



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Dinair de Fonte Silva

**O pai presente: a relação paterno-filial na contística
de João Anzanello Carrascoza**

Rio de Janeiro
2017

Dinair de Fonte Silva

O pai presente: a relação paterno-filial na contística de João Anzanello Carrascoza



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C313 Silva, Dinair de Fonte.
O pai presente : relação paterno-filial na contística de João Anzanello Carrascoza / Dinair de Fonte Silva. - 2017.
87 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Carrascoza, João Anzanello, 1962-. – Crítica e interpretação - Teses. 2. Pais e filhos – Teses. 3. Contos brasileiros – Teses. 4. Literatura – História e crítica – Teoria – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Dinair de Fonte Silva

O pai presente: a relação paterno-filial na contística de João Anzanello Carrascoza

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 29 de setembro de 2017.

Banca examinadora

Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Beatriz Damasceno
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Para CFS.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Pai, pela minha vida, ao Filho pela presença constante, e ao Espírito por me dar a força de que eu preciso para seguir em frente.

Aos meus santos de devoção, meus amigos, pela intercessão junto a Deus.

Aos meus pais Joaquim e Maria Elizabete, pela proteção e pelo imenso e puro amor que senti desde o meu primeiro suspiro de vida.

Aos meus irmãos: Dimas, Diógenes e Dilson, por estarem sempre do meu lado.

Ao meu sobrinho Matheus e meus afilhados Caique e Kawan, pela eterna paciência.

À Amélie Poulain e Carlitos, pelo amor a mim dedicado.

À minha orientadora, Profa. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha, pela presença delicada, por me dar força e segurança durante todo o processo e por não ter desistido de mim.

À Roberta e Dr Paulo Marçal, minha gratidão eterna.

À Glória e ao Dr. Elmir, por todo apoio e ajuda.

Aos amigos, em especial Marilene da Silva e José Maurício, pelas palavras de força e perseverança.

À música, a literatura e à gastronomia, minhas paixões, meu esteio, minha vida.

O presente, valoroso, só vem à tona, se temos coragem de mergulhar na ninharia do instante.

João Anzanello Carrascoza.

RESUMO

SILVA, Dinair de Fonte. *O pai presente: a relação paterno-filial na contística de João Anzanello Carrascoza*. 2017. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2017.

Esta dissertação pretende analisar de que forma o presente/agora se desenvolve na obra contística do escritor João Anzanello Carrascoza, privilegiando os contos que abordam a relação entre pai e filho. É no tempo presente que a comunhão entre os personagens pai e o filho acontece, enriquecida de afeto e de significado. A primeira parte do trabalho se dedica a algumas considerações acerca das tendências da ficção contemporânea. Para tanto, são usados como base, além de outros teóricos, os estudos de Karl Erick Schollhammer (2011) sobre o assunto. Na segunda parte, utilizamos as ideias de Julio Cortázar (1993), e de outros críticos literários de relevância, para pontuar os traços e aspectos que dão qualidade aos contos literários. Ainda na segunda parte, buscamos traçar um perfil do escritor, ainda não muito conhecido do grande público. Na terceira parte, antes da abordagem crítica dos contos de Carrascoza, fazemos uma breve reflexão sobre o que seria o “tempo presente”, à luz dos escritos de Agostinho de Hipona (354-430). Os contos analisados são: “O menino e o pião”, do livro *Dois tardes* (2002), e “Sétimo dia”, de *Tempo Justo* (2016); “Caçador de vidro”, de *Hotel Solidão* (1994), “Antes do almoço”, de *O Vaso azul* (1998), “Balança”, de *Dias raros* (2004), e “O entreposto” e “Retrato”, de *Tempo justo* (2016); “Ponto colorido”, de *A vida naquela hora* (2011), e “As coisas mudam as coisas”, de *Tempo justo* (2016); “Escuro”, de *Tempo justo* (2016), “A hora”, de *Amores mínimos* (2011), “Alfinete” e “Mar”, de *Espinhos e Alfinetes*, e “Perda”, de *Tempo Justo* (2016).

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Contos. Presente. Relação paterno-filial.

João Anzanello Carrascoza.

ABSTRACT

SILVA, Dinair de Fonte. *The present father: the father-son relationship in João Anzanello Carrascoza's short story writing*. 2017. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2017.

This dissertation intends to analyze how the present / now develops in the short story work of the writer João Anzanello Carrascoza, privileging the stories that approach the relation between father and son. It is in the present time that the communion between the father and the child characters happens, enriched with affection and meaning. The first part of the paper is devoted to some considerations about the tendencies of contemporary fiction. To that end, Karl Erick Schollhammer's (2011) studies on the subject are used, as well as other theoretical ones. In the second part, the ideas of Julio Cortázar (1993), and other relevant literary critics, are used to punctuate the traits and aspects that give quality to the literary short stories. Still in the second part, it is aimed to trace a profile of the writer, still not very well-known by the great public. In the third part, prior to the critical approach of Carrascoza's short stories, it is made a brief reflection on what would be the "present time" in light of the writings of Augustine of Hippo (354-430). The short stories analyzed are: "O menino e o pião", from the book *Dois tardes* (2002), and "Sétimo dia", from *Tempo Justo* (2016); "Caçador de vidro", from *Hotel Solidão* (1994), "Antes do almoço", from *O Vaso azul* (1998), "Balança", from *Dias raros* (2004), and "O entreposto" and "Retrato", from *Tempo justo* (2016); "Ponto colorido", from *A vida naquela hora* (2011), and "As coisas mudam as coisas", from *Tempo justo* (2016); "Escuro", from *Tempo justo* (2016), "A hora", from *Amores mínimos* (2011), "Alfinete" and "Mar", from *Espinhos e Alfinetes*, and "Perda", from *Tempo Justo* (2016).

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Tales. Present. Father-son relationship. João Anzanello Carrascoza.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	TENDÊNCIAS DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA.....	11
2	O CONTO E O CONTISTA.....	19
2.1	Escritor das miudezas	19
2.2	"Alguns aspectos do conto".....	22
2.3	Carrascoza e o universo da ficção contemporânea.....	26
2.4	As histórias de Carrascoza.....	29
3	A PLENITUDE DA PRESENÇA: ANÁLISE DOS CONTOS.....	40
3.1	Na “estreiteza do instante”.....	43
3.2	Em trânsito.....	47
3.3	Caminhada.....	60
3.4	Presença ausente.....	68
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
	REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo analisar os contos de João Anzanello Carrascoza no que tange à ficcionalização da relação paterno-filial. O tema central circunda a questão da presença. Nos contos que abordam a relação entre pai e filho os personagens estão sempre atentos um ao outro e experienciando de alguma forma o momento presente.

O que nos motiva a pesquisar a obra de Carrascoza é a forma singular que este autor possui de olhar para a existência, para as relações entre as pessoas, e de escrever com a delicadeza que lhe é característica. Sua escrita é de uma força e uma verdade comoventes. Encontramos em sua vasta obra observações profundas sobre a vida, recheadas de beleza e de sensibilidade. É difícil não nos encantarmos com a simplicidade grandiosa de seus temas e com sua doçura quando fala sobre dor ou amor.

