. À segunda, associou-se a falta desses elementos estético-sociais. Como sempre acontecia na época, os clichês da teledramaturgia global passaram à vida real dos expectadores. E o segmento “brega”, da novela, veio rebatizar um importantíssimo caminho da música romântica brasileira. (LUCIANO, 2019).

Assim como obteve destaque no rádio, a música brega ganha também o espaço da televisão, outro importante meio de comunicação, um dos mais populares do século passado. Isso ocorre, mais especificamente, através da teledramaturgia, que por muitos anos foi o principal entretenimento diário dos brasileiros, exercendo, inclusive, grande influência sobre o gosto e o comportamento popular. Todavia, no caso supracitado, essa aparição ocorre para reforçar os estereótipos vigentes no meio social, o que é bastante comum na televisão brasileira, evidenciando, através da trama e de suas personagens, como a sociedade, especialmente a classe média, vê a música brega e não só ela, mas também as classes subjugadas social e economicamente. Assim, o Brega está ligado, aos estratos sociais menos valorizados tanto na realidade quanto na ficção televisiva.

Ainda que seja insuficiente para denominar esse estilo musical, o aspecto romântico da música brega merece especial destaque, uma vez que, mesmo a música figurando através de outra semiose, como releitura em um texto



literário, não perderá, no caso em questão, o tom romântico. As doze narrativas que integram *Torturas de amor*, mesmo que tragam uma configuração estética de narrativa contemporânea, se apresentam românticas, em uma ou outra face do romantismo. Isso já é visível desde o título, que sugere a imagem do sofrimento ocasionado em virtude dos dilemas amorosos. Tal título remete, imediatamente, ao tratamento temático do amor como elemento causador de sofrimento, uma vez que, no Brega, quase sempre se sofre por amor. Não se pode ignorar também que esse título da coletânea remete à canção “Tortura de amor”, interpretada por Waldick Soriano, que inspira um dos contos do livro, denominado “Lições de respiração”.

### CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO CONTO

Ao analisar o gênero conto, Gotlib (2006, p. 5) remete o ato de narrar às populações tradicionais da antiguidade: “a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo”. Com isso, a autora demonstra a antiguidade da prática de se contar narrativas, que parecem estar no cerne das práticas discursivas da humanidade, como meio e forma de propagação de conhecimentos. Inclusive, é importante pontuar que esse homem primitivo que conta uma narrativa, se situa na história da humanidade antes mesmo da escrita: “Antes, a criação do conto e a sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter *literário*.” (GOTLIB, 2006, p. 13, grifos do autor). Piglia, pensando sobre a concepção de um importante contista sobre o próprio gênero, afirma: “Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais” (PIGLIA, 2004, p. 101). O conto, a despeito de hoje figurar como um gênero literário escrito, estudado pela academia e com ampla atenção da crítica, tem origem popular, ligada muito fortemente ao cotidiano

de comunidades tradicionais.



Essa se parece com a concepção trazida por umas das mais importantes reflexões sobre o ato de narrar, empreendida por Walter Benjamin. Para o teórico, a arte de narrar não nasce com eruditos e estudiosos, mas com aqueles cuja experiência fora adquirida pela vivência: “Se os camponeses e marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram” (BENJAMIM, 1994, p. 199). Nesse sentido, o desenvolvimento da prática narrativa se dá entre as classes pertencentes aos estratos sociais inferiorizados, à classe trabalhadora, camponesa ou artesã. Isso reforça a gênese popular do gênero conto, o que torna viável o trânsito fluente de elementos que também possuem raízes populares.

Algo também importante e caro ao caso desta análise é, contudo, o entendimento de que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIM, 1994, p. 198). Não admira, portanto, tanto pelas razões acima expostas quanto pelo mote da música brega, que os contos aqui discutidos tenham tantas aproximações e correspondências com a oralidade. O que se tem, com o livro organizado por Bruno Gaudêncio, são narrativas que muito se assemelham a um relato oral, tanto pela temática do amor ligado ao cotidiano quanto pela forma que traz um dialeto simples, com organização sintática curta, às vezes fragmentado e com léxico próximo da oralidade. Num plano mais amplo, o tema sustentado em música brega, tão ligado às classes populares, adequa-se bem ao gênero conto, que possibilita uma narrativa próxima à oral.

### **O SILENCIAMENTO EM “É IMPOSSÍVEL ACREDITAR QUE PERDI VOCÊ”**

Um exemplo da figuração do popular no gênero conto é a própria ideia que dá origem ao *Torturas de Amor*. Ao reunir contos derivados de canções do Brega, o gênero literário se apropria de outra semiose arraigada no popular para, por meio de outra configuração estética, produzir um novo texto e um novo efeito. “É impossível acreditar que perdi você”, uma das doze releituras, é um conto inspirado na canção “Impossível acreditar que perdi você”, interpretada por

Márcio Pereira Leite, cujo nome artístico é Márcio Greyck, composta por ele mesmo em parceria com Cobel, lançada no início da década de 1970, integrando o álbum *Corpo e Alma*, que foi um grande sucesso de vendas.



