



# **“O último”, de Eric Nepomuceno, e o leitor-autor: uma abordagem à guisa da estética da recepção**

André Rosa\*

“The rest is silence”.

*Hamlet*, Shakespeare

“A obra é o ser constituído do texto  
na consciência do leitor”.

Wolfgang Iser

## **Prelúdio**

Este ensaio se propõe a analisar o conto “O último”, de Eric Nepomuceno, presente na obra *A palavra nunca* (1985), à luz das discussões em torno do conceito de estética da recepção, tal como formulado por autores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Para isso, uma interpretação será levantada por meio de uma leitura atenta ao conto de Nepomuceno, tendo em vista as elipses e as lacunas da narrativa que possibilitam ao leitor-autor uma miríade de caminhos que possuem, de algum modo, construir as pontes faltantes para ligar todos os pontos que delineiam o enredo. Portanto, esta análise, antes de qualquer coisa, deverá mapear e iluminar os

\* Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

cantos escuros da narrativa – na terminologia de Erich Auerbach – antes de suscitar voos interpretativos mais ousados.

O conto trata de um grupo de soldados em meio a uma guerra. Aparentemente – e aqui já se especula na condição de leitor-autor –, o primeiro confronto armado de suas vidas. Não é uma narrativa romântica, que busca exaltar o momento por meio de uma situação heroica ou virtuosa; pelo contrário, a narrativa é repleta de anti-heroísmos, como fica claro, de imediato, na primeira linha do conto, quando o protagonista-narrador surge exalando odor de urina de vaca. Trata-se de uma chave de leitura que poderá guiar o leitor até o fim da narrativa, quando se descobre, finalmente, o porquê do título “O último”.

Com um método descritivo fluido e seco, sem floreios de linguagem, porém em franco diálogo com o conteúdo de seu enredo, Nepomuceno convida o leitor a experimentar as sensações e impressões do narrador. Esse chamamento à alteridade, que permite ao leitor observar com os olhos de um soldado em meio ao horror da guerra, pode suscitar reflexões bastante pertinentes no âmbito da crítica literária e, acima de tudo, a respeito da própria natureza da condição humana.

### **Afinal, o que é a estética da recepção?**

Uma das mais interessantes manifestações da hermenêutica, conhecida como estética da recepção, trouxe para a crítica um ente fundamental para a existência da literatura: o leitor. Segundo essa abordagem, o sentido de um texto se constrói durante o processo de leitura, ou seja, o modo como o leitor recebe um texto contribui para dar significado a ele. Desse modo, cada

leitor pode ler o texto de uma maneira diferente, pois cada indivíduo carrega em si uma visão de mundo distinta: um leitor nascido no Rio de Janeiro do século XXI certamente terá um olhar divergente de um leitor francês do século XIX, ou mesmo de um leitor carioca do século XX. Esse olhar é enviesado sobretudo por questões de ordem cultural, como a formação política e religiosa de quem o lê. O modo como um leitor recebe o texto pode divergir, inclusive, do modo como o autor o concebeu, pois a obra literária, de acordo com a teoria da recepção, é autônoma.

O filósofo britânico Terry Eagleton, em seu livro *Teoria da literatura: uma introdução*, periodiza a história da moderna teoria literária em três fases, com abordagens distintas das obras: na primeira delas, que ele situa no período do romantismo e do século XIX, há predominantemente uma preocupação com o autor; posteriormente, no século XX, com o advento do chamado *New Criticism*, preponderou o foco ergocêntrico, isto é, na obra literária. E, por fim, o terceiro momento é o que acentua a transferência de atenção para o leitor, tal como na teoria da recepção. Como destaca Eagleton, “o leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio – estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários” (Eagleton: 2006, 113). Em última análise, para ele o leitor é tão vital quanto o autor para que a literatura aconteça.

Até a década de 1950 do século XX, o *New Criticism* norte-americano foi a forma dominante da crítica literária moderna no mundo anglo-saxão, mas os esforços para concentrar a interpretação unicamente nas mãos do autor prosseguiram na década seguinte. Em 1967, o crítico E. D. Hirsch publicou o livro *Validity in interpretation*, em que reafirma a tese segundo a qual o sentido de

uma obra pertence, em última instância, ao seu autor. Em contra-posição a essa crítica hegemônica, no mesmo ano foi publicado o manifesto *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Hans Robert Jauss, que lançava a teoria da recepção. O crítico literário José Guilherme Merquior, em um dos ensaios que compõem o seu livro *As ideias e as formas*, comenta o contraste estabelecido pela publicação simultânea dos livros de Hirsch e Jauss:

Sua característica principal [a Teoria da Recepção] – em contraste com o *New Criticism* e as teses de Hirsch – era a preocupação com a dimensão histórica das interpretações literárias. Jauss leva muito a sério a tese do filósofo heideggeriano Hans Georg Gadamer (*Verdade e método*, 1960): a hermenêutica, ou arte da interpretação, não reconhece nenhum privilégio ao sentido autoral. Numa palavra: o autor põe, mas os leitores – a história – dispõem (Merquior: 1981, 198).