Para chegarmos à análise dos contos propriamente ditos, faremos, no primeiro capítulo, algumas considerações acerca das tendências da ficção contemporânea. Para tanto, usaremos os estudos de Karl Erick Schollhammer (2011) sobre o “novo realismo”, o qual, segundo o crítico, se manifesta na literatura contemporânea pelo desejo de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emergem, inserindo, esteticamente, essa realidade dentro da obra.

João Anzanello Carrascoza é um dos autores contemporâneos que podem ter seus escritos lidos pelo viés do “novo realismo”, que se mostra bem diferente do realismo mimético do século XIX. De acordo com Schollhammer (2011), Carrascoza inclui-se entre os autores que possuem uma vontade ou projeto de retratar a realidade, a partir de uma literatura mais próxima do cotidiano “autobiográfico e banal” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15), ficcionalizando o cerne da vida ordinária em seus pequeníssimos detalhes.

Ainda no primeiro capítulo, usaremos os estudos da professora Beatriz Resende sobre a “presentificação”, que seria a “manifestação explícita, sob formas diversas, de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p. 27). E também nos serviremos das ideias de Beatriz Jaguaribe (2007) sobre o “choque do real”: “a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador” (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

No segundo capítulo, pretendemos apontar certos traços e qualidades que podem estar presentes em todos os contos, sejam eles dramáticos, fantásticos, realistas, etc, à luz de textos clássicos sobre o gênero conto, como o do escritor argentino Julio Cortázar (1993), e de outros críticos literários de relevância.

Pretendemos também, no terceiro capítulo, traçar um perfil desse escritor ainda desconhecido pelo grande público e, sobretudo, no meio acadêmico. Há pouquíssimos trabalhos sobre João Anzanello Carrascoza. Para traçarmos o seu perfil, usaremos entrevistas em que o autor comenta sua obra e sua vida.

O terceiro capítulo se concentrará numa análise crítica dos contos, a fim de demonstrar de que forma o tempo presente se desenrola dentro da contística de Carrascoza, especialmente nos contos que abordam a relação paterno-filial. Nossa hipótese é a de que, nos contos que tematizam a relação entre pai e filho, tal relação se preenche de afetos e de novos significados na medida em que explora o “tempo presente”. Os textos selecionados para o *corpus* foram quatorze, de diversos livros do autor. São eles: “O menino e o pião”, do livro *Duas tardes* (2002) e “Sétimo dia”, de *Tempo Justo* (2016); “Caçador de vidro”, de *Hotel Solidão* (1994), “Antes do almoço”, de *O Vaso azul* (1998), “Balança”, de *Dias raros* (2004), e “O entreposto” e “Retrato”, de *Tempo justo* (2016); “Ponto colorido”, de *A vida naquela hora* (2011), e “As coisas mudam as coisas”, de *Tempo justo* (2016); “Escuro”, de *Tempo justo* (2016), “A hora” de *Amores mínimos* (2011), “Alfinete” e “Mar” de *Espinhos e Alfinetes* e “Perda” de *Tempo Justo* (2016).

No terceiro capítulo, antes de iniciarmos a análise propriamente dita dos contos, faremos uma breve reflexão sobre o que seria o “tempo presente”, não à luz de teorias científicas, nem tampouco teológicas, mas à luz dos escritos de Agostinho de Hipona (354-430), um dos grandes filósofos a se preocupar com a problemática do tempo.

Tudo o que foi dito justifica e estimula uma tentativa de investigar os contos de Carrascoza, porque tal investigação apresenta uma oportunidade singular de pesquisar sua obra a partir de um ponto de vista diferente, e assim divulgar e apresentar a obra de um escritor tão novo, mas já fundamental no imenso palheiro da literatura brasileira.

1 TENDÊNCIAS DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Para mim, a verdade na ficção é reviver, por meio da linguagem, um sentimento – e de uma forma tão “verdadeira” que o leitor, igualmente, possa experimentá-lo.

João Anzanello Carrascoza.

Há muitas definições a respeito do que seja realismo. Comumente, o senso comum lhe atribui o compromisso com uma realidade objetiva, realismo como algo oposto à subjetividade, algo que espelha ou representa a vida, a realidade concreta.

Em sua defesa da ideia de que Machado de Assis não pode ser considerado um autor realista, exposta no livro *O problema do realismo em Machado de Assis* (2011), o professor Gustavo Bernardo nos esclarece que, para boa parte dos estudiosos, e para quase todos os autores de manuais didáticos, o realismo é considerado o ponto mais alto da arte literária. A literatura, por exemplo, se instala como disciplina universitária e escolar somente a partir do século XIX, exatamente quando acontecia a luta entre o realismo e o romantismo:

A noção de que o realismo representa o ponto mais alto da arte literária se perpetua por ocasião das lutas ideológicas que começam no século XIX e prosseguem no século XX. Tanto a crítica marxista quanto a crítica politicamente mais conservadora se apoiam no conceito para prescrever à literatura que ela seja mais e mais realista, isso é, descreva a realidade como cada um dos grupos acha que a realidade de fato seja (BERNARDO, 2011, p. 29).

Para o crítico francês Roland Barthes, a literatura, dentre todos os discursos, seria o único capaz de “tocar” no real, já que é essencialmente realista, na medida em que busca apreender ou descrever a realidade. A realidade de que Barthes fala é a que pode ser definida como “fulgor do real”, aquela que se mostra muito rapidamente, num momento muitíssimo breve. Segundo Bernardo, o crítico francês sugere o que Umberto Eco diria mais tarde: a “sensação de realidade” que o discurso literário nos empresta é paradoxalmente maior do que a “sensação de realidade” de todos os outros discursos, supostamente mais preocupados com a tal realidade. (BERNARDO, 2011, p. 33).

As breves considerações citadas acima já evidenciam o quanto é difícil fixar um conceito único do que verdadeiramente significa “realismo”, contribuindo também para tal dificuldade a ocorrência de várias manifestações de cunho realista até os dias de hoje. A esse respeito, comenta Vanessa Goetttert Müller que o realismo “possui uma raiz ímpar: estreitar os laços entre o real e o ficcional. Por ter perpassado décadas, o Realismo fez-se de distintas

formas, adequando-se, assim, aos acontecimentos e aos anseios do público de cada época” (MÜLLER, 2012, p.16).

Ao longo do século XX, por exemplo, o realismo retornou sob diferentes roupagens, definidas, sobretudo, pela diferença que estabeleciam com o realismo clássico, mimético, do século XIX, que preconizava a necessidade de o artista não idealizar o real, mas fazer somente um retrato fiel do que observava na sociedade.

Para o crítico Karl Erick Schollhammer, na esteira de Flora Süssekind, o realismo é uma presença em contínua transformação na prosa brasileira, e atualmente, mais do que uma retomada, há uma insistência histórica no realismo, e uma rearticulação de suas formas. Segundo o crítico, um “novo realismo” se manifesta na literatura contemporânea pelo desejo de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emergem, inserindo, esteticamente, essa realidade dentro da obra.

De fato, na obra de alguns autores contemporâneos encontramos uma vontade ou projeto de retratar a realidade, seja na perspectiva de uma reinvenção do realismo – numa literatura que fala dos problemas sociais e culturais contemporâneos, sem trazer de volta técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa –, seja no âmbito de uma literatura mais próxima do cotidiano “autobiográfico e banal” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15), ficcionalizando o cerne da vida ordinária em seus pequeníssimos detalhes.

