



Contornos de *A palavra nunca:* o gênero conto em Eric Nepomuceno

Morgana Chagas Ferreira*

“Is this the real life?

Is this just fantasy?”

Queen¹

O que é o conto? Essa é a pergunta-embrião a partir da qual Nádia Battella Gotlib concebeu a sua obra *Teoria do conto* (1990). Reunindo diferentes teorias e escritores que refletiram sobre os aspectos do conto, como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Mário de Andrade e Machado de Assis, a autora empenha-se em traçar uma história da teoria do conto que vai desde as estórias sem registro escrito, que serviam para transmitir ensinamentos, mitos e ritos em tribos primitivas, até os séculos mais atuais, quando as estórias começam a ter maior enfoque em entabular um perfil estético. Afirma Gotlib:

Embora o início do contar estória seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos modos de se contarem estórias. Para alguns, os contos egípcios – os contos dos mágicos – são

* Mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹ A banda Queen se apresentou no Brasil em 1985, mesmo ano de lançamento do livro de contos aqui analisado. A música “Bohemian rhapsody”, lançada em 1975, foi a 22ª no *setlist* do show.

os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam (1990, 5).

Se por um lado podemos percorrer e enumerar os momentos da escrita e da evolução do conto, por outro, é preciso um trabalho atento, uma vez que tratar dos aspectos formais que englobam o conto é correr o risco de ter uma teoria elaborada que aniquila a sua própria existência. Contudo, é uma luta em que vale a pena entrar, porque o resultado do enfrentamento entre teoria e escrita é o conto em si, “um tremor de água dentro de um cristal”, assim como lembra o escritor argentino Julio Cortázar:

Se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (*apud* Gotlib: 1990, 10).

Para Cortázar, o conto ocupa um lugar *sui generis* na teoria da literatura, dado que os primeiros estudiosos dispuseram da ati-

vidade dupla de criar o conto de forma artística ao mesmo tempo que refletiram, criando um acúmulo de saberes sobre a estrutura, a densidade e a extensão desse tipo de narrativa, de modo a estabelecer uma combinação entre a teoria e a criação literária.

Em *Valise de cronópio* (1993), Cortázar é cirúrgico tratando da extensão – um dos argumentos fundamentais para a tentativa de encaixar o conto em algum lugar de maior estabilidade. Ao falar do conto contemporâneo, mais precisamente daquele que nasce com Edgar Allan Poe, defende a economia de meios, isto é, a criação de um pequeno ambiente onde seja permitido aprofundar as questões que teriam sido pensadas previamente. É o que ele chama de “sentimento de esfera”, que, dito de outro modo, é aquilo que deve preexistir ao ato de escrever, como se o narrador, dependente da forma que assume, trabalhasse do interior para o exterior, potencializando um mínimo de elementos e provando que certas situações ou terrenos narrativos privilegiados podem ser traduzidos numa narrativa de projeções tão vastas como o mais elaborado romance. Tal como a fotografia, o conto possibilitaria uma leitura para além daquilo que foi já dito ou retratado, colocando o leitor como componente de destaque na percepção da magnitude da narrativa – escrita ou fotografada. Além disso, segundo Cortázar, a intensidade e a tensão são fundamentais para prender o leitor ao texto: “a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de ideias intermédias, de etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo” (Cortázar: 1993, 231). Assim sendo, nota-se que a extensão, a tensão, a interação com o leitor e o tempo são questões imprescindíveis para Cortázar. E parecem ser também para o escritor carioca Eric Nepomuceno.

Renomado como jornalista e como tradutor de diferentes autores latino-americanos, Nepomuceno tem em seu repertório de tradução nomes como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano e o já citado Julio Cortázar.² Entretanto, ainda que opere em seus contos o trabalho impecável com a linguagem e suas obras tenham circulação em grandes editoras, o ofício de contista move-se quase despercebido. Aqui, buscaremos expandir o acesso, o conhecimento e a crítica a respeito da obra desse autor brasileiro contemporâneo, retirando-o do lugar imerecido de quase esquecimento dos estudos de literatura.