Partindo da divisão estabelecida por Eagleton, poderíamos pensar no *New Criticism* como uma forma de rejeitar a percepção da literatura enquanto documento para observá-la enquanto monumento, e posteriormente, com o surgimento da estética da recepção, a terceira fase da moderna crítica literária, como uma rejeição à ideia de literatura enquanto monumento para contemplá-la como “experiência viva da literatura”, tal como explica Merquior:

Jauss se insurge precisamente contra o “objetivismo” do hábito de ver a obra *em si* – o monumento – em vez de

vê-la no contexto da experiência viva da literatura. Até mesmo a tradição, ensina ele, é incapaz de perpetuar-se sozinha; os “clássicos” só atuam onde quer que tenham sido historicamente *recebidos*. Tradição atemporal é coisa que simplesmente não existe (Merquior: 1981, 198).

A menção que Merquior faz aos clássicos é bastante pertinente no contexto da estética da recepção, pois são precisamente as novas leituras das obras clássicas que permitem vislumbrá-las sob novas perspectivas e, conseqüentemente, extrair delas elementos novos. Para citar um exemplo contemporâneo, os recentes estudos literários feministas, que cada vez mais ganham espaço nas universidades, permitem que os leitores de hoje em dia atentem para determinados aspectos das obras que eram ignorados nos séculos anteriores, muitas das vezes, pelos próprios autores das obras, o que seria impensável sob a perspectiva do *New Criticism*. A transversalidade dos estudos literários, que se tornou possível graças às contribuições recentes de áreas como a literatura comparada, permitiu o diálogo entre a crítica literária e outras disciplinas do conhecimento, como a sociologia e a psicanálise, e dessa transversalidade novos olhares puderam ser lançados sobre obras do passado, tais como os estudos orientalistas de Edward Said em seu célebre *Orientalismo*, que trata de clássicos como *A divina comédia*, de Dante Alighieri, e *Divã ocidente-oriental*, de Johann Wolfgang von Goethe, sob o olhar de um estudioso não europeu.

Como destaca Dau Bastos no prefácio ao livro *O fictício e o imaginário*, de Wolfgang Iser, o próprio leitor é também um ficcionista por natureza, e é por conta dessa característica hu-

mana que a leitura se torna possível e se completa. A estrutura dos textos literários é repleta de lacunas e vazios, elipses que o receptor, ao longo de seu processo de leitura, suplementa num esforço de inventividade que dá sentido à obra (Bastos: 2013, 8).

A teoria da recepção, em suma, explica por que uma obra pode ser recepcionada de distintas formas com o passar dos anos, seja por um critério de época, seja por um critério cultural, seja pelo arcabouço teórico que distingue um leitor do outro. Afinal, como explicar, senão pela estética da recepção, que dois críticos literários contemporâneos tenham interpretações absolutamente opostas a respeito de um romance, sem que qualquer um dos dois esteja equivocado quanto às premissas que fundamentam seus argumentos?

Durante a leitura do conto “O último”, do escritor e tradutor brasileiro Eric Nepomuceno, podemos observar algumas elipses que dão aos leitores a possibilidade de pensar a obra de distintas maneiras. Por se tratar de uma narrativa estruturada em torno de uma violência de natureza sexual, o impacto que a leitura pode gerar sobre seus leitores também não está nas mãos do autor. Diante disso, uma pergunta se impõe imediatamente: um leitor do sexo masculino receberia a obra da mesma maneira que um leitor do sexo feminino, tendo em vista a predominância da violência sexual sobre apenas um dos gêneros? A resposta, certamente, é não, pois cada leitor, individualmente, com sua história de vida, seus traumas, seus medos e seus vícios estará apto a atentar para detalhes diferentes da narrativa, seja para se identificar com algo, seja para rejeitar, pois o olhar do receptor é enviesado pela cultura e pela experiência de vida que o atravessa.

## **Uma leitura para o conto “O último”**

O conto “O último”, que é narrado em primeira pessoa, se estrutura por uma divisão em quinze partes numeradas. Logo na primeira delas, nos dois primeiros parágrafos, o narrador dá indícios de que a narrativa não é linear, isto é, o conteúdo que é descrito não está necessariamente disposto em uma ordem cronológica coerente, com início, meio e fim. O autor subverte a ordem dos acontecimentos, vai ao passado e volta ao presente para narrar aquilo que o fere por meio dos fantasmas da memória.