A letra da canção apresenta um eu-lírico que lamenta a perda do seu amor de modo que não acredita nesse acontecimento; no reconhecimento de sua condição infeliz, mediante a distância e no pedido do regresso. Trata-se de um monólogo em tom de lamento, sem qualquer indicação de resposta, o que reforça a condição de solidão do eu-lírico e, mesmo diante do apelo, a aparente impossibilidade de retorno. É nessa mesma direção temática ou, em certa perspectiva, se distanciando dela, que se inicia o conto de Roberto Meneses: “Ontem sonhei. Eu não tinha mãos. Eu não tinha pés. Eu não tinha braços. Eu não tinha pernas. Eu não tinha boca. Eu não tinha nariz. Eu não tinha olhos. Eu não tinha pau.” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 91). A primeira pessoa entoada na música se mantém, o que já se pode supor pelo título do conto, a relação com a canção de Márcio Greyck e Cobel se mantém muito próxima nesse aspecto de um eu em monólogo.

200

Para além da comparação com a música, no entanto, uma vez que o propósito, aqui, é debruçar-se sobre o conto, o trecho apresenta um sonho enquanto possibilidade de história paralela à realidade do narrador. Entre essas duas possibilidades, tanto a do sonho quanto a da realidade que se cria de modo fictício, estão a história do próprio narrador, com todas as implicações de pessoalidade que possa haver para essa escolha narrativa. Para uma importante e já citada estudiosa do gênero conto, “A voz do contador, seja oral [...] seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso.” (GOTLIB, 2006, p. 13, grifos do autor). Dito isso, os períodos curtos e com sintaxe parecida, por um lado, expõem a tentativa de recordação do próprio sonho, que pode ocorrer nessas espécies de *flashes*, sem um encadeamento aparente. Por outro lado, podem funcionar como elemento semiótico que produz uma imagem do próprio narrador. Falar de modo conciso, repetitivo, sem conectivos trazem à tona uma fala cansada, sem vigor ou fôlego para o prolongamento ou mesmo apressada, com desespero para dizer algo. Um desgaste que já está no início do conto.





Esse tom de cansaço é visto no conto nas vezes em que o narrador conta a respeito de um sonho em que se vê nessa espécie de mutilação, sem diversos membros do corpo, com exceção de sua bolsa escrotal, que coça compulsivamente. O sonho tem desdobramentos na realidade, já que, quando acorda, o seu membro apresenta um ferimento:

Neste meu sonho de ontem, eu tinha um saco, um par de testículos que pesava uma tonelada e coçava. [...] Não sei desde quando minhas unhas coçavam o meu saco precioso. É certo que eu tenha acordado por esse motivo, a pele do meu saco estava em carne viva. [...] Não fui no médico, passei um elixir de ervas diversas que meu avô ensinou a meu pai e me ensinou. Sempre sarou das tantas vezes que ferí meu saco. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 91).

Fica visível que realidade e sonho se interpenetram, tornando o cronotopo (Cf. BAKHTIN) do conto um tanto quanto ambíguo: o que se faz no tempo e no espaço do sonho tem desdobramentos no tempo e no espaço de fora do sonho. Esses desdobramentos, inclusive, parecem ser recorrentes, uma vez que há até mesmo um antídoto passado através de gerações para a cura das feridas provocadas pelo sonho que, possivelmente, também tem recorrência significativa. A ambiguidade que o narrador toma como signo para contar a história de seu amor interrompido aparece também em outros elementos narrativos, como tempo e espaço.

O fato é que o conto possui uma grande ambiguidade, algo silenciado e que pouco se revela. Alternam-se entre o primeiro plano as referências ao sonho já descrito e a história da relação do narrador em primeira pessoa com o seu gato, a quem passa a chamar de Elvis. Essa narrativa do gato, que, embora não seja, morreu ao final e poderia muito bem ser a perda de que trata a história, toma a maior parte da trama. O gato surge no segundo fragmento do conto, após ser apresentado o dilema do sonho e, se representa uma brusca mudança temática, o mesmo pode se dizer dos procedimentos formais de linguagem. O tom melancólico e grotesco do relato do sonho se reveza com o bom humor de quando se fala do gato. Nesse caso, a linguagem flui de maneira mais ágil, clara e articulada, fazendo, até mesmo, referências ao leitor através de uma tentativa de interação: “Eu precisava educar o maldito [gato]. E educar, anatem aí, foi basicamente forçar o felino a seguir uma rotina [...] aqui todos têm uma rotina e não vai ser esse senhorzinho que vai quebrar essa tradição não.” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 92).