Em 1985, Nepomuceno publica o livro *A palavra nunca*, pela Nova Fronteira, reunindo 24 contos divididos em cinco partes: Histórias da primavera (6); Histórias do inverno (6); Histórias sem tempo (1); Histórias do outono (5); Histórias de um tempo qualquer (6). Por ser um livro de contos, torna-se mais difícil a tarefa de encontrar uma unidade entre eles; no entanto, o título e a divisão apontam para o labor minucioso do escritor com o tempo. Em primeiro lugar, a palavra “nunca” que obrigatoriamente se contrapõe ao termo “sempre”, que funciona como normalidade ou como *status quo*, é uma ausência sentida dentro de um sempre tão naturalizado e, mais que isso, configura também a impossibilidade ou a delimitação das ações. Em segundo lugar, as diferentes partes que compõem o livro representam a passagem do tempo de modo sazonal e indicam uma evolução no modo como o livro é construído. Há, ainda, datações diferentes para cada conto, que vão do ano de 1973 até 1982, o que

² Em prefácio da edição brasileira de *Conversas com Cortázar*, organizada por Ernesto González Bermejo e com tradução de Luís Carlos Cabral (Zahar: 2002), Nepomuceno avalia positivamente a construção da ficcionalidade de Cortázar: “Sua visão do conto, gênero em que ele brilhou de forma especial, continua sendo uma das mais nítidas lições do ofício de escrever”.

demonstra que talvez o livro não tenha sido escrito de um só fôlego. Vejamos, então, como essas características aparecem nos textos.

Iniciando o livro, “Telefunken”³ é narrado na primeira pessoa do singular a partir do olhar de um menino de dez anos que, ouvindo um rádio, conta as suas percepções sobre a vida. O uso da primeira pessoa chama atenção para o eu, mais ainda, para uma interioridade forjada. O rádio funciona como uma moldura, porque, além de representar a importância simbólica que a voz possui, é no enquadramento das considerações sobre esse aparelho que a construção da narrativa acontece. Temos ciência do espaço da casa, do microcosmo do menino, das pessoas que participam da sua existência e daquilo que ele projeta para seu futuro:

A gente até que tem um rádio bacana em casa, e a mãe às vezes põe uma toalhinha em cima dele e um vasinho com uma flor dentro [...]. Eu vou querer um rádio parecido com o nosso. Só não quero de madeira escura: vou querer um rádio branco. Não sei se isso é bom: rádio branco deve ser que nem calça branca: suja muito. Por isso, é melhor não deixar ninguém chegar perto do rádio. Vou gostar tanto do meu rádio que se minha mulher tiver um filho que nem minha mãe teve eu, vou dizer para ela não deixar ele mexer no rádio (1985, 14).

Além disso, a realidade que o menino conhece é, para ele, a realidade universal, aplicável a todos os indivíduos. O que é visto,

³ Fundada em 1903, a Telefunken foi uma empresa alemã que fabricava diferentes tipos de eletrônicos, entre eles, rádios e televisores.

percebido e experimentado torna-se automaticamente concreto. É o que se percebe neste outro trecho:

A vizinha Eulália não é mãe de ninguém. Vai ver que eu caso e minha mulher não vira mãe de ninguém. Porque eu sei que se minha mulher virar mãe, morro depois de dois meses. Aqui em casa aconteceu isso: eu nasci e meu pai morreu depois de dois meses (1985, 14).

No ambiente vivenciado pelo garoto, o nascimento está necessariamente atrelado à morte, pois, quando a mãe dá à luz, o pai morre. Essa tensão marca a vida do menino de tal maneira que ele se vê tendo um destino traçado independentemente de suas vontades e ações. Assim como o seu pai, uma vez que ele se case e tenha filhos, a morte estará determinada. A repetição da marcação temporal, “dois meses”, enfatiza que a criança está fadada à perda: seja a sua própria ou a de não poder ter filhos. É a impossibilidade de acontecimento, de ação. Outra questão relevante é o conto abordar o tema infância e pertencer à primeira parte do livro, “Histórias da primavera”. A primavera, além de ser considerada a estação do desabrochar das flores, é também sinônimo de juventude, de época primeira, o que justificaria a escolha desse texto, e não de outro, para abrir o livro.