Embora alguns estudiosos procurem polarizar as duas tendências apontadas acima, para Karl Erik, no entanto, tal divisão e conseqüente polarização seriam redutoras, já que a literatura que hoje trata dos problemas sociais não elimina o pessoal e o íntimo, assim como “o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15-16).

Referindo-se mais explicitamente ao realismo que procura retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais e periféricos, afirma Karl Erik:

Não se trata (...) de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. (...) Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial” sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente engajado, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 53-54).

Haveria, portanto, uma espécie de releitura das formas históricas do realismo literário, com ênfase numa eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais contundentes

e nos efeitos de variadas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade, de que são exemplo as formas breves, a linguagem curta e fragmentária e o flerte com a crônica (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 14-15).

Assim, em lugar de um realismo “ingênuo”, clássico, que buscava uma realidade ilusória, impõe-se atualmente um realismo livre de “engajamentos”, já que não tem a intenção de transmitir qualquer conteúdo ideológico prévio:

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão, artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa. Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas não passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 57).

Com efeito, nas narrativas contemporâneas, de um lado encontramos a brutalidade de um realismo “marginal”, e do outro a busca da epifania e da história íntima, sem grandes crueldades, que não fulmina o leitor com “choques do real” e que pouquíssimo encena conflitos sociais. Em ambas as vertentes, o escritor contemporâneo estaria motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade, porém está consciente de que é impossível captá-la na sua especificidade atual.

De acordo com Schollhammer, essa “urgência” viria da dificuldade de lidar com o atual, “a sensação que atravessa muitos autores de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que a sua ‘realidade’ mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 11).

O filósofo Giorgio Agamben, procurando responder à pergunta “de quem e do que somos contemporâneos? E antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”, afirma que a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este ao mesmo tempo em que toma dele distância. Quem não coincide perfeitamente com o seu tempo, quem não está adequado à suas pretensões, é genuinamente contemporâneo (AGAMBEN apud SCHOLLHAMMER, 2011, p. 9).

Karl Erick Schollhammer, citando Roland Barthes, afirma que “o contemporâneo é o intempestivo”, é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Ser contemporâneo, nesse sentido, “é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10). Por sentir-

se desconectado com o presente, o contemporâneo cria um ângulo do qual é possível observá-lo.

Desta forma, a literatura contemporânea não seria aquela que representaria uma atualidade, a não ser por uma estranheza histórica, uma inadequação, que a faz perceber as zonas marginais e sombrias do presente que se afastam de sua lógica.

Para a professora Beatriz Resende, no livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), a literatura, como outras expressões artísticas, queiram ou não seus criadores, é hoje interpelada por novos fluxos culturais, novas configurações de tempo e espaço, e é marcada pela multiplicidade. Tons e temas plurais, várias tendências, convivem e se mesclam; continuidade e ruptura se alternam e se confundem.

Segundo Resende, de algum modo esse pluralismo, constituído por um acúmulo de manifestações diversas, e não pela fragmentação de uma unidade prévia, é o que garantiria várias vozes diferenciadas, em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem critério¹ (RESENDE, 2008, p. 20).

A característica de multiplicidade da literatura se revela, sobretudo, na linguagem e na forma. Em grande parte dos textos de autores que estão surgindo, revela-se uma escrita cuidadosa e de qualidade, ao lado da experimentação inovadora da linguagem, do conhecimento de muitas possibilidades da sintaxe, de uma erudição inesperada, da imaginação e da originalidade, mesmo nos autores muito jovens.

De acordo com Resende, a evidência de que muita coisa mudou nos tempos recentes é o fato de que estamos diante de uma produção literária e crítica que já rompeu até mesmo com os hegemônicos cânones modernos. “A geração dos novos e novíssimos autores parece disposta a marcar seu próprio espaço. Inevitavelmente, aponta para uma relação diferente com a realidade e com as formas de que dispõe o autor para falar do espaço e tempo que lhes são contemporâneos” (RESENDE, 2008, p. 64-65).

Nesse sentido, a produção escrita atual se guia pela ambição de eficiência e pelo desejo de alcançar uma determinada realidade. Existe uma demanda de realismo na literatura brasileira que deve ser entendida a partir da consciência da dificuldade de interagir com uma contemporaneidade difícil de capturar. “Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal coletiva” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 11). Assim, haveria

¹ A evidência de multiplicidade como expressão forte pode remeter às contingências do momento que foi chamado de pós-moderno. No entanto, a intenção da autora não é a da identificação de mais um “estilo de época” (RESENDE, 2008, p 18).

nos escritores das gerações mais recentes a intuição de uma impossibilidade, de algo que os estaria impedindo de intervir e recuperar a aliança com a atualidade.

Beatriz Resende chama de “presentificação” a “manifestação explícita, sob formas diversas, de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p. 27). A autora afirma que há, na maioria dos textos contemporâneos, a manifestação de uma “presentificação” radical que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força do romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção de identidade nacional.

O sentido de “presentificação” se evidenciaria por **atitudes**, como “a decisão de intervenção imediata de novos autores presentes no universo da produção literária, escritores moradores de periferia ou segregados da sociedade, como presos que eliminam mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes” (RESENDE, 2008, p. 27-28).

Entretanto, Schollhammer afirma que não se deve confundir esse traço da presentificação na produção contemporânea, perceptível no desejo de intervir e articular sobre uma realidade presente e conturba, com a busca modernista por um presente de inovações e novidades que com certeza foi um mote importante da literatura utópica, visando a retirar o futuro genuíno do presente pleno, recriado na literatura. Para os criadores do século XXI, “o presente só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’ (...) para quem o sublime pós-moderno ganhou o sentido de um posicionamento existencial diante dessa impossibilidade” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 12).

De fato, o presente contemporâneo não pode oferecer um tempo qualitativo que se comunique com a história redentora, como acontecia no presente modernista, pois ele é o desestabilizador da história, já que não pode oferecer nem acordo e nem repouso. O desafio contemporâneo reside justamente em “dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 12).

Assim, em alguns autores, na insistência do presente temporal, há uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa, quanto no sentido temporal de tornar-se a ficção do momento. Questiona-se, desta forma, a eficiência estilística da literatura, sua relação de responsabilidade ou

solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo e seu impacto sobre determinada realidade social.

No livro *O choque do real: estética, mídia e cultura* (2007), Beatriz Jaguaribe define “choque do real” como “a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista” (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

Segundo Jaguaribe, dentro da infinidade de imagens e narrativas conectadas aos registros do realismo contemporâneo, o “choque do real” é produzido pelas estéticas do realismo literário e cinematográfico que buscam contemplar as experiências da modernidade urbana no Brasil.

O objetivo estético do “choque do real” é potencializar uma descarga catártica diferente do efeito explorado na poesia romântica, por exemplo. O uso do “choque” tem a finalidade de “provocar, espanto, atizar a denúncia social ou aguçar o sentimento crítico, (...) desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete necessariamente, um agenciamento político” (JAGUARIBE, 2007, p. 101).

Esta noção de “choque do real” está intimamente ligada à ideia de “efeito do real”, definida por Roland Barthes. Na conceituação de Barthes, há uma escolha específica em relação à palavra “real”. O real ultrapassa e permeia nossa experiência; ele não pode ser conscientemente processado na instantaneidade de sua vivência temporal, mas pode ser apreendido após a filtragem cultural da linguagem e da representação.