Essa alternância se repete diversas vezes ao longo do conto e, não bastasse ela, outros assuntos surgem de modo rizomático (Cf. DELEUZE & GUTTARI), tendo em vista as diferentes mudanças temáticas que ocorrem nesse eixo principal entre o sonho da mutilação e a jornada do gato Elvis. Ao mencionar que o gato deveria se adequar a uma rotina, o narrador passa a dissertar a respeito de sua relação com a organização do cotidiano: “Rotina. Toda vez que me perguntam se tenho rotina, costume responder sempre na mesma balada” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 93). Isso torna a ocorrer ainda no mesmo fragmento: “Ano passado eu queria ir pro carnaval de Olinda.” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 93), sendo que no fragmento seguinte torna a falar do gato e torna ao carnaval de Olinda (Cf. GAUDÊNCIO, 2019, p. 94), quando finalmente foi à festividade e o comportamento do gato, que ficara em casa, fora diferente do esperado, criando, assim, uma espécie de problemática que vem a substituir a verdadeira problemática da narrativa, que existe, mas está ocultada.

Uma ideia que, de fato, pode chegar perto de sintetizar o conto de Roberto Menezes é a da fuga do conflito. É quase improvável que, diante da proposta do livro e do título do conto, que remete à canção de Márcio Greyck e Cobel, o leitor não projete uma expectativa sobre a narrativa, onde se conte explicitamente, com profundo romantismo, a perda de um amor e a condição atual de amante a sós. Uma grande virtude de Roberto Menezes nesse conto é fazer do silêncio a voz que mais fala. Enquanto se tem um narrador que fala exageradamente sobre o seu gato e rememora um sonho que finda em feridas em seus testículos, é o que ele não diz, ou o que pouco diz, que realmente mais funciona como elemento de significação. Cada vez que se muda de fragmento, que se fala de um sonho grotesco, de um gato de apartamento, de rotina ou do carnaval de Olinda, o que se suporia como tema do conto, isto é, o amor perdido, mais se manifesta através do silêncio.

O recurso não se configura como mero suspense ou com uma brincadeira com a curiosidade do leitor, trata-se de uma coerência com a ideia de que algo existia e não existe mais e com a própria dor da perda.

Depois de muitos rodeios, há a confissão da dor:

Isso aqui não sonhei. Quem dera ter sonhado. Desde que você me deixou, meus livros de regras, meus livros de etiqueta, meus livros





sobre o bom senso, meus livros sobre a noção da realidade... Que livro? Nunca tive livro. Você sempre foi meu livro, meu código de hamurabi, minha tábua dos dez mandamentos, minha carta da independência, minha carta náutica, meu mapa astral, meu resultado da loteria esportiva, meu Principia e meu Elementos, meu genoma, minha alienação, meu abecê. Mas não quero falar de você, apesar de que tudo isso que escrevo seja sobre você, não quero falar de você. Elvis morreu e está na cara que o nosso amor teria o mesmo fim que o nosso gato. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 96).

203

O trecho transcrito corresponde a todo um fragmento do conto. Nele, é evidente uma dor que difere da que é ocasionada pela lesão nos testículos. Ao iniciar com “Isso aqui não sonhei”, o narrador confirma dramaticamente a tensão que há entre realidade e a fuga dela. O conto está sempre nesse trânsito entre o sonho e o real, entre o dito e o silenciado. Quanto ao fato de trazer à narrativa um pouco de voz para o assunto silenciado, abandonando um pouco o sonho grotesco e o gato, e ceder ao ato de falar da partida de um amor, pode-se dizer que também aqui se mantém a coerência com a condição de amante abandonado. Tenta-se a todo custo não tocar no assunto, mas ele vem porque, a despeito do silenciamento, não se pode negar sua presença e sua força. Não se quer falar sobre a perda, mas é quase impossível que não se fale. E, quando se fala, há a tentação de continuar a falar, explícita quando o narrador passa a emitir declarações a respeito de seus sentimentos, mas, no conto de Roberto Menezes, a força da realidade se impõe, e finalmente se assume: “não quero falar de você”, o que reforça-se a tese aqui defendida: “apesar de que tudo isso que escrevo seja sobre você”. O sonho, o cachorro, o carnaval de Olinda e tudo mais que se diz é dito em função do que deixa de ser dito. É dito para que não se diga algo mais doloroso. Num momento em que não se tenta cobrir a realidade com outros assuntos mais leves, o narrador reconhece “que o nosso amor teria o mesmo fim que o nosso gato.”.