Já a narrativa de “O último”, situado na parte “Histórias do outono”, curiosamente considerada a estação da colheita, é desenvolvida na vida adulta de um homem. O termo “último” traz a ideia de ordenação dentro de um limite de tempo – aquilo que aconteceu por último – mas também indica aquele que vem depois de todos os demais em uma sequência. Ambas as acepções são fundamentais para compreender o universo desse conto, pois elas estão presentes

por toda a narrativa, sugerindo que o autor pensou previamente na estrutura do texto, ou ainda, retomando a ideia de sentimento de esfera descrito por Cortázar, que o autor trabalhou o tema de tal modo que as projeções a respeito dele foram múltiplas. Assim, o texto provocará de maneira incessante uma complexa gama de representações.

Também na primeira pessoa do singular e com um narrador masculino, o conto é subdividido em 15 partes e sua organização lembra um diário de relato de viagens. Inicia-se com uma marcação temporal, “antes”, situando o discurso no tempo anterior ao da enunciação da narrativa, ao passo que mostra imediatamente a perspectiva do sujeito que vai narrar: um eu que se dividiu em dois, o do presente e o do passado.

Antes, eu pensava: “Cada vez que sinto cheiro de pasto e de mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?”. Depois percebi que trazia comigo o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca, onde quer que eu fosse. E também frio e sempre um resto de fome (1985, 112).

O cheiro de pasto e mijo acompanhando todos os lugares é uma marca determinante da memória olfativa e a repetição funcionaria não só como uma forma de rememorar ou de atuar como um procedimento estético, mas também de incomodar e chamar a atenção do leitor para o texto. Essa interação entre o texto e o leitor é essencial para compreender como funcionam as projeções interpretativas em um conto. Não à toa o tema recebeu atenção dos estudos literários a partir dos anos 1960, mais especificamente com o surgimento da estética da recepção.

Wolfgang Iser, um dos precursores dessa pesquisa,⁴ afirma que é necessário que existam espaços vazios entre os dois componentes da interação, pois é só a partir dessa assimetria entre texto e leitor que se originará a comunicação no processo de leitura e, mais que isso, para que a obra seja constantemente recriada. Segundo ele, a interação fracassa quando o leitor enclausura a sua interpretação do texto independentemente do que a obra traz. Nas palavras de Iser:

A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções. Como, entretanto, o vazio mobiliza representações projetivas (*projektive vorstellungen*), a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor (1979, 88).

Isto é, as interpretações literárias serão tão ou mais plurais, uma vez que as próprias relações humanas o são, devido, inclusive, à relação inerente do ser humano com a ficcionalização. É o jogo do imitar e simbolizar. No prefácio de *O fictício e o imaginário* (Iser: 2013), Dau Bastos descreve a maneira como Iser enxerga que a ficcionalidade faz parte da condição humana:

⁴ Junto a Iser, outros nomes também foram importantes para a estruturação dos estudos sobre a estética da recepção. São eles: Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht. Em 1979, Luiz Costa Lima fez com que esses autores comessem a circular no Brasil, ao organizar uma coletânea de ensaios intitulada *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*.

Independentemente das configurações que assuma, a ficcionalidade nasce da necessidade de o homem se mostrar a si mesmo. Consciente de sua própria natureza e, paradoxalmente, incapaz de acessá-la, a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se (*apud* Iser: 2013, 12).

Deste modo, retomando o conto de Nepomuceno, a perspectiva das ações do narrador-personagem a respeito de si mesmo, que são feitas no hoje sobre um ele do passado, acabam por constituir uma dualidade e um *modus operandi* na narrativa. O eu-presente fala sobre um sempre que corresponde ou teve início com o eu-passado – “cada vez que” – e entre eles parece haver uma trajetória de autoconhecimento ou, ainda, de autocrítica.