A realidade social, em contraste, seria uma fatia do real que foi culturalmente “fabricada” por uma diversidade de discursos, perspectivas dialógicas e pontos de vistas paradoxais, envoltos numa realidade socialmente construída, buscando simbolizar e produzir significados por meio de narrativas, imagens e representações.

Desse modo, as diversas estéticas do realismo literário são igualmente formas culturalmente engendradas de fabricação da realidade. Para Jaguaribe, elas podem oferecer retratos críticos da “experiência de mundo”, pois não “engendram uma representação insólita de uma ‘realidade estranhada’, mas sim porque fazem a “realidade” tornar-se ‘real’” (JAGUARIBE, 2007, p. 101-102). Ou seja, fabricam uma representação de realidade repleta de efeito do real.

Certas expressões do realismo estético, bem como de outros esforços artísticos, procuram ir além dos mecanismos socialmente produzidos da realidade, para entrever o ponto

furtivo do “real” em si mesmo. As narrativas ganham uma densidade única quando entendidas não somente “como discursos críticos que desvendam os espelhos socialmente construídos da realidade, mas enquanto indagações que perfuram significados além da superfície das máscaras, visando aguçar um sentido mais amplo da existência” (JAGUARIBE, 2007, p. 102).

Obviamente, a criação do “efeito do real” diferencia-se de acordo com cada momento histórico, mas, quaisquer que sejam o meio e mensagem, o “efeito do real” depende da evocação de noções culturalmente construídas de realidade. Dessa forma, enquanto o “efeito do real” visa a, por meio do detalhe de ambientação, do fluxo da consciência ou de quaisquer outros meios narrativos, reforçar a tangibilidade de um mundo plausível, o choque do real visa produzir intensidade e descarga catártica.

A ficção contemporânea tem enfatizado experiências de dissidência, isolamento e crueldade, seja pela reflexão sobre os limites da linguagem, seja pela representação de momentos de violência cuja brutalidade parece desautorizar as tentativas de processamento simbólico. Porém, nem todas as imagens e narrativas atuais fazem uso desse “choque”, que tem o objetivo de desacomodar, de provocar espanto, de despertar o sentimento crítico do leitor ou espectador frente aos problemas e dificuldades existentes na sociedade brasileira.

O mecanismo catártico do “choque”, essa espécie de epifania negativa, busca “aguçar a redescoberta de uma vivência que absorvíamos na indiferença” (JAGUARIBE, 2007, p. 103). Tal propósito parece bem próximo ao das narrativas que representam situações e experiências cotidianas, pois, nesse âmbito, os textos funcionam muito mais pelo acúmulo do que pelas fulgurações, já que não há interesse por assassinatos, lutas ou violações, temas que Jaguaribe (2007) identifica como a matéria prima dos choques do real. Nas narrativas literárias mais próximas do cotidiano “autobiográfico e banal”, a vida se apresenta carregada de significado, não por ter sido plenamente decifrada, mas porque a todo instante ela repercute com grande força nos personagens, constituindo-se, assim, como encontro afetivo entre eles e o mundo onde estão inseridos.

A aposta no “choque do real” em grande parte da literatura contemporânea, como estratégia de apreensão do real, de acordo com Miguel Conde (2009), contribui para a criação de um contexto em que a narração autobiográfica é vista com desconfiança, em virtude de uma suposta ingenuidade. Porém, essas narrativas não mimetizam a realidade externa, não partem do alumbramento diante da existência e nem da negação do real, mas de seu agudo reconhecimento, naquilo que ele tem de inevitável.

Nesse sentido, Beatriz Resende (2008) definiu a nova geração de escritores como tolerante, heterogênea e múltipla. O século XXI começou com amostras de uma grande dispersão de estilos e temas em convivência múltipla, sem a imposição de nenhuma tendência clara. A multiplicidade de nossa literatura aparece como fator positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização.

No passado, o compromisso representativo da literatura surge com a aparição do fenômeno realista. No entanto, o atual realismo ou o “Novo realismo” revela um compromisso com o real em que o autor, ao mesmo tempo, se apresenta claramente como herdeiro do Realismo e se distancia do tipo específico de realismo entendido como neonaturalismo. Existe um desejo, uma vontade expressa de realismo arraigada, contudo, a uma consciência lúdica quanto aos desafios expressivos que esse desejo enfrenta hoje.

Para alguns escritores contemporâneos, pelo menos para aqueles que prezam uma literatura de qualidade, o grande desafio seria “como falar da realidade de um modo que a linguagem literária faça diferença?” Como retratar a realidade, mas de uma forma diferente, porém sem dispensar as relações possíveis que se podem estabelecer com a realidade midiática contemporânea? A linguagem fragmentária, o namoro com a crônica e o uso das formas breves seriam algumas estratégias para falar sobre e com o real.

A produção de autores como Marcelino Freire e Fernando Bonassi, dentre outros, dá uma ideia de urgência como um modo de alcançar um efeito de presença crítica que, de acordo com Schollhammer (2011), supõe a retomada de projetos históricos de engajamento e intervenção. Para esses escritores, os efeitos de presença se aliam à conjunção de conteúdos históricos de uma tradição de narrativa urbana com origens na geração de contistas da década de 1970.

No entanto, para outros escritores, como Adriana Lisboa, Rubens Figueiredo e João Carrascoza, o caminho ficcional retoma certo autobiografismo, ou à procura da memória familiar íntima ou por encenação da história mínima de vivência biográfica. Nessa perspectiva, a presença se torna sinônimo de intimidade e aproximação literária ao mais autobiográfico e banal, o estofamento material da vida em seus detalhes mínimos.

2 O CONTO E O CONTISTA

Queiramos ou não, um dia o livro (que estamos escrevendo) termina. E é por isso que nós o escrevemos: porque tudo termina.

João Anzanello Carrascoza

2.1 Escritor das miudezas

A literatura brasileira tem vivido nas duas últimas décadas um de seus melhores momentos e a produção literária vem se construindo em um cenário amplo em termos de diversidade. É exatamente dentro dessa diversidade, segundo Beatriz Resende (2008), que questões predominantes, como a presentificação, se manifestam com mais frequência.

Como vimos anteriormente, a presentificação seria a atenção ao momento presente, uma relação de adesão ao agora, que pode se manifestar de diferentes maneiras. Trata-se de um conceito bem abrangente, mas que não é impossível de ser articulado a qualquer obra contemporânea, se pensarmos em seu aspecto mais significativo, o formal.

A presentificação faz pensar, por exemplo, no elemento de imediatismo inerente ao gênero conto, já que seu tempo, quanto à escritura ou à leitura, aliado a uma maior facilidade de divulgação, está diretamente ligado a uma imperiosa ânsia de dizer, falar, denunciar. O conto ou microconto e outras formas mínimas de escrita – com seus formatos mais diretos, sua ligação com a efemeridade, sua velocidade – têm muito a ver com a necessidade contemporânea de presença. Tais formas seriam consequências dessa urgência em dizer:

Certamente poderemos apontar a popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma [da necessidade de presença], mas também o hibridismo crescente entre a escrita literária e a não literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 14).

As narrativas curtas, segundo Schollhammer (2011), se valem da visualização instantânea, repentina, bem ao gosto das linguagens virtuais da contemporaneidade, num tipo de revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior.