As memórias do narrador, bem como um trauma que se fixa no seu passado como uma espécie de cicatriz, não precisam de palavras para serem acionadas. Elas o assombram, não por meio de signos linguísticos, mas por sensações. O cheiro de pasto e de urina de vaca, que estavam presentes na ocasião dos acontecimentos, são suficientes para que todas as lembranças voltem, conforme a questão que é levantada pelo protagonista: “cada vez que sinto cheiro de pasto e mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?” (Nepomuceno: 1985, 112). A pergunta que o protagonista faz a si próprio é reveladora, não só por mencionar quais elementos despertam por meio do olfato as suas memórias, mas também porque lança mão de uma palavra-chave indispensável para o campo semântico que dá sentido ao conto: a culpa, termo que se repete por duas vezes em um curto espaço de linhas. Como esses elementos que trazem as lembranças estão por toda parte, é lícito que o leitor se antecipe ao narrador e perceba que o sentimento de culpa, na verdade, acompanha o personagem por onde quer que ele vá, como será revelado mais adiante:

Depois que 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. E soube que por onde fosse teria de perguntar sempre por uma culpa e por um cheiro de suor e de sangue, e que por onde eu vá terei como faróis aqueles olhos duros e frios vindo de encontro aos meus, penetrando minha boca e minha garganta, aqueles olhos duros e frios me atravessando (Nepomuceno: 1985, 112).

As sensações, os cheiros, a presença do ambiente em que a violência ocorreu não assaltavam o narrador ocasionalmente, em momentos em que se defrontava com eles; esses elementos pertenciam a esse protagonista, eram parte dele e estavam “onde quer que eu fosse”, sem chance de escapatória. Além do cheiro de pasto e de urina, há também um certo olhar, duro e frio, comparado a um farol, que segue o narrador feito uma sombra. O leitor observará que essas informações, num primeiro momento, não significam muita coisa: a quem pertence esse olhar? A que se atribuem esses odores, de onde eles vêm? Essas perguntas só serão respondidas no fim da narrativa, de modo que a primeira parte do texto só fará sentido plenamente, se o leitor posteriormente retornar a ela. Fica muito claro, portanto, que o conto impõe uma releitura para que seja compreendido integralmente, o que não deixa de indicar uma certa crueldade, tendo em vista a delicada situação de violência em torno da qual gira o relato.

O episódio passa a ser contado no momento em que o narrador rememora o dia em que estava numa floresta junto com



outros soldados. A recapitulação desse passado não é meramente mnemônica; juntamente com a lembrança, as sensações daquele momento também ressurgem, como fica nítido com a frase que dá início à sequência de acontecimentos: “Sinto outra vez os meus sapatos pisando o pasto”. A partir de então, o narrador apresenta os demais personagens, soldados como ele, e descreve as dificuldades com as quais o grupo precisou lidar. A fome, as botas e as roupas molhadas pela chuva, a exaustão. Além do risco de um enfrentamento bélico com o inimigo, as próprias adversidades da natureza se colocam como um adversário a ser superado.

A paranoia de que o inimigo está por perto atravessa o conto de ponta a ponta. Diz o narrador: “o inimigo está por toda parte”, assim como os cheiros e as sensações que o acompanharão pelo resto da vida. Em outro momento, um outro personagem, identificado apenas pela referência à sua patente, o Tenente, diz que “o inimigo está por perto”. O risco de um confronto imediato com o inimigo, que a todo momento é externalizado no texto, soa como um *leitmotiv* que cruza o enredo.

De forma sutil, enquanto descreve o momento de tensão no ambiente de guerra, o narrador levanta uma questão pertinente: como saber se a voz do inimigo é a dos nossos, se falamos a mesma língua? A conclusão mais óbvia a que o leitor chega, a partir desse dado que nos é fornecido pelo narrador, é que se trata de uma guerra civil, um combate fratricida. Afinal, se o inimigo pode ser confundido com um aliado, é porque se trata de uma batalha entre iguais. Todavia, conforme escreveu Wolfgang Iser, os vazios da narrativa acabam sendo inevitavelmente suplementados pelo receptor-criador, pois é durante a leitura que o sentido

do texto se constitui. Ao vislumbrar o conto em sua totalidade, é possível pensar nos “companheiros de glória” como os verdadeiros inimigos do narrador, pois são eles que conduzem o personagem narrador ao erro que marcará indelevelmente a sua vida. De fato, sob essa ótica, o inimigo estava por perto e sua voz era desgraçadamente familiar.

A narrativa avança e não há qualquer sinal de que os chamados inimigos estejam por perto. Eles não aparecem em momento algum. Aos poucos, a paranoia dá lugar à especulação do narrador. A imagem do adversário armado até os dentes, antes repleta de uma concretude estimulada pelo medo, vai dando lugar a uma dúvida que lhe imprime um caráter abstrato. Em certos momentos, o exército rival parece tão distante que o nosso narrador já não sabe sequer se ele é real: “não há sinal do inimigo, faz muito tempo. Há quem comece a se perguntar se o inimigo existe” (Nepomuceno: 1985, 112-113).