Um dos grandes feitos do conto está na concepção do mote e na sua execução. É comum que quem sofra queira ocultar a dor e silenciá-la por motivos diversos, mas, por outro lado, é esperado, como já dito, que o conto narre o ocorrido. O silenciamento é a concepção, o silêncio é a execução. Um é a ideia, outro a práxis. Nisso reside o estranhamento, a distância que o texto toma de uma forma de linguagem mais corriqueira. A quebra de expectativa, também, em relação à música é outra faceta desse ponto de destaque. Alguns dos contos do livro, ao



empreenderem sua releitura de alguma canção do Brega, adotam uma postura de maior proximidade à letra da canção escolhida. No caso do conto de Roberto Menezes, há uma preferência pelo silêncio em relação ao assunto central, como já se discutiu, diferente do que ocorre na canção “Impossível acreditar que perdi você”, que aborda a perda explicitamente, e isso gera uma espécie de tensão. Aqui, vale lembrar que “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras” (CORTÁZAR, 1974. p. 152).

A ambiguidade, contudo, não é um recurso que se opera apenas através do silenciamento temático do autor. Já foi abordado que ele usa outros tantos assuntos com a intenção de velar e silenciar, ou mesmo de preencher um vazio, mas isso se dá no plano do conteúdo, no plano da forma a ambiguidade ocorre através de elementos como a divisão do texto em fragmentos e a alternância temática entre eles. O leitor tem, diante de si, um conto que inicia com o relato de um sonho, mas que, em seguida, é deixado para que se fale da relação do narrador em primeira pessoa com o seu gato, que seguem se alternando.

Esse procedimento na organização do conto torna ambígua a relação entre os próprios assuntos que ele aborda, uma vez que não se sabe o que está na gênese do sonho nem sua relação com a história do gato Elvis. Trata-se de uma ambiguidade que parece cumprir a função de expressar a desorganização mental do próprio narrador. Isso se torna evidente ao trazer conteúdos aparentemente sem elo, em forma de fragmentos – o que expressa formalmente essa falta de articulação entre os assuntos –, mas que cumprem muito bem a função de silenciar o narrador em relação à sua perda amorosa, que, até mesmo por isso, se evidencia como algo que não está superado. Sua ausência é, justamente, o indicador da presença.

Para auxiliar a pensar essa ambiguidade, presente em “É impossível acreditar que perdi você” e no conto abordado na próxima seção, é importante trazer à baila o pensamento de Piglia (2004), em seu livro *Formas Breves*, mais especificamente no capítulo “Teses sobre o conto”. Ele entende que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.

89) e ainda que “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e



fragmentário. O efeito da surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (PIGLIA, 2004, p. 89, 90).

Essa discussão é iniciada a partir da anedota contada por Tchekhov, mas trazida por Piglia, em que um sujeito vai ao cassino, ganha um milhão e se suicida, rompendo, desse modo, com as expectativas que a lógica das relações causais que a realidade impõe. Nesse sentido, a história 1 e a história 2 são a história de uma expectativa, gerada pelas relações causais da realidade, e, por sua vez, pela quebra dessa expectativa. Ainda a esse respeito, o autor diz que “a história secreta é a chave da forma conto e de suas variantes.” (PIGLIA, 2004, p. 91).

O conto de Roberto Menezes parece trazer consigo essas duas histórias de que falam o teórico supracitado. Essas duas histórias não são a do sonho e a do gato Elvis e dizer isso seria uma superficialidade que ignora a história latente do conto em questão. As duas histórias que se entrelaçam na narrativa correspondem, de um lado, à tentativa de silenciar algo, através de assuntos diversos, e, de outro, ao assunto silenciado. Isso não quer dizer que a história silenciada esteja em segundo plano, ao contrário, está em primeiro plano e se faz presente no conto justamente pela força e pela razão do silêncio do narrador. A razão do silêncio é também a razão que motiva o próprio conto, que é sobre e por causa da perda de um amor, ainda que não queira ou não suporte falar sobre ela. As duas histórias correspondem ao dito e ao não dito, mas ambas são igualmente ouvidas.

Mais do que constatar que há duas histórias no gênero conto, Piglia (2004, p. 91 – 92) chama a atenção para a importância da história que existe de forma implícita no texto. Sendo a segunda história a chave da forma textual em questão, a tese de que a história implícita do amor perdido, que figura no conto de Bruno Menezes, é crucial. O conto não teria a mesma força literária se essa história que o narrador tenta esconder fosse subtraída. Ao dizer que “A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91 – 92), o teórico argentino muito se aproxima com o que Menezes faz em sua obra. Toda a construção do conto, bem como o seu sentido, está entrelaçada com o não dito, com a história subentendida. O narrador de Bruno Menezes explora a ambiguidade de diversas maneiras, tenta esconder uma história com uma narrativa e alguns

eventos mais banais. O sofrimento oculto do narrador-personagem, que pouco se mostra explicitamente, é o eixo central do conto.