Na história das artes visuais, a noção de perspectiva surge como um recurso gráfico e reproduz o universo tridimensional da realidade em uma superfície plana, dando a sensação de espaço e interação entre os três planos. Criando um ponto de fuga na pintura ou no desenho, a perspectiva permitiu representar o mundo em profundidade e podemos, igualmente, utilizar essa concepção para o estudo do conto de Nepomuceno. O narrador, ao colocar a si próprio e aos outros em perspectiva, aprofunda o debate sobre as múltiplas possibilidades de existir e de (re)criar-se que não tinham sido pensadas anteriormente, como fica evidente neste fragmento:

Talvez se Emílio fosse menos corajoso, ou menos louco.

Talvez se eu não tivesse confiado tanto em Enrique e em

todos os outros. Se não tivesse chovido tanto aquela noite, a primeira. Se eu não tivesse nunca saído de casa para ir defender aquilo que diziam ser defendido (1985, 112).

Ao sair de casa mais por uma vontade alheia do que a sua própria, o narrador apresenta insatisfação consigo e faz a primeira crítica ao ambiente no qual acontecerá todo o percurso narrativo: a guerra. É também a partir da incompreensão do porquê da guerra que ocorre a identificação e aproximação entre o eu-passado e o eu-presente: “Tenho fome e quero que tudo vá para o diabo, esta merda de guerra que até hoje não entendi” (1985, 114). Aliás, é no deslocamento físico do homem e de seus companheiros de combate que a história se desenrola: “De manhã, faz muito frio, quando saímos para procurar a trilha de baixo, que vai costeando a colina” (1985, 114). A estrada trilhada compõe o percurso narrativo e vice-versa.

Num primeiro momento, a guerra não corresponde à expectativa do imaginário popular, pois ela é descrita a partir de uma violência mais simbólica do que corporal. Não há jorro de sangue, nem enfrentamentos com baionetas. Exemplo disso é a arma que nunca foi disparada – “este mosquetão que não disparei nenhuma vez” (1985, 114) – e a desumanização/humanização dos soldados por causa do uso ou não de sapatos. Uma das primeiras passagens em que isso fica evidente é quando o narrador diz que era a segunda vez que usava sapatos na vida e o motivo era exclusivamente porque ele ocupava a função de soldado. A polissemia do sapato, podendo indicar, inclusive, o pertencimento a determinada classe social, dá humanidade ao homem, mas também pode tirá-la à medida que ele usufrua de um poder maior:

O negro Raul é duro e forte e alto. Vem dos vales, onde as gentes são mais altas e alegres. Não pode comigo na garrafa de cana nem nas noites de cantoria. Não posso com ele na porrada. Nem Emílio, o bravo, pode. Ele insiste: “Se eu não paro, não para ninguém”. Ele sempre teve sapatos (1985, 119).

O cansaço coletivo, fruto do deslocamento a pé pelas trincheiras, não é suficiente para comover e fazer parar Raul. Todos os seus companheiros possuem sapato na guerra, contudo, como ele sempre teve sapatos, usará de seu privilégio e diferença para ser categórico e amedrontador, impedindo que os demais descansem.

Algumas dessas imagens e construções – o mosquetão, o uso do sapato, as muitas marcações temporais etc. – se repetem ao longo do conto, tornando a narrativa cíclica, do mesmo modo que os caminhos dos próprios soldados nos campos de batalha. Essas constantes voltas para o mesmo lugar apontam uma impossibilidade de saída tanto do espaço físico como das memórias que insistem em retornar coladas a objetos, a detalhes que aparecem independentemente do querer do narrador. O ciclo só se rompe quando há uma aceleração no ritmo da narrativa e as ações dos personagens acontecem em sequência; a violência também sofre mudança, passando a ser mais concreta e menos simbólica.