Se a existência do inimigo é posta em xeque, isso quer dizer que a própria guerra não se justifica plenamente para o narrador. Ao longo do testemunho, algumas pistas nos levam à hipótese de que os motivos da guerra são completamente alheios aos combatentes na trincheira. As pistas não são evidentes, elas exigem certa atenção do leitor. Espalhadas em diferentes partes do texto, as ideias se dispersam como fragmentos, como cacos de memória, que, se aproximados, formam uma direção coerente para recompor o que se passava na cabeça do protagonista. Quando o narrador diz: “...se eu não tivesse nunca saído de casa para ir defender aquilo que deveria ser defendido”, torna-se perfeitamente visível aos olhos do leitor o hiato entre

o combatente e a guerra. Nitidamente, o soldado não sabe o que deve ser defendido, tanto que se refere à motivação por meio de um pronome demonstrativo vago como “aquilo”, que, no contexto da frase, não esclarece absolutamente nada. Do mesmo modo, em uma outra passagem, o narrador diz com todas as letras que não entendeu o porquê da guerra e se refere a ela com desprezo, como uma “guerra de merda”:

Tenho fome e quero que tudo vá para o diabo, esta guerra de merda que até hoje não entendi, este mosquetão que não disparei nenhuma vez, estes bobos com cara de soldado que são meus companheiros de glória (Nepomuceno: 1985, 115).

O soldado, abandonado à sua própria sorte diante do risco de ser abatido por tropas inimigas, quer que tudo “vá para o diabo”. Sente que ele e seus companheiros são bobos com cara de soldados, ou seja, caricaturas de combatentes. Eles não são verdadeiramente soldados: eles têm cara de soldados. O narrador confessa que não disparou nem uma única vez o seu mosquetão; em outro momento, deixa escapar que é a segunda vez que calça uma bota, o que pode indicar duas coisas: primeiro, que não se trata de um soldado profissional; segundo, que é uma pessoa pobre, o que atribui ao personagem um traço de classe. Quando se dá conta o protagonista de que sequer mereceu receber um nome, já foi feito de boi-de-piranha, é um instrumento, um objeto, alguém que foi coisificado e que está inserido em um processo a que o filósofo marxista húngaro György Lukács chamou de “reificação”, isto é, em uma relação entre pessoas

que adquire o caráter de uma relação entre coisas (Lukács: 1989, 97). Diante do sentimento de abandono, em que os interesses da pátria se sobrepõem às vezes à própria manutenção da vida, o personagem se pergunta: “estamos em guerra, e há que defender a pátria. Os interesses soberanos. E eu, aqui?” (Nepomuceno: 1985, 117).

Na narrativa, não há espaço para a subjetividade dos personagens. Sabemos muito pouco sobre eles; apenas o essencial, que é a impressão imediata, é dado ao leitor como pequenos elementos que compõem as personalidades. Se o contato imediato é o visual, fruto da observação furtiva do narrador, então as características descritas são predominantemente físicas ou dizem respeito às emoções daquele momento. Entre os soldados, há Emilio, que é bravo, demonstra coragem e fala à beça. Há também o Negro Raul, cuja cor de pele se junta ao seu nome, como uma identidade; há ainda o Gordo Felipe e o Jorge Magro. Enrique, um outro personagem, o narrador descreve como um homem mais magro e menos bigodudo. Diante da impossibilidade de um retrato mais profundo de suas personalidades, o que só poderia ser alcançado mediante um convívio entre o protagonista e seus colegas de batalha, resta a caracterização física. Partindo disso, podemos concluir que os olhos de quem lê são guiados pelos olhos do narrador, que é personagem, que está ali, naquele momento, e que por isso não tem a onisciência. Nós, enquanto leitores, que assistimos de fora ao horror da guerra e da violência, não podemos jamais saber mais que a testemunha ocular daqueles acontecimentos. É possível, inclusive, traçar um paralelo com um clássico da literatura europeia: do mesmo modo que o poeta Virgílio conduziu Dante na condição de observador por entre os círculos do inferno, o narrador de Eric Nepomuceno con-

duz o leitor ao inferno verde de uma cena de guerra em meio a uma floresta que não sabemos muito bem onde fica, senão por algumas pistas esparsas que são deixadas ao longo do texto. Bolívia, talvez, por conta de uma referência à cidade de Cochabamba. O que sabemos, contudo, é que o narrador conhece muito pouco sobre tudo que o cerca naquele momento: sobre o porquê da guerra, sobre o local onde está, sobre seus colegas, sobre seus inimigos. E, mesmo depois, unido a esses colegas por um ato conjunto de violência, continuou sabendo muito pouco. Em uma segunda quebra da linearidade do texto, esse protagonista conta que:

Só tornei a encontrar Emílio vinte e um anos depois, em Buenos Aires. De Felipe, soube que viajou para o Peru, e depois para o Brasil. Está mais magro, dizem. Nunca mais o vi (Nepomuceno: 1985, 115).