O conto se encerra com a morte do gato após um “experimento” feito pelo narrador, que consiste basicamente em deixar o gato em casa, com fome, e expor a sua própria comida ao animal que, por contrato entre os dois, não a come. As últimas linhas do texto trazem o narrador à procura do gato em todos os lugares possíveis, um desfecho que mostra o quão análogas são as histórias, a explícita e a implícita, do conto. O amor e o gato do narrador têm o mesmo destino trágico, ambos morrem, com a diferença de que o gato se firma como um assunto viável, enquanto o amor não.



### **A PROBLEMÁTICA ECONÔMICA EM “EU HOJE QUEBRO ESSA MESA”**

Outro conto que merece destaque na coletânea organizada por Bruno Gaudêncio é “Eu hoje quebro essa mesa”, do já reconhecido escritor campinense Bráulio Tavares, também narrado em primeira pessoa, por um narrador que é protagonista da narrativa, como o conto de Roberto Menezes e lembrando o que diz Piglia (2004, p. 104): “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida.”

Nele, o narrador parece, logo no início, dirigir-se a alguém, especificamente, utilizando a técnica da existência de um narratário (Cf. REIS e LOPES, 1988, p. 66): “Você já me perguntou isso anos atrás e eu respondi, mas respondi meio por alto e entendo que você não se lembre. Vou contar agora a história completa” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 35). Esse interlocutor é revelado no final do conto, sendo ele o interlocutor a quem se destina a narrativa que anuncia na citação anterior: “E foi assim que conheci a sua mãe.” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 42). Essa consciente e importante escolha de Bráulio Tavares leva em consideração muito do que já foi discutido até aqui sobre as relações do gênero conto com a oralidade, o leitor tem diante de si um texto escrito, mas que performa o oral ao ter em

206



oralidade em sua escrita, aproximando a experiência de leitura do falar natural e espontâneo do relato que é ouvido pelo filho ou filha do narrador-personagem. Expressões como “não estava mangando”, “uns jeans que pareciam o cão”, “O gordinho que estava na mesa de junto” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 39 – 40) marcam o conto, imprimindo ao texto um tom de informalidade.

“Eu hoje quebro essa mesa” é inspirado na canção, interpretada por Carlos André e Reginaldo Rossi e escrita por Lidolfo Barbosa e Wilson Nascimento, “Se meu amor não chegar”, que integra o álbum *Super Duelo* vol. 5, lançado no ano de 2015. A letra da canção remete a uma espera que se passa, aparentemente, em um bar, cujo eu-lírico faz cogitações motivado pela incerteza de que a pessoa esperada compareça ao encontro, dentre elas, quebrar a mesa e não pagar a conta. Ele se presta também a lamentos como o questionamento do porquê de haver dois copos na mesa se uma das cadeiras está vazia.

No conto de Bráulio Tavares, há maior semelhança, ao menos durante uma parte dele, com a música na qual se inspira do que no conto analisado anteriormente e também uma narrativa com moldes mais tradicionais, com a linearidade, que se contrasta com a fragmentação do conto anterior. O narrador em primeira pessoa relata o episódio de como conheceu uma mulher, que viria a se tornar a mãe do seu filho ou filha. O que antecede a isso, porém, é o envolvimento amoroso com uma prostituta, a quem o narrador paga frequentemente por sexo e que, certa vez, ao marcarem um encontro, é deixado esperando, diante do não comparecimento da mulher, o que o leva a um momento de declínio romântico: “Marquei de nove. Deu dez e meia e nada. Botei pra beber. Botei pra pensar na vida.” (GAUDÊNCIO 2019, p. 37). Esse momento do conto, que ocorre em circunstâncias de embriaguez do narrador, é o que mais se aproxima da música que o inspira, posto que a espera pela mulher o expõe às mesmas cogitações e ansiedades do eu-lírico da canção. Há, inclusive, uma referência explícita à música “Se meu amor não chegar”:

Fui na radiola de ficha e olhei o repertório. Empurrei-lhe ficha. Sensação de corno é uma coisa indizível, a gente ao mesmo tempo quer saber de todo mundo e quer que todo mundo fique sabendo. *Eu hoje quebro essa mesa/ se o meu amor não chegar/ também não pago a despesa/ não saio desse lugar...* Bora, Carlos André [...] Na terceira vez que empurrei a ficha um dos caras se manifestou [...]

Empurrei Carlos André de novo. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 37 – 39. Grifos do autor.).



Além do trecho acima e das menções ao intérprete da música, há outras três transcrições de fragmentos da letra da música, numa cena que ocupa boa parte do conto. Ela funciona como um momento em que o narrador aumenta a tensão do conto, um clímax que intermedia a profunda decadência do abandono e da rejeição e a virada de situação, que é o encontro ocasional com outra mulher, com quem não marcou encontro. A chegada da mulher desperta tanto a atenção do narrador quanto dos presentes no bar:

Dei umas rodadas, e quando aprumei o olho com o horizonte vi o que era o zum-zum-zum. Uma criatura tinha entrado no bar e sentado sozinha numa mesa. Alguns caras tinham se levantado pra olhar melhor. Um deles disse alguma coisa e deu aquela risada escrota [...] A figura sentou a três metros da minha mesa. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 39).