Um dos nomes da nova geração de escritores brasileiros, que passeia com habilidade por gêneros como o romance, o conto e o miniconto, é João Luís Anzanello Carrascoza. Este autor versátil, nascido em 1962, é contista, romancista, redator publicitário e professor universitário. Passou sua infância em Cravinhos, no interior paulista, e aos 17 anos mudou-se

para a cidade de São Paulo, onde ingressou, em 1980, no curso de Publicidade e Propaganda da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Entre 1994 e 2003, obteve os títulos de mestre e doutor em Ciências da Comunicação, e em 2004 titulou-se pós-doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro: sua pesquisa foi sobre a interface entre a publicidade e a literatura.

Autor de obras significativas em nossa atual literatura, Carrascoza possui mais de 30 livros publicados. Seus escritos já foram traduzidos para vários idiomas e foram muito bem recebidos pela crítica contemporânea. Já conquistou alguns prêmios importantes, como o Jabuti, o mais importante prêmio literário do Brasil², em 2013 e 2015; o da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), em 2012; o da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 2013, 2014 e 2015; o prêmio da Fundação Biblioteca Nacional, em 2011; e os internacionais Guimarães Rosa (Radio France), em 1993, e White Ravens (Internacional Youth Library Munich), em 2013.

Carrascoza publicou quatro romances, doze livros de contos – sendo um deles, *O volume do silêncio* (2006), um balanço de sua produção contística, reunindo 17 contos selecionados por Nelson de Oliveira –, quatro adaptações de clássicos da literatura universal e cinco livros teóricos sobre criação publicitária. O autor também escreve para o universo infanto-juvenil, tendo publicado dezoito livros. Um de seus primeiros lançamentos, *As flores do lado de baixo* (1991), pela Editora Melhoramentos, é uma história para crianças.

É interessante notar que algumas questões abordadas em seus livros adultos também são encontradas nos infanto-juvenis, como perdas, alegrias, sofrimento. Não é uma literatura higienizada, fantasiosa, alheia à experiência humana, porque, para Carrascoza, não há diferença entre fazer um livro para adulto e um livro para criança:

A literatura para adulto é como se fosse um sonho repleto de complexidades. Já a literatura para crianças é um sonho mais feliz, iluminado, divertido, sem tantas dores. Daqueles que você acorda gargalhando. E há espaço para isso, a vida não é só dor. Mas o processo é muito parecido, trabalho com o mesmo empenho, com a mesma atenção com a linguagem. (CARRASCOZA, 2015).

Com efeito, a produção infanto-juvenil de João Anzanello Carrascoza é bem grande, muito maior do que suas outras produções. No entanto, o que nos interessa como objeto de pesquisa é a sua produção contística.

² Lançado em 1959, o prêmio foi idealizado por Edgard Cavalheiro, escritor, editor, crítico literário e biógrafo brasileiro, considerado o mais importante biógrafo de Monteiro Lobato, quando presidia a Câmara Brasileira do Livro.

Segundo o escritor Nelson de Oliveira (2006), Carrascoza, por volta do final dos anos 80, costumava escrever contos mágicos – neles existindo algo de Julio Cortázar – e contundentes – por influência de Rubem Fonseca –, autores que o contista admira muito. Eram, entretanto, imaturos. Carrascoza, ainda inédito em livro nessa época, estava “pesquisando e experimentando caminhos disponíveis, em busca de sua própria avenida” (OLIVEIRA, 2006, p. 206).

Com o passar do tempo, o contista mudou radicalmente seu modo de compor ficção. Seu primeiro livro de contos, lançado em 1994, *Hotel Solidão*, pela Scritta Editorial, escrito após uma oficina literária coordenada por João Silvério Trevisan, comprova a mudança mencionada: “A violência e o sexo desapareceram, os longos parágrafos à maneira do realismo mágico também” (OLIVEIRA, 2006, p. 206). E, então, a ternura ao contar uma história, a sensibilidade elegíaca, melancólica e singela, passou a modelar suas composições.

Apesar das mudanças, para Nelson Oliveira (2006), Carrascoza “manteve-se fiel à faixa da realidade e à fatia da sociedade com as quais gosta de trabalhar: ambas da pequena-burguesia, do cidadão comum tocado pelo brilho do aqui-agora” (OLIVEIRA, 2006, p. 207). Realmente, boa parte de sua obra trata das pequenas epifanias da vida cotidiana da classe média, mas não só. *Rascunho de família* (2014), livro lançado pela editora DSOP, que faz parte da coleção Sonho Verde, projeto da jornalista Mirna Queiroz, retrata o cotidiano das famílias que vivem esquecidas, à margem. O livro é um poema em prosa que conta a história de um casal, João e Maria, e de seu cotidiano no lixão.

Após *Hotel Solidão* (1994), Carrascoza só lançou seu segundo livro de contos em 1998, *O Vazo Azul*. Quatro anos depois, em 2002, lança pela editora Boitempo o volume *Duas tardes*. Em 2004, *Dias raros* surge pela editora Planeta, e *Meu amigo João*, pela Melhoramentos, que publicou este último como livro infanto-juvenil.

No ano de 2006 acontece o lançamento da coletânea de contos *O volume do silêncio*, pela extinta Cosac Naify, obra que deu ao autor o seu primeiro prêmio Jabuti. Nela, os dezessete contos estão ligados entre si pela temática do silêncio. O livro é o balanço da produção contística de Carrascoza até 2006, feita pelo escritor Nelson de Oliveira. Em 2017, a Sesi-SP Editora o relançou.

Seu quinto livro de contos, *Espinhos e Alfinetes*, é lançado pela editora Record em 2010, quatro anos depois de *O volume do silêncio* (2006). Em 2011 nasce *A vida naquela hora*, pela Scipione, e *Amores Mínimos*, novamente pela Record. *Aquela água toda* surge em 2012 também pela Cosac Naify.

Em *Amores mínimos* (2011), vemos a tendência do autor a formas mínimas de escrita. Porém, somente em 2016 Carrascoza produz de fato micronarrativas, com o lançamento do livro *Linha única* (2016), cujos textos não ultrapassam oitenta caracteres, inspirando-se no lirismo do haicai, forma poética japonesa, e na concisão das redes sociais e de servidores para microblogging, como o Twitter, mas também se pode observar uma aproximação das linguagens da publicidade e da poesia visual.

Tempo Justo (2016), pela editora SM, é o último livro de contos lançado até o término desta dissertação. Depois do lançamento de dois romances, *Aos 7 e aos 40* (2013) e *Caderno de um Ausente* (2014) – o qual acabou ganhando uma trilogia em 2017 –, ambos pela Cosac Naify, e de um livro de crônicas, *Diário das coincidências: Crônicas do acaso e histórias reais* (2016), Carrascoza “retornou”, em *Tempo justo*, ao gênero conto: “Fiz uma sanfona, fui no romance, fui no microconto e voltei ao conto” (CARRASCOZA, 2017).

2.2 “Alguns aspectos do conto”

O conto, gênero que constitui o *corpus* deste trabalho, é de difícil definição. Sem dúvida, um dos mais polêmicos e também prodigiosos gêneros da literatura. Aqui, optamos por apontar, à luz de textos clássicos sobre o gênero conto – como o do escritor argentino Julio Cortázar e de outros críticos literários de relevância –, certos traços e qualidades que podem estar presentes em todos os contos, sejam eles dramáticos, fantásticos, realistas, etc; certos elementos invariáveis que dão a um bom conto a qualidade de obra de arte. Com tal empreendimento, pretendemos chegar ao objetivo deste trabalho: a abordagem crítica dos contos de João Anzanello Carrascoza .