A relação entre os soldados é marcada sobretudo por ausências, por hiatos, silêncios. Até mesmo por conta do medo de serem ouvidos pelo inimigo, suas falas se limitam ao necessário. Imagina o leitor, em sua leitura criativa, que na situação descrita tenha predominado a comunicação não verbal: olhares, gestos. Sobretudo os olhares. São poucos os diálogos do conto; a maior parte do texto é composta pelo fluxo caótico de pensamentos do narrador, que é por onde nos guiamos.

O protagonista acredita que se distingue de seus colegas. Ele não se vê como um herói, pelo contrário: não há fantasias românticas com a guerra. Os seus medos, que não se limitam ao ataque surpresa do inimigo, surgem em vários momentos do

enredo. O narrador não é um herói, mas um anti-herói. Logo na primeira parte do texto, revela: “dos 22 do tenente, o único bravo era ele [Emílio] (...) tenho medo de Emílio”. Em seu relato, não esconde que não é o mais virtuoso do grupo, o mais corajoso, que tem medo daqueles a que se refere como seus “colegas de glória”. A palavra “glória”, aqui, ganha uma conotação tragicamente irônica, pois estão exaustos, vencidos pela natureza, amedrontados. “O último” não romantiza a guerra, mas não só: ele esvazia o conflito de qualquer bravura.

Em uma passagem, o anti-heroísmo do personagem é escancarado para que não restem quaisquer dúvidas. O protagonista deixa de temer a aparição do inimigo, mas passa, pelo contrário, a desejá-la; não porque espera um conflito em que poderá finalmente usar o mosquetão que não foi disparado ainda sequer uma única vez, mas porque o encontro com o inimigo poderá pôr fim à angústia do medo, pois significará a possibilidade de rendição, conforme nos diz: “se o inimigo aparece, seria um presente: eu não atirava nem nada, ia logo tratando de abrir os braços para cima” (Nepomuceno: 1985, 118). O personagem quer que a guerra termine, e isso é tudo o que lhe interessa. Num ato de desespero, chega mesmo a pensar em dar um tiro em sua própria perna a fim de que a guerra termine para ele.

Oprimidos pelo medo e pela natureza, os soldados revelam inúmeros sinais de exaustão ao longo da narrativa. As armas já não parecem ter qualquer serventia, como quando o Negro Raul deixa que seu mosquetão caia no chão e ninguém se importa em apanhá-lo: “ficou no chão, lá atrás”. Eles vão embora sem se preocupar em carregar a arma. Já não havia qualquer

vontade de levar adiante o combate. Toda a descrição do ambiente é desanimadora:

Acaba mais um dia, e a chuva começa outra vez. A chuva nos apanha no meio do pasto. Há muito chão pela frente e nenhuma árvore em volta. E esta noite vamos passá-la assim: encolhidos no meio de um deserto de pasto verdolengo, raso e ressecado, no meio de uma chuva que não acaba nunca, com fome e frio e raiva e medo (Nepomuceno: 1985, 117).

Toda a construção do enredo faz com que vejamos os soldados como vítimas. Estão massacrados, fracos, famintos. Além disso, o narrador que nos conduz pela floresta por meio de seu relato desperta imediatamente algum tipo de identificação por parte do leitor. Essa proximidade é criada em razão da confissão de suas emoções: nada é ocultado, nada é escondido. O narrador se desnuda completamente frente àquele que ouve o seu relato, pois todo o conto é organizado como uma espécie de relato oral. Por isso, um sentimento de empatia se impõe. É interessante notar que o autor brinca com essa compaixão do leitor para com seu personagem: se o primeiro sentimento que se manifesta é de pena e empatia, a violência protagonizada por esses mesmos personagens acaba com qualquer resquício do sentimento anterior. No trecho que vai do início ao meio do conto, um certo sentimento de acolhimento nos acomete em relação aos soldados, por meio das descrições do narrador: estão amedrontados, com frio e fome. Todos estão exaustos e querem sair logo dali. O narrador reafirma

várias vezes a sua vontade de se entregar ao inimigo para dar fim à angústia da guerra. Lembra-se da mãe e de suas orações. Aparecem como oprimidos – esmagados pela tensão do inimigo e pela própria natureza. Nas partes finais do conto, porém, tudo isso se esvai. Os rumos da narrativa sofrem uma mudança brusca com o aparecimento de um último personagem: uma índia, alguém que também não recebe um nome, mas apenas uma caracterização étnica. Depois de sua aparição, o leitor experimenta um sentimento inverso: a sua relação com os soldados não é mais de ternura, mas de asco diante da barbárie que é descrita.