A seguir, tem-se a descrição físico-identitária da personagem que, com seu estilo punk, diverge um tanto quanto do comportamento e da estética feminina da época em que se passa o conto e do meio social a que ela pertence. Isso talvez seja a razão pela qual atrai a atenção das pessoas do bar, mas é também, certamente, o que a aproxima do narrador.

Bráulio Tavares assume um tom mais explícito e linear do que Roberto Menezes. Trata-se de uma narrativa com uma sequência mais notória, clara, com algumas reflexões do narrador, mas que não se demoram muito, uma vez que a atenção parece se voltar muito mais para o desenvolvimento dos fatos. Uma síntese possível é que se trata da história de um homem jovem que marca um encontro com uma prostituta que não compare, sofre com isso, mas recebe a surpresa de conhecer outra mulher por quem se sente atraído de imediato. Essa, portanto, seria a história explícita, mais clara, a história 1 a qual se refere Piglia (2004).

O relato que se entende por implícito não é tão implícito quanto no conto analisado anteriormente, até mesmo pelo próprio estilo deste, mais claro e menos fragmentado. Todavia, uma série de associações de causalidade leva a tomá-la como a história por trás de um encontro frustrado que resulta em outro não planejado, mas bem sucedido. Tais causalidades envolvem o porquê da escolha de uma prostituta para se relacionar e o porquê de ela

tê-lo feito esperar. Defende-se, pois, que uma das possíveis leituras para a história implícita do conto de Tavares seja a





condição econômica que o narrador e personagem principal vive, ao menos na época em que se passam os acontecimentos. A questão econômica surge no conto logo na sua ambientação:

Campina Grande era outra cidade, sem essa violência absurda de hoje, em que você corre o risco de perder a vida porque um moleque drogado toma teu celular e te dá um tiro sem a menor necessidade, ou porque um pitboy endinheirado bate no teu carro e vem tomar satisfações. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 35).

O que se tem no trecho, para além do contexto e do pano de fundo, é o indicativo de um conflito de classe existente na consciência do narrador, tanto no que diz respeito a se sentir ameaçado por usuários de drogas, quanto por abusos da elite. Esse problema econômico parece ser uma questão cara porque o narrador insiste nela:

de repente eu larguei os estudos para trabalhar. Tico, meu irmão mais velho, tinha ido morar no interior da Bahia para trabalhar na transportadora do cunhado dele. E assim minha vida era uma merda, e se resumia a passar o dia numa repartição pública que eu detestava [...] Voltava pra casa, assistia o Jornal Nacional com minha mãe, assistia novela, e ela toda hora se queixando da vida. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 36).

209

Os hábitos cotidianos desse narrador, que é também personagem principal, remetem a uma juventude cujas dificuldades financeiras são presentes. Exemplo disso é o fato de ter deixado de estudar para apenas trabalhar, o irmão mais velho ter se mudado em função do trabalho e os hábitos simples que ocupam o seu tempo livre à noite. Até aí, o problema econômico é tratado apenas como suposições, mas, nesse conto, até mesmo a segunda história, da qual fala Piglia (2004), é mais explícita, em virtude, como se disse, do estilo narrativo claro de Bráulio Tavares. Ao falar do envolvimento com a prostituta, o narrador apresenta suas justificativas, que são, afinal, econômicas:

Um cara com vinte e seis anos não tem dinheiro pra arranjar namorada. Naquele tempo, pra você levar uma namorada na pizzaria tinha que levar a reboque o irmão menor dela, ou uma amiga dela, e pagar pra todo mundo. Cinema, festa junina, festinha de clube, manhã de sol, matinê dançante... Era uma hemorragia de dinheiro que não acabava mais, o sujeito precisava ser um xeique saudita ou caixa do Banco do Brasil. Rapariga era mais barato por vários fatores: eu ia lá, tomava umas cervejas com ela, levava pro quarto, pagava o combinado, e o montante era menos do que o gasto de uma tertúlia de domingo à noite no Gresse. (GAUDÊNCIO, 2019, p. 36).

As agruras de uma juventude, como se vê, com recursos financeiros escassos levam o narrador a preferir o relacionamento com uma prostituta a uma namorada. A



despeito da descontração, o tom confessional da narrativa em primeira pessoa vem à tona algumas vezes para tratar de dinheiro, valores, montantes. Certamente, há no personagem certa insegurança ou mesmo ceticismo a respeito de encontrar uma namorada que não exigisse todas essas programações.