Segundo Alfredo Bosi (1975), o conto cumpre à sua maneira o destino da ficção contemporânea:

Posto entre as exigências da narração realista, aos apelos da fantasia e às seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 1975, p.7).

Comparado aos outros gêneros, o conto, no seu espaço, potencializa e condensa todas as possibilidades da ficção. Assim, se o romance é um entremeado de acontecimentos e se prende a uma extensa área de vivências, o conto “tende a cumprir-se na visada intensa de uma

situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos e pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 1975, p.7).

O conto se caracteriza por ser uma narrativa curta, um texto em prosa que conta uma história em um número reduzido de linhas ou páginas. Sua maior qualidade reside em dois fatores: brevidade e concisão. De acordo com Cortázar, o conto parte da noção de limite, inicialmente de limite físico: “Na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de nouvelle, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 1993, p.151).

Sob o ponto de vista de sua essência e de sua história, o conto é a matriz da novela e do romance, o que não significa que deva transforma-se neles. “A narrativa passível de ampliar-se ou adaptar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto, ainda que o seu autor a considere, impropriamente, como tal” (MOISÉS, 1975, p.123). Como a novela e o romance, o conto é irreversível.

Vale ressaltar – antes de dar continuidade a estas rápidas considerações sobre o conto como gênero – a estrutura peculiar do livro *Aos 7 e aos 40* (2013), que se organiza sob a forma de uma sucessão de quadros de sentimentos, um romance fragmentado, bem à moda contemporânea. Cada capítulo é como um episódio com começo meio e fim, que pode ser lido separadamente, como conto; ou os capítulos podem ser lidos sequencialmente, de forma linear. Com uma estrutura narrativa ousada, Carrascoza conta a história da vida do personagem principal, não nomeado, a partir de duas perspectivas: aos 7 anos e aos 40 anos.

Os capítulos são intercalados: os capítulos pares narram a vida adulta do personagem e os ímpares a infância, recurso que constrói uma oposição, que é reforçada nos títulos dos capítulos que sintetizam os dois momentos: “Depressa” e “Devagar”; “Fim” e “Recomeço”. O projeto gráfico³ é muito importante para a leitura dessa obra, pois, impresso sobre papel verde em dois tons, o livro apresenta as narrativas da infância na parte superior da página (verde claro) e as da maturidade na parte inferior (verde escuro). Assim, é o leitor que escolhe de que modo deseja mergulhar na história.

Retomando a explanação sobre o conto, não é possível afirmar que existam leis que determinem como escrever um bom conto; há, sim, pontos de vista que dão uma estrutura a esse gênero de difícil classificação. De acordo com Julio Cortázar, um conto, em última análise,

³ Fazia parte do conceito da editora Cosac Naify, que decidiu fechar as portas em 2015 depois de dezoito anos de atividade, transformar a produção de exemplares em algo com personalidade. A estrutura de cada projeto era casada com a natureza do que o autor escrevia. O livro era entendido como objeto de *design*.

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 (CORTÁZAR, 1993, p.150-151).

O contista seria semelhante ao fotógrafo, pois ambos recortam um fragmento da realidade a partir de um episódio fugaz, de um dado extraordinário ou de um fato qualquer, fixando-lhe determinados limites, porém de tal maneira que esse recorte proporcione a abertura para uma realidade mais ampla:

O fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento de fato significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai bem além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p.151-152).

O que faz com que um conto seja admirável e significativo é a capacidade de quebrar seus próprios limites, indo além da curta história que conta. Quando nos propõe uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento. Um conto não é “ruim” pelo tema, pois pode tratar de assuntos corriqueiros, cotidianos. Torna-se “ruim” quando é escrito sem a tensão que deve se manifestar desde as primeiras páginas, quando o tema não é tratado de maneira adequada, desde as palavras iniciais.

Cortázar chama de “estranha forma de vida” um conto bem realizado. O contista seria aquele que, comprometido com a realidade histórica em menor ou maior grau, escolhe um tema e com ele produz um conto. Contudo, essa escolha não é simples. O contista pode escolher ou ser escolhido, como se o tema em si lhe impusesse a escritura. “Um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência” (CORTÁZAR, 1993, p.154). Não existem temas significativos ou absolutamente insignificantes, o que faz toda a diferença é a maneira como o contista construirá o texto:

Essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e o situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (CORTÁZAR, 1993, p.155-156).

Em seu ensaio “A filosofia da composição” (1846, 2000), Edgar Allan Poe teorizou a respeito da elaboração de uma literatura de ficção. Segundo ele, havia um erro radical ao construir-se um texto de ficção:

Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes (...). Muitos escritores preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática (POE, 2000, p. 407).

Para Poe (2000), a criação de um conto depende do “efeito único” que causa no leitor. Esse efeito ou impressão, em quase todas as formas de composição, é um fator muito importante. A composição literária causa um estado de excitação, e, como toda excitação, é passageira. Assim, seria importante dosar a obra para possibilitar o controle e o sustento dessa excitação durante um determinado tempo. Se o texto for muito longo ou breve, esse efeito ficará prejudicado. Desta forma, Poe (2000) sugere ser fundamental uma leitura de uma só vez só do conto, sem pausas, para se conseguir tal efeito.

Assim, o conto seria fruto de um total controle, produto de um trabalho consciente do escritor, feito por etapas. O autor possui uma intencionalidade ao escrever, justamente para conseguir conquistar o “efeito único”. Cada palavra, cada parágrafo é milimetricamente calculado. A ideia é obter um grande efeito com um mínimo de meios. O que não estiver diretamente ligado ao efeito para físgar o leitor deve ser prontamente descartado.

O que se pode constatar a partir da teoria de Poe é que o conto é uma “construção”. Por conta disso, Sean O’Faolain afirma que o conto moderno, além de sua curteza, da sua compreensão dramática e do seu caráter pessoal, possui uma rigidez de construção: “Essa mobilidade para o detalhe combinada com a rigidez da direção geral é um dos grandes prazeres do conto moderno”(POE apud GOTLIB, 1990, p. 40).

Alguns teóricos concordam com essa teoria de Poe, outros discordam dela. No entanto, é interessante observar que tais questionamentos acerca do conto ocorrem justamente pela dificuldade de definição desse gênero. Por sua fluidez, o conto pode ser quase tudo.

O fato é que a invenção do contista, dos bons pescadores de momentos singulares, que descobrem “o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força” (BOSI, 1975, p.9), pode se dar a partir de qualquer situação, desde a mais complexa até a mais simples; contudo, não é inocente ou aleatória a escolha que ele faz de seu universo. Um bom contista é capaz de se abrir para uma realidade que está além dele, para além de uma simples história cotidiana. “É aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa

abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 1993, p.155).

O conto contemporâneo tem um papel de grande importância na literatura brasileira. A infinidade de temas tratados, a brevidade e a concisão da história fazem do conto um desafio de escrita. Muitos de nossos mais importantes escritores trabalharam com esse gênero.

Se olharmos o conto como uma forma de arte, é possível perceber que, por trás das peculiaridades que marcam cada estilo individual, e ainda por trás das características específicas do gênero conto, estão presentes tendências geradas pelas mais íntimas relações que configuram um lugar, uma época, um país, um tempo.