Se os soldados eram, até então, vítimas, tornam-se eles próprios os algozes a partir do momento em que encontram alguém mais fraco: a índia, além de desarmada, estava sozinha, enquanto os soldados estavam armados e em grupo. O avistamento da mulher, que funciona no texto como o prelúdio da morte, é estranhamente marcado pelo primeiro contato com algum tipo de objeto que trazia vida ao ambiente mórbido da guerra: resquícios de bosta de vaca. Um silogismo positivo leva a uma conclusão que conduz à esperança: se há bosta, há vaca; se há vaca, há gente. Diante do sinal de que estavam prestes a deixar a floresta e encontrar moradores, o tom pessimista do narrador é deixado de lado.

O primeiro contato com alguém que não pertencia ao grupo de seis soldados se deu logo em seguida, com a índia. O encontro é descrito pelo narrador da seguinte maneira:

Ela espera parada, assustada com os seis soldados que correm e gritam. O primeiro a falar é Enrique, o chefe. Mas ela não entende e fica olhando. É pequena, os cabelos lisos



amarrados na nuca, olhos grandes e negros. A roupa é um arco-íris. Não usa chapéu (Nepomuceno: 1985, 121).

Entre os detalhes retratados com riqueza, estão os olhos grandes e negros sobre os quais o narrador falou no início de seu relato. Os mesmos olhos que ainda despertavam assombro, que o acompanhavam aonde quer que ele fosse. É interessante observar que a índia não compreende o que os soldados falam; e, diante da insistência das perguntas, o narrador recorda que ela “olhava sem entender”. A informação da incomunicabilidade é relevante, porque lança luz sobre um aspecto curioso do conto: antes, enquanto estavam perdidos na floresta e preocupados com o inimigo, os soldados sabiam apenas que eles e seus adversários falavam a mesma língua. Contudo, quando finalmente encontram alguém, uma pessoa que, curiosamente, não fala a sua língua – e que, portanto, também sob esse signo não poderia ser visto como um inimigo –, os soldados se lançam sobre essa mulher com brutal agressividade, tratando-a como um inimigo a ser aniquilado. Diante da violência, o olhar da índia é impenetrável. O narrador se pergunta: “a índia não diz nada e não entende. Estará com medo? Muito?” (p. 121). As cenas que vêm adiante são de violência: primeiro, a luta corporal, quando Jorge Magro e a índia caem no chão, agarrados, se retorcendo. A índia é vencida, espancada por mais de um homem. É o inimigo a ser aniquilado, é o outro. Descreve o narrador:

A índia e Jorge Magro se retorcem. Ri ele, rimos todos. A índia se levanta e vai correr: Raul a derruba. Jorge se atira

em cima dela, e é a primeira porrada: na nuca. Depois, mais, nas costas. As pernas se debatendo. Andrés pisa na perna esquerda da índia, e ri. Jorge Magro bate mais. Enrique, o chefe, estende os pés, o pé direito pisa forte nas costas da mulher (Nepomuceno: 1985, 121-122).

A palavra estupro não aparece no conto. Apesar disso, a natureza da violência que move os soldados é nítida. A menção à violação sexual não aparece com o nome que a caracteriza, mas também não surge atenuada por um eufemismo: a sequência dos acontecimentos fala por si própria. A sequência, aliás, é o que assinala o estupro: o primeiro, o segundo, o terceiro. Os números ordinais, numa contagem macabra, organizam a sequência e indicam quem é que viola. Diz o narrador que “Jorge, por direito, é o primeiro” (p. 122). Como tomou a iniciativa de avançar sobre a índia e agredi-la, conquistou, entre os soldados, o direito de ser o primeiro a violentá-la. Vieram os outros: Andrés, o Negro Raul.

O único sinal de empatia em relação à vítima, transformada em inimiga, parte do personagem-narrador. Afinal, foi ele quem se perguntou, ao observá-la, se ela sentia medo. Esse narrador, no entanto, oscila entre a empatia e a violência, tendo em vista que em determinado momento ele se junta àqueles que riam enquanto a mulher apanhava de Jorge Magro: “a índia e Jorge Magro se retorcem. Ri ele, rimos todos” (p. 121).

É importante observar, também, a relação de alteridade em relação à índia. Ela, que certamente é vista como um outro, era percebida como um ser humano? A princípio, a índia se distingue dos soldados por três fatores: ela não é uma combatente,

não é um homem e não fala a mesma língua dos homens. Diante da impossibilidade da comunicação, a violência se impôs. Se observarmos o campo semântico das descrições que tratam da violência contra essa personagem, observaremos que há presença de certos elementos de animalidade que são atribuídos ora aos soldados, ora à índia. Aos primeiros, para descrever a sua ferocidade, sua virilidade; à índia, para anulá-la enquanto ser humano. Em outras palavras, aos soldados cabe a animalidade a fim de fortalecê-los; à índia, a qualificação se destina a rebaixá-la enquanto ser humano. Ao longo da décima segunda parte do conto, algumas frases ilustram bem essa animalização: “A índia se debate e grita e uiva. E morde...”, “Andrés é um potro feroz cavalgando a índia”, “Ela arfa com o ruído de um cavalo em fim de galope” (p. 121). Por fim, após a luta corporal, após os gritos, após os ruídos bestiais, resta o silêncio:

Quando o negro Raul avança e cai sobre a índia, ela não diz nem grita. O negro Raul ri. A índia estende a mão, os dedos curtos e magros e áridos. A unha no olho do negro Raul, arranhando fundo, e o sangue (Nepomuceno: 1985, 122).