Jorge, por direito, é o primeiro. A índia se debate e grita e uiva. E morde: Jorge se levanta mostrando a marca dos dentes no braço. A índia fica no chão. Vai levantar, é a vez de Andrés: chuta a índia na barriga. Ela cai, Andrés salta em cima e cumpre. [...] “Anda, é você agora”. O negro Raul

sussurra: “Anda”. E me olham todos outra vez. E eu vou. Fui o último (1985, 122-4).

A cena forte do estupro da índia remonta à representação tanto da imagem da mulher como a do indígena na literatura brasileira. De modo geral, as duas figuras são representadas por meio de um olhar vertical, estando submetidas corriqueiramente ao comportamento passivo e facilmente violável. Assim, a índia simboliza o encontro com o local seguro, com as origens, já que eles estavam em guerra e a presença da mulher os levaria para uma possível aldeia. Contudo, o que se sucede é uma escalada bestial, principalmente do narrador. Ele não queria ser como todos ao seu redor e nem realizar o que realizavam, entretanto “cumpre”, escolha estética que faz referência ao estupro, tornando-se igual aos demais. Aqui a distância que o narrador a todo momento buscava ter de seus colegas de combate desaparece, transformando-o em alguém tão diferente que nem ele mesmo se reconhece. Mais uma vez o eu-passado e o eu-presente se distanciam. É também neste mesmo instante que desvendamos uma das acepções prováveis para o título do conto, dando a ele toda a carga de violência possível dentro do universo gráfico: o último foi aquele que encerrou uma sequência de atos violentos.

Tanto em “Telefunken” como em “O último”, o trabalho com a linguagem permitiu criar dois universos completamente distintos: a casa e a guerra, respectivamente. Além disso, no primeiro conto, é narrada a infância de um menino que ama o rádio e tem medo de morrer e, no segundo, a trajetória de um homem que rememora sua ida para a guerra – reconhecidamente um local de morte. Ou seja, em ambos os casos a finitude da vida está presente, o que unirá esses dois contos ao último que será trabalhado neste artigo.

Encerrando o livro, o conto “Um senhor elegante” integra a quinta parte, “Histórias de um tempo qualquer”, e aborda as percepções de um homem a respeito de sua vida e de sua atual condição de idoso. Contando as aventuras amorosas da juventude para a sua interlocutora, Maria, o narrador – assim como nos outros dois contos analisados, é em primeira pessoa – parece querer reviver o frescor primaveril de quando era jovem. Contudo, seu corpo dá indícios das intermitências da vida. Seu medo de dormir é um exemplo disso:

– Esse é outro sintoma – expliquei. – Não durmo quase nunca. Como se tivesse pânico de dormir e não despertar, ou medo de sonhos dolorosos (1985, 162).

O “outro sintoma” é o da decadência, por meio da qual ele vai descobrindo seu corpo e as dores que sente, quase como um efeito dominó:

Ela sorriu e continuou girando devagar o copo de vinho enquanto eu contava como, aos poucos e cheio de espanto e angústia, fui descobrindo o corpo: primeiro o fígado, depois os rins, mais tarde os pulmões, um dia o estômago, outro os joelhos, e depois comecei a zelar de maneira especial e inútil pelos dentes, e contei como fui entendendo que os olhos que sempre falharam estavam secando, e então passei a descobrir os terríveis ruídos do ser humano, uma espécie de lenta, lentíssima de demolição (1985, 161).

O processo de envelhecimento é recebido com surpresa pelo narrador, porque, ao que tudo indica, ele não estava preparado para

lidar com a passagem do tempo. No entanto, observar e sentir a ruína de seu corpo faz com que ele dê mais atenção para áreas da sua vida que anteriormente não recebiam seu olhar, como a escolha mais acurada do vestuário. Para ele, vestir-se bem disfarçaria a sua decadência:

Passei a dedicar uma atenção cada vez maior a meus gestos, minha maneira de escolher a roupa, de apurar com cuidado quase místico as gravatas, aparar com rigor os cabelos, de reparar cuidadosamente no ciclo de cada camisa para evitar repetições, falhas imperdoáveis. Descobri, enfim, que a elegância pode ser, mais do que qualquer outra coisa, a melhor defesa, o disfarce mais eficaz para a decadência (1985, 160-1).