Atualmente, mais do que em fins do século passado, o conto atinge seu apogeu como forma literária. Contistas de talento em considerável número compõem obras de primeira grandeza numa aceleração antes desconhecida. João Anzanello Carrascoza é um desses talentosos artistas, que, com uma bagagem humana e literária, extrapola seu mundo pessoal e presenteia seus leitores com uma escrita autêntica e profunda.

2.3 Carrascoza e o universo da ficção contemporânea

Na contemporaneidade, as narrativas de cunho vivencial estão em alta no gosto do público. Depoimentos, memórias, perfis, autobiografias, biografias, diários, demonstram a tematização obsessiva da própria existência. No âmbito da ficção, os enredos centrados no "eu", frequentemente narrados em primeira pessoa, com temas ligados à vida do escritor, são predominantes na produção nacional dos últimos anos. Esses enredos se mostram impregnados de características que são próprias do momento histórico ao qual o escritor pertence, em que tanto a cultura quanto o tempo presente são caracterizados pela fragmentação, pela indeterminação e pela desconstrução.

Uma das marcas do narrador em primeira pessoa no cenário contemporâneo é a sua inserção em narrativas construídas entre o espaço da ficção e o das referências extratextuais, como na prática da autoficção, que embaralha as categorias de autobiografia e ficção.

A autoficção, enquanto ficcionalização de acontecimentos e fatos reais, é um termo recorrente na contemporaneidade. No entanto, é necessária bastante cautela ao nos referirmos

a ele, ainda que de forma sucinta, neste trabalho, dada a variedade de feições da autoficção, hoje.

Serge Doubrovsky, em 1977, sem a intenção de lançar um conceito, apenas num esforço de classificar seu próprio romance, por sentir-se desafiado por Philippe Lejeune⁴, cunhou o termo *autoficção* pela primeira vez. O autor escreveu *Fils*, em que ele era personagem e narrador da história ao mesmo tempo.

Na autoficção o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso (...) e não se legar a um personagem fictício (DOUBROVSKY apud HIDALGO, 2013).

Segundo Doubrovsky, a autoficção seria uma tentativa de recuperar, de recriar, de refazer, no ato da escrita, as experiências de sua própria vida.

Ao unir *auto* a *ficção*, Doubrovsky “jogou na literatura uma equação-bomba com tão alto teor de sugestão poética e ontológica que acabou funcionando como estímulo a práticas literárias frequentemente imprensadas entre autobiografia e ficção” (HIDALGO, 2013). É possível, então, encontrar muitas definições para a autoficção, multiplicidade que corresponde às suas variadas formas, no cenário atual. Para Diana Klinger (2007), a autoficção define-se como

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, 62).

Philippe Gasparini, para conceituar autoficção, reúne as características que serviram para definir o gênero. O ensaísta incorpora alguns elementos presentes na definição inicial de Doubrovsky. No entanto, não incorpora os dois elementos que atualmente são considerados de fundamental importância para seu criador: o fato de se tratar de um romance e a homonímia entre personagem e autor. Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, enumera, como traços da autoficção:

Identidade explícita do nome do autor com o nome da personagem-narrador; uma escrita visando a verbalização imediata; a reconfiguração do tempo linear, por seleção, fragmentação, inversão cronológica, mistura de épocas, objetivo expresso pelo narrador, de narrar fatos reais e de revelar sua identidade interior (MOISÉS, 2016, p. 207).

⁴ Em *O pacto autobiográfico* (1975), Lejeune indagava se era possível existir um romance em que o narrador-personagem tivesse o mesmo nome próprio do autor.

No balanço crítico feito por Jean-Louis Jeannelle, de acordo com a pesquisadora Eurídice Figueiredo (2013), haveria dois tipos de autoficção: o de Doubrovsky, que defende que, para que haja autoficção, é necessário que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos e que o livro seja lido como romance e não como recapitulação histórica; e o de Vincent Colonna, que conceitua de forma mais extensiva, estendendo o conceito de autoficção “para o conjunto de procedimentos de ‘ficcionalização de si’ em qualquer tempo, sem se limitar à contemporaneidade” (FIGUEIREDO, 2013, p. 63).

Vincent Colonna concebe quatro tipos de autoficção: a fantástica, em que o escritor é o protagonista, mas a história contada é fantástica; a especular, em que o escritor está presente, mas não é o protagonista; a intrusiva, na qual o autor fala através do narrador, comenta a ação ou faz uma digressão; e a biográfica, em que a história se oferece ao leitor como sendo verdadeira ou ao menos verossímil, plausível.

Podemos dizer que Carrascoza passeia por alguns desses tipos de autoficção, em especial pela biográfica, na acepção de Colonna. Em seu segundo romance, *Caderno de um ausente* (2014), o autor utilizou os recursos da autoficção para compor a história de Bia, João, Juliana e família.

Visando a embaralhar ficção e autobiografia, o romancista não se vale apenas do suporte gráfico do texto em forma de diário. Na história, o personagem pai tem o mesmo nome do autor; no entanto, na época em que concebeu a obra, Carrascoza não tinha uma filha, como muitos acreditaram após a leitura do livro, inclusive os jornalistas:

Após uma gravidez de risco, em 13 de abril de 2012, às 14h21, vem à luz a menina Beatriz Carrascoza, na maternidade Santa Catarina, em São Paulo, filha de Juliana e João, ambos professores. O pai narrador, com cerca de 50 anos, decide escrever um caderno à recém-nascida para preencher a própria ausência futura (PETRONIO, 2014).

A única filha menina de Carrascoza – “o nome de quem vem vindo, de minha semente, Maria Flor” (CARRASCOZA, 2016, p 58), como o autor escreveu em um “texto” escrito para a disciplina Seminários de Pesquisa do PPGCOM-ESPM – só nasceu dois anos depois do lançamento do livro, como podemos ver no trecho a seguir:

Repórter: “João, boa noite!” João Anzanello Carrascoza: “É a entrevista, não é? Tranquilo?”. Repórter: “Tranquilo. Então, a sua pequena Bia, do seu lançamento Caderno de Um Ausente, fez aniversário dia 31 de abril. Um aninho, que fofura, hein?”. João: “Seria um ano” (risos). Repórter: “Seria???” Mas a bebê está com quantos anos?” João: “Não tem bebê.” (risos) “É só uma ficção. Começa com ela nascendo e termina com um ano”. (risos) Repórter: “Jura? Tudo, tudo? Mas é tão real (DUARTE, 2014).

Em *Caderno de um ausente* (2014) a sensação é de que tudo ou quase tudo que é dito é verdadeiro. Carrascoza constrói uma trama tão engenhosa que, ao final da história, somos

realmente capazes de tomar como verdade o que é escrito por ele. De fato, é um texto que parte da matéria pessoal, porém a experiência autobiográfica está lá apenas como uma das fontes da matéria ficcional:

Veio de uma inquietação em tematizar uma vivência que é possível de acontecer comigo. Tenho 51 anos. Meu personagem tem quase 60. Posso ter filho. Como seria esta vida? É falar de uma vida que chega, por meio de outros fins, inclusive o fim da vida (CARRASCOZA, 2014).