Depois, mesmo sem que a índia desse qualquer sinal de vida, a sequência continua: foi a vez de Enrique, depois a de Renato. Os traços animais que o soldado atribuiu à índia se calaram. “A índia não sua mais, nem arfa, nem se mexe – a índia não respira” (p. 122). Mesmo assim, a contagem hedionda prossegue, até que Renato se vira para o narrador e diz: “Anda, agora é você”. Andrés secunda: “Vai!”. Diante das ordens, o pro-

tagonista adota uma posição vacilante, de medo; quando olha para seus colegas, eles devolvem o olhar atravessados pelo ódio, um ódio que é maior que o medo que sentiam. Andrés e Raul insistem, “Anda!”, fuzilam com os olhares. E então, por fim, lhes obedece e também a viola: “E eu vou. Fui o último” (p. 122).

### **Wolfgang Iser e a relação entre obra e leitor**

Um conto como “O último”, de Eric Nepomuceno, pode suscitar uma série de questões a respeito da natureza humana e das relações entre os indivíduos. São questões que nem sempre podem ser respondidas por meio da literatura. Aquilo que leva um grupo de pessoas, até então em condição de extrema vulnerabilidade, a barbarizar outra pessoa tão fragilizada quanto elas não pode ser compreendido por meio de estudos literários; trata-se de um problema da ordem da psicologia, no âmbito estritamente humano, e da ordem do policial, no âmbito das leis. O que a literatura faz, diante desse tipo de situação, é desnudar a violência para o leitor a fim de tocar a sua sensibilidade. Afinal, a literatura permite que o leitor entre em contato com contextos com os quais ele talvez jamais vá se confrontar em sua vida. Mesmo assim, isso não quer dizer que o texto ficcional esteja esvaziado de realidade, descolado dos acontecimentos factuais. Os componentes que permitem a construção do texto ficcional são aliçados naquilo que é real e concreto. Esses componentes são moldados à vontade do autor, num ato de fingimento. A esse respeito, Wolfgang Iser faz uma observação bastante pertinente:

A realidade, ao surgir no texto ficcional, não se repete nele por efeito de si mesma, ou seja, se o texto ficcional

se refere à realidade sem se esgotar nela (o que faria do texto algo fora do campo da ficção), a repetição dos dados da realidade nada mais é que um ato de fingimento pelo qual não aparecem finalidades que não pertencem à realidade representada (Iser: 2013, 32).

Para o pensador alemão, o ato de fingir consiste em provocar a repetição da realidade no texto, mas sem se esgotar inteiramente nela; a realidade é direcionada para os propósitos específicos do autor, que são conduzidos pelo imaginário. Portanto, o imaginário e o real, segundo Iser, não se opõem no curso da criação literária, mas se complementam (Bastos: 2013, 16). Poderíamos, inclusive, ir além: há uma relação dialética entre o ficcional e o real, tanto no processo de criação da obra literária, no sentido de que esses dois campos se alimentam mutuamente, quanto no efeito que a literatura causa em seus leitores, podendo, porventura, intervir na realidade. Em suma, do mesmo modo que a realidade alimenta a ficção, a ficção também alimenta a realidade.

No ensaio *A partilha do sensível*, o filósofo francês Jacques Rancière faz uma observação interessante a respeito da relação entre a literatura e a realidade. Diz ele que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière: 2009, 58). Seguindo esse raciocínio, poderíamos pensar na literatura como um meio extraordinário de chegar a certas áreas da alma humana a que um texto protocolar, frio, não consegue ter acesso. Diariamente, nos jornais do mundo inteiro, crimes são noticiados nos jornais. Em seus livros, muitos filósofos discorrem a respeito da violência e da capacidade humana para a destruição. Esses textos, no

entanto, não têm a mesma força que um texto literário, pois eles não conduzem o leitor para dentro daquilo que é narrado. Isso ocorre porque esses gêneros marcam nitidamente uma distância entre o leitor e o fato sobre o qual se discute. É diferente da literatura, em que o autor tem a possibilidade de trazer o leitor para dentro da narrativa de modo que ele enxergue com os olhos de um personagem. É o que ocorre no conto “O último”, em que a todo momento somos levados pelo relato do personagem, por seus olhos e pelo fluxo de seus pensamentos e sensações. O ficcional ajuda a pensar a realidade porque rompe com a barreira daquilo que é protocolar, que é frio, e permite que o leitor estabeleça de imediato uma relação de empatia com seres que orbitam o relato, de modo que possa sentir as dores dos personagens, compartilhar de seus medos, suas angústias, suas raivas e suas revoltas. Afinal, é no terreno da ficção que o imaginário do leitor é mais bem acessado. Nesse mesmo sentido, o pesquisador Dau Bastos escreve que

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 (Bastos: 2013, 11).