Além dessas características pessoais, a passionalidade é também uma marca forte do rapaz, que confessa ter se apaixonado “pelo resto da vida” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 37) pela prostituta, tornando problemática e pessoal uma relação que, em si, é puramente econômica. Todavia, isso não é apenas um traço sem valia, que se perde no decorrer das páginas, ele é responsável pelo ocultamento da segunda narrativa do conto. Ao descrever seu envolvimento amoroso com a prostituta, o narrador coloca aos olhos do leitor uma história de paixão, certamente mais atrativa do que o seu fracasso econômico, que o faz incapaz até mesmo de encontrar uma namorada. Isso cumpre a função de apagar um pouco a discussão econômica, que ganhava relevo até então para dar vez à narração da espera pela mulher que não comparece ao encontro. Nesse momento, há muitas tensões que se criam, levando o conto a um tom de suspense e, por isso, esquece-se facilmente das razões (econômicas) pelas quais o narrador em primeira pessoa se envolve com uma profissional do sexo.

Mesmo assim, a questão econômica torna a voltar, talvez até de modo mais implícito, como ocorre na descrição do espaço físico do bar onde o narrador-personagem marcou o encontro: “prateleiras cheias de garrafas de cana empoeiradas, as fotos do Treze na parede, o retrato de São Jorge, as portas pintadas de verde” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 37). Como se percebe pela descrição, o bar do encontro não é um lugar com harmonização interior rebuscada, chegando a unir fotos de um time de futebol, o Treze Futebol Clube, de Campina Grande, e de São Jorge, além do pouco cuidado com as garrafas empoeiradas nas prateleiras, muito provavelmente de aguardente de cana barata. A imagem de lugar simples e rústico é reforçada também pelo perfil dos demais frequentadores do bar, “os cabas gordos de óculos escuros à noite” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 37), um “bando de matuto” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 40), além da informação de que “nesse bar tem uns dois ou três revólveres no cinto de alguém” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 40).



Como se sabe, a prostituta não comparece ao encontro e o narrador se utiliza, talvez movido pelo romantismo, ou quem sabe pela possibilidade de estar contando a história a uma criança, de recursos de evocação imagética quase cinematográficos para anunciar a chegada de outra mulher ao bar. Esta, através do que se sabe pelo que é contado, não demonstra ter nenhum medo de estar ali, a despeito de não ter sido recebida de forma tão sociável, nem expressa qualquer agressividade: “Entra aqui sozinha, sem medo, e pior, sem bancar valentia.” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 40).

Esse representa um ponto de virada na vida do jovem que, de abandonado por uma prostituta, passa a desfrutar da companhia de alguém que, como ele, ouvia Ramones. O desfecho do conto ocorre com os dois saindo do bar, após uma conversa empolgante: “Pagamos, fomos embora dali para sempre” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 42). Isso poderia representar uma mudança de perspectiva do narrador em relação à sua condição econômica, que o fazia crer-se incapaz de ter uma namorada, no entanto alguns elementos apontam que não. O primeiro aspecto é que o narrador estava bêbado; o segundo é que a moça, ao frequentar aquele lugar – inclusive, isso o admira muito – rompe com o padrão comportamental da imagem feminina que o narrador constrói no início do conto.

Ao encontrar-se em um estado de embriaguez, que é construído no decorrer de toda a estadia no bar, o narrador-personagem certamente não reflete do mesmo modo como o fazia sobriamente, sobre todas as questões que, em sua opinião, o impediam de ter uma namorada. Certamente, ele não pensaria em todos os impedimentos de ordem econômica já apresentados no início do conto, principalmente se considerado o agravante da rejeição que acabara de vivenciar. Além disso, o perfil identitário da moça indica que ela não reproduz os costumes burgueses que a impediriam de frequentar aquele lugar, a despeito de ela pertencer a uma classe mais alta, na pirâmide social, do que a do narrador-personagem: “vê-se que tem um certo berço, mas deu um bicudo no berço e mandou pra maracangalha.” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 40). Esse distanciamento dos costumes mais presentes em sua origem social é, inclusive, uma possível causa para que a garota entre no bar: “Era do Recife, tinha vindo com a mãe resolver

alguma coisa de família, estavam na casa de uma tia, mas o papo na casa da tia era insuportável” (GAUDÊNCIO, 2019, p. 41).



Por esse viés, ao tomar uma iniciativa que abre espaço para uma relação afetiva não pautada em questões profissionais, como a que tinha com a prostituta, o narrador-personagem não está abrindo mão do entendimento de que, para se ter uma namorada, era necessário ter todo um aparato financeiro, do qual ele não dispunha. Seu comportamento de se aproximar da jovem, no entanto, foi facilitado pela embriaguez e pelo perfil alternativo da moça. Ao perceber uma garota punk, com um estilo que destoava, provavelmente, das meninas de classe média da sua cidade, o rapaz se sente confiante para que ele seja aceito a despeito de sua posição social desprivilegiada.