Outro ponto importante no conto é a maneira como a memória é trabalhada. Ela é usada pelo narrador de modo a ficcionalizar sua própria história. Em conversa com Maria, ele relembra casos amorosos antigos, mas os conta como se não fossem seus:

E depois perguntou-me de todas as mulheres de todos os meus tempos e contei histórias minhas como se fossem histórias de outros: um quarto de hotel em La Habana, uma praça em Barcelona, um terraço em cima do mar do Rio de Janeiro (1985, 165).

Esse artifício de inventar a própria vida remonta a uma outra característica da ficção que não havia sido citada até agora: como um processo de autoconhecimento, a ficção surge da necessidade do homem de entender a si mesmo, de dar conta do seu interior inacessível;

é o fictício “como instância apta a tornar o imaginário ‘acessível para além de seu uso pragmático’” (Bastos *apud* Iser: 2013, 14-5). Isso se aplica tanto para o personagem como para quem, se nos for permitida a expressão, deu-lhe a vida. Ao escrever sua ficção, o escritor, plenamente consciente de que existe “a inacessibilidade da realidade para o pensamento” (Bastos *apud* Iser: 2013, 12), constrói narrativas que esmiúçam aquilo que vivenciamos empiricamente no mundo. Porém, a criação literária não precisa passar pelo crivo do real para ser considerada relevante para o conhecimento, uma vez que ela possui uma lógica estética interna própria. A respeito disso, Gotlib faz a seguinte provocação: “a realidade *contada* literariamente, justamente por isto, por usar recursos *literários* segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção?” (2006, 12). Já em Iser, a invenção estaria atrelada aos modos como os atos de fingir atuam numa narrativa. Como bem disse Bastos:

Neste retorno à baila, as atividades de seleção, combinação e autoindicação reafirmam tanto o vínculo com o real, como a relação de transgressão que com ele mantêm. Da mesma maneira, reiteram o próprio cunho operacional, graças ao qual se ligam ao imaginário com o objetivo de produzir a ficção. Completamente distintos, fictício e imaginário nutrem entre si uma parceria profícua, pautada pelo jogo. [...] Iser faz a defesa da literatura que presta atenção a si mesma, mas não a aponta como vértice de suposta hierarquia fundamentada na ideia de progresso artístico (*apud* Iser: 2013, 15).

Se a ficcionalidade persiste porque o ser humano não consegue se definir e, portanto, se encena, o ficcionista é, por sua vez:

Um ser humano condicionado pelo espaço e tempo que, todavia, em algum momento decide se entregar ao labor de escolher, entre os elementos que lhe acorrem à mente, aqueles que constituirão uma narrativa e os articula da maneira que lhe parece conveniente (Bastos *apud* Iser: 2013, 10).

Isso significa dizer que a seleção de determinados caminhos e não de outros aponta para certa intencionalidade do texto, possibilitando que o impalpável se torne presente ainda que não necessariamente existente.

Refletir sobre como foi o percurso da vida não tem o objetivo de decifrar o que acontece entre o nascimento e a morte,⁵ mas permite que se acesse aquilo que estava oculto ou, ainda, inacessível, evidenciando a plasticidade da qual somos dotados. Ao ficcionalizar a própria história, o narrador-personagem do conto de Nepomuceno faz o esforço de conquistar, de algum modo, a perenidade que possibilitaria a ele esquecer-se de seu próprio fim, de sua própria ruína, ao passo que reconstrói toda uma rede de histórias, reconfigurando suas próprias memórias.

Assim sendo, os três contos que foram analisados confirmam a evolução sazonal que foi antevista na distribuição dos textos pelo livro. A infância, a vida adulta e a velhice representam o início, o meio e o fim das diferentes fases da vida e cada uma delas é interpenetrada pela outra. Para exemplificar: se a infância é o primeiro estágio da existência de todos, ela também precisará acabar e, conseqüentemente, ceder lugar para a próxima fase da vida. Inclusive, talvez seja por isso que os contos são transpassados pela pulsão de morte.