Dau Bastos e Jacques Rancière, portanto, concordam que a ficção permite que o leitor esteja, ao mesmo tempo, em si e fora de si, que seja capaz de colocar-se em perspectiva diante de

realidades que não pertencem ao seu cotidiano, que seja capaz, por fim, de se impor também como criador.

### **Considerações finais**

O conto “O último”, de Eric Nepomuceno, foi bastante discutido entre um grupo de alunos e pesquisadores durante um curso da pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os debates em torno do conto foram fundamentais para que pensássemos a teoria da recepção, pois em cada leitor havia uma percepção própria e original a respeito do texto, que era o mesmo para todos. As lacunas e as esquinas presentes na narrativa permitiam que os leitores dessem variados sentidos àquilo que não estava expresso em detalhes ou mesmo àquilo que não estava dito, mas que se mostrava presente por meio de alguma pista. Durante a conversa, um dos presentes chegou a levantar uma hipótese totalmente oposta à leitura apresentada neste ensaio: de acordo com essa segunda leitura, o narrador não teria violado a índia, pois isso era uma impossibilidade, tendo em vista as péssimas condições físicas e psicológicas em que se encontrava o protagonista do conto. Essa leitura só foi possível, para citar um exemplo, porque em momento algum o autor disse com clareza que o “último” havia participado da violência, então esse vazio foi suplementado com uma informação que não estava no texto, e que, portanto, era fruto de uma criação literária que não pertencia às mãos do autor do texto. O que é intrigante nesse exemplo é que a discordância se deu em torno de um dado que é fundamental para a compreensão do conto. Se a percepção em torno do ato do soldado muda, então todo o sentido maior do texto é alterado.

Para finalizar, é importante reafirmar que a obra só se completa mediante o olhar do leitor, que, ao se colocar em contato com o texto, torna-se também um autor-criador. Como escreveu Wolfgang Iser, citado na epígrafe que abre este estudo, “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (Iser: 1996, 51). Sabendo que cada leitor é uma consciência, a estética da recepção dá à literatura uma capacidade de sobrevida formidável, pois textos antigos, até então datados por estarem atrelados à época em que foram produzidos, assumem a possibilidade de serem lidos à luz de uma contemporaneidade que está sempre em construção. Afinal, os temas centrais sobre os quais versa a grande literatura quase sempre tratam das mesmas coisas: o amor, a saudade, a ascensão e a queda dos homens, em todas as conotações implícitas e explícitas que essas palavras carregam em si.



## Referências

- ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Jackson, 1949.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- 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.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Divã ocidentto-oriental*. Tradução de Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- HIRSCH, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NEPOMUCENO, Eric. *A palavra nunca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London: Penguin Books, 2005.

## Resumo

Este ensaio se propõe a analisar o conto “O último”, de Eric Nepomuceno, presente na obra *A palavra nunca* (1985), à luz das discussões em torno do conceito de estética da recepção, tal como formulado por autores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Para isso, uma interpretação será levantada por meio de uma leitura atenta ao conto de Nepomuceno, tendo em vista as elipses e as lacunas da narrativa que possibilitam ao leitor-autor uma vastidão de caminhos que possam, de algum modo, construir as pontes faltantes para ligar todos os pontos que delinham o enredo. Além dos autores canônicos da teoria da recepção, este ensaio também buscou dialogar com críticos nacionais e estrangeiros que deram contribuições à ideia de recepção, como José Guilherme Merquior e Terry Eagleton.

**Palavras-chave: recepção; literatura brasileira; Eric Nepomuceno; conto.**

## Abstract

This essay proposes an analysis of the short story “O último”, by Eric Nepomuceno, present in the book *A palavra nunca* (1985), regarding the discussions around the reception theory, as formulated by authors such as Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss. By means of a careful reading of Nepomuceno’s tale, an interpretation is advanced, with a view of filling in the ellipses and gaps in the narrative that allow the reader-author a vastness of paths, which may, somehow, build the missing bridges to supply the breaches and chasms in the plot. In addition to the canonical authors of the reception theory, this essay also sought the support of national and foreign critics who contributed to the idea of reception, such as José Guilherme Merquior and Terry Eagleton.

**Keywords: reception; Brazilian Literature; Eric Nepomuceno; short story.**

*Submetido em 11 de março de 2022.*

*Aceito em 05 de dezembro de 2022.*