Assim, o relato explícito presente no conto narra a história de um rapaz que se relaciona com uma prostituta, por quem se sente apaixonado e, ao ser deixado esperando num encontro marcado, finda por conhecer a mulher com quem viria a se casar e ter ao menos um filho ou filha. Todavia, a história implícita trata de um rapaz com dificuldades financeiras e baixa autoestima, quiçá em virtude disso, que pensa que o dinheiro que ganha não dá para sustentar um namoro. Isso é superado principalmente por ter encontrado alguém para quem o dinheiro, aparentemente, não se constitui um problema; que, mesmo dispondo de recursos financeiros, aparenta ter um estilo de vida e costumes diferentes da classe média a que aparentemente pertence.

212

## CONCLUSÃO

Este artigo pretendeu analisar dois contos presentes na coletânea de contos *Torturas de amor* à luz dos pressupostos de Piglia (2004), sobre características narrativas do gênero conto. Embora seja conhecido por ser um texto mais curto, para o teórico, o conto possui dois relatos, duas narrativas: a que é contada explicitamente e uma implícita, mas igualmente importante para a construção do sentido e o entendimento do que

determinado conto se propõe a relatar.



Em “É impossível acreditar que perdi você”, o narrador expõe sua vida através de um monólogo fragmentado e desajustado, ao se alternar entre as narrativas de um sonho perturbador, que o fazia acordar coçando os testículos, e o gato que criava. Essa alternância confunde completamente as expectativas do leitor que se criem em torno de uma narrativa que conte do amor perdido, da falta que sente e que traga um pedido para voltar em toda a sua extensão, como faz a música interpretada por Márcio Greyck. Apenas uma vez o narrador cede a falar do amor perdido, mas logo recupera a sequência que predomina em sua voz. Nisso consiste o relato oculto do conto: o amor perdido que é silenciado porque o narrador-personagem não consegue encará-lo e que se presentifica na ausência e no silenciamento.

“Eu hoje quebro essa mesa” é, definitivamente, uma história mais leve do que a anterior e, quiçá por isso, não utiliza os mesmos recursos narrativos da fragmentação e do monólogo interior que “É impossível acreditar que perdi você”. O conto de Bráulio Tavares toma um narrador que se dirige a um narratário, seu filho ou filha, contando a história de um envolvimento com uma prostituta, que o deixa esperando-a em um bar onde, por acaso, viria a conhecer a mulher com que teria filho(s). O relato oculto é a insegurança de um sujeito oriundo de classes sociais subalternas, cujo salário, para ele, não conseguiria bancar um namoro, portanto, uma problemática de dimensão econômica.

Em contos com abordagens estruturais tão distintas, é notória a aproximação trazida por essa ambiguidade, marcada pelos dois relatos que há nas histórias, que, no final, é própria dos textos literários, de uma linguagem que extrapola a objetividade do falar não literário.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia etécnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense,

1994, p. 197-221.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GAUDÊNCIO, Bruno. *Torturas de amor*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2019.

LUCIANO, Aderaldo. Trilha sonora, escrita e cantada. In. *Torturas de amor*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2019.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

VELÔZO, Paula. O Brega, os Meios e as Novas Tecnologias: Relações de Poder e Representação nos Meios Audiovisuais. In. *XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife, 2011.



Recebido em 21 de dezembro de 2020.

Aprovado em 02 de fevereiro de 2022

## THE TALE AS FORM OF TWO NARRATIVES IN THE TORTURAS DE AMOR COLLECTION

**Abstract:** To encounter the tales present in *Torturas de amor*, collection of texts written by northeastern writers, based on the Brega musical genre and organized by Bruno Gaudêncio, is to find several lyrical universes, with different representations of love. The narratives taken here, namely, “It is impossible to believe that I lost you”, by Roberto Menezes and “I break this table today”, by Bráulio Tavares, however, they are not analyzed, at least as a priority, in the light of this fruitful thematic field that is love. Reading such narratives, as attractive as they are due to the cathartic content, also allows contact with the short story, considering the text as a process and as

a structure, without, of course, disregarding the content, understanding them in an articulated way (cf. EAGLETON,





2011, p. 46). Thus, one of the possibilities of approaching the formal configuration of the story is that proposed by Piglia (2004), about the fact that, in the story, two narratives coexist, one explicit and the other more implicit, but both of great value for understanding of the genre. The stories discussed here present, based on their proposals, the structure defended by Piglia (2004).

Thus, the objective of this study is to analyze the two narratives pointed out by the theorist quoted in two short stories from the collection *Torturas de amor*, which reached the editorial market in 2019 to add to the vast contemporary production of short stories. Hence the importance of being taken as an object of literary studies.

**Keywords:** Implicit narrative. *Torturas de amor*. Genre short story.