⁵ Ideia trabalhada por Bastos *apud* Iser: 2013, 23.

No primeiro, a morte associada a um acontecimento (a morte do pai do menino). No segundo, previamente marcada pelo ambiente hostil (a guerra). E, finalmente, no terceiro, a morte é tratada como inevitável (a idade avançada). Não à toa este conto pertence à parte “Histórias de um tempo qualquer”, evidenciando que a morte acontece independentemente do tempo e da parte da vida em que nos encontramos – a morte é, somente, o encerramento de um ciclo.

Não se tratando apenas disso, todos os contos são burilados dentro de uma estética própria que dialoga e faz jus aos procedimentos de construção de narrativas, principalmente daquilo que engendra um gênero tão instável – conforme nos apresentou Gotlib e aprofundou Cortázar – como o conto. Eric Nepomuceno não é apenas um bom contador de histórias, mas é também, principalmente, um completo ficcionista. Ele concebe o seu universo ficcional experimentando espaços, tempos, personagens e tensões múltiplas, trabalhando a linguagem de modo a criar diferentes chaves de leituras e caminhos interpretativos e, conseqüentemente, possibilitando de modo frequente o prazer estético. Sobre a experiência estética, Luiz Costa Lima comenta que ela acontece a partir de uma atividade de conhecimento, diferente do conhecimento conceitual, que permite que o sujeito do prazer (estético) se reconheça em um outro, trazendo a alteridade dele para si ao passo que se projeta também nesta alteridade. Nas palavras de Costa Lima:

A experiência estética, portanto, consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade,

para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si (*apud* Jauss et al.: 1979, 19).

Buscamos, neste artigo, aprofundar os estudos a respeito da obra de Eric Nepomuceno naquilo que tange a sua vertente de ficcionista ou, ainda, de competência para ficcionalização de uma voz que vai guiar a elaboração da narrativa de um conto (Gotlib: 2006, 13-4). Tivemos como meta também a ampliação do número de leitores e críticos de suas obras literárias. Além disso, ao elegermos o conto como objeto, pudemos colocar no centro das discussões alguns dos estudos existentes a respeito do tema.

Referências

- BASTOS, Dau. “Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana”. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, pp. 7-24.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- NEPOMUCENO, Eric. *A palavra nunca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Resumo

Desenredando os procedimentos daquilo que faz um conto ser um conto e empenhando-nos em trazer à baila uma parte da literatura contemporânea que quase não tem visibilidade, analisaremos neste trabalho três contos de Eric Nepomuceno publicados no livro *A palavra nunca* (1985): “Telefunken”, “O último” e “Um senhor elegante”. Para isso, será necessário transitar pelos escritos de Julio Cortázar, uma vez que o escritor e crítico argentino contribuiu de forma contundente para a compreensão desse gênero literário cuja forma gera grande debate. Os questionamentos sobre o conto levantados por Nádia Battella Gotlib também serão trazidos para discussão. Recorreremos por fim aos estudos de Wolfgang Iser, que propõe uma visão libertária a respeito da ficção.

Palavras-chave: Eric Nepomuceno; conto; morte; ficção.

Abstract

Unraveling the procedures of what makes a tale a tale and striving to bring to light a part of contemporary literature that has almost no visibility, we will analyze in this work three short stories by Eric Nepomuceno published in the book *A palavra nunca* (1985): “Telefunken”, “O último” and “Um senhor elegante”. To accomplish this goal, it will be necessary to go through the writings of Julio Cortázar, since the Argentinian writer and critic contributed in a decisive way to the understanding of this literary genre whose form generates great debate. Equally relevant, the questions about the tale raised by Nadia Battella Gotlib will also be brought into consideration. In the end we will turn to the studies of Wolfgang Iser, who proposes a libertarian view of fiction.

Keywords: Eric Nepomuceno; tale; death; fiction.