Assim, identificamos na obra romanesca de Carrascoza uma estratégia básica da autoficção, que é, segundo Luciene Azevedo (2013), o “equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor” (AZEVEDO, 2013, p.150). A novidade da autoficção talvez seja exatamente esta: o desejo consciente, estrategicamente teatralizado no texto, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais. Neste sentido, a grande questão que o conceito levanta não é a de descobrir o que é verdade e o que não é, na obra de um determinado autor, mas sim os efeitos que tal hibridismo produz em quem entra em contato com o texto.

Nesse contexto, a tendência atualmente é se considerar autoficção o texto que indicia que se inspira nos fatos da vida do autor. Porém, cabe pontuar que nem todos os livros, na contemporaneidade, ditos autoficcionais são bem-sucedidos. Para Leyla Perrone-Moisés (2016), as autoficções literárias se dividem em duas categorias: aquelas que não se abrem para o leitor, que são apenas escritas narcisistas do eu, obras de autoexibição, autojustificação, que só interessam para o próprio autor; e aquelas que são trabalho de linguagem, *imaginativo* e não *imaginário*, e nas quais a fala do eu está transposta numa forma original de ficção (MOISÉS, 2016, p. 219). Os romances de Carrascoza até agora publicados se encaixam, sem dúvida, nessa última categoria, onde o que está em jogo não é a verdade, mas sim a verossimilhança.

Após essas considerações sobre o conto, o contista e o narrador – considerações que nos levaram à autoficção e à sua presença na obra romanesca de João Anzanello Carrascoza –, vamos nos deter nos contos deste autor, os quais constituem uma parcela bastante significativa de sua obra ficcional.

2.4 As histórias de Carrascoza

Na aparente simplicidade dos textos de Carrascoza, que tem Drummond, Bandeira e João Cabral como grandes referências – poetas que o contista relê com frequência –, encontramos observações profundas sobre a vida, na abordagem de temas como infância, amor e morte. Porém, o terreno comumente eleito por João Carrascoza é o do cotidiano, em geral ao redor do núcleo familiar. Ao se ater às relações familiares, sobretudo do universo da vida pequeno-burguesa, o autor cria histórias que desejam recuperar do esquecimento um conjunto diverso de experiências cotidianas, às quais usualmente não damos muita atenção. A propósito, Carrascoza afirmou, numa entrevista, que o existir seria muito pobre se não tivéssemos um olhar atento para os descobrimentos inesperados que a poesia proporciona.⁵

Em “Verso e prosa”, texto do livro *Signos em rotação*, Octavio Paz nos fala sobre a distinção entre prosa e poesia. Para o estudioso, a linguagem advém do ritmo, ou pelo menos todo o ritmo prefigura ou implica uma linguagem: “todas as expressões verbais são ritmos, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. (...) O ritmo se dá espontaneamente em toda a forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente” (PAZ, 2012, p. 11) A condição do poema seria o ritmo, mas para a prosa o ritmo não é essencial:

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem. A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento (PAZ, 2012, p. 12).

Embora o ensaísta procure distinguir a prosa e a poesia, muitas vezes ambas se aproximam, notadamente no texto literário, o que próprio Octavio Paz não ignora. É o que se dá com os contos de Carrascoza: no mais profundo da prosa desse autor, circula delicadamente uma invisível corrente rítmica, proveniente da carga de lirismo presente em seus textos. Não por acaso, o autor começou a escrever pela poesia: sua primeira publicação foi um livro de poemas lançado de maneira independente (por isso a impossibilidade de encontrá-lo em livrarias). Segundo o autor nos relatou em uma conversa informal, existe apenas uma edição desse livro, na casa de sua mãe, na cidade de Cravinhos.

Ao falar sobre o aspecto lírico de sua obra, o autor responde que retirar o lirismo de sua escrita seria tirar

⁵ Entrevista concedida à *Gazeta do povo*. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/navegacao-sem-rumo/>

o sumo daquilo que eu gostaria de dividir, de entregar para o outro e de tentar beber também. Comecei a escrever pela poesia, adorava aqueles poetas, a princípio os que eu tinha na minha mão, nas bibliotecas — os românticos, os parnasianos, até que chegaram os modernistas e tal. A poesia para mim está muito além da prosa. No entanto, se tenho uma história para contar, quero tentar fazê-lo dentro do espírito poético. Escrevi cinco romances em que se coloca a rubrica de infante-juvenil. Eles têm essa carga de lirismo, mas digamos que um pouco mais enxuta. O lirismo está presente de alguma maneira, porque é um fruto que vem da mesma árvore. Não dá para sair laranja da videira, não é? Mas dá para fazer determinadas graduações. Interessa-me certo sabor do ritmo da palavra, certa melodia — não só a história, mas como eu a conto (CARRASCOZA, 2013).

Com efeito, é perceptível que Carrascoza procura aproximar sua prosa da poesia, com a construção de belas imagens e a utilização de metáforas, tematizando, assim, sentimentos que surgem em qualquer momento da vida. Na verdade, o autor nunca abandonou a poesia. Segundo ele próprio, “minha prosa tem uma abertura para o mundo lírico, não apenas para a estória em si. Minha narrativa tem a função de ser como o verso” (CARRASCOZA, 2015, p. 7).

Seus textos representam ficcionalmente a vida simples, retratam cenas cotidianas, sentimentos e emoções “comuns” das personagens, de uma forma muito particular. O autor possui uma escrita em que tramas aparentemente corriqueiras surpreendem o leitor com uma cor, um detalhe ou uma entonação única e diferenciada.

Perguntado sobre como nasce sua “prosa poética” e como é a sua relação com as palavras para transformar a ideia bruta em um texto, o autor de *Espinhos e alfinetes* (2010) responde: “o silêncio é a linguagem perfeita e, sendo assim, a palavra é uma espécie de redução, um degrau abaixo do silêncio. Então, sempre me senti desafiado a procurar as palavras que, combinadas, aglutinadas ou justapostas pudessem chegar, o mais próximo do que só pode ser expresso pelos não-ditos” (CARRASCOZA, 2014).

Em outra entrevista, à Agência Riff, Carrascoza afirma que, quanto maior o silêncio, mais clara será sua voz, ou o grito de alguém que ela deve levar: “Quando queremos ouvir tudo ao nosso redor, ficamos em silêncio. Quando estamos perdidos, a primeira coisa que fazemos é desligar o rádio. Para escrever, é preciso primeiro ligar o silêncio dentro de nós. (...) O silêncio diz o que eu sou. As palavras, o que eu posso ou não ser” (CARRASCOZA, 2010).

De acordo com Maurice Blanchot, escrever é nomear o silêncio. O silêncio é significativo, afirmativo, fundante, é o espaço que, pelo que não diz, acaba também por dizê-lo. Em *A parte do fogo*, no capítulo intitulado “O mito de Mallarmé”, Blanchot, falando sobre como o silêncio obcecou Mallarmé, nos diz que “o silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência que é toda a virtude de falar (que por sua vez é o nosso poder de

dar um sentido, de nos separar das coisas para significá-las)” (BLANCHOT, 2011, p. 42). E, fundamentando-se no poeta, Blanchot conclui: “com palavras pode-se fazer silêncio. Pois a palavra pode também se tornar vã e dar, por sua própria presença, a impressão de sua falta” (BLANCHOT, 2011, p. 43).

Com efeito, o silêncio é o lugar em que João Anzanello Carrascoza encontra sua criatividade. O autor “faz uso” dele para produzir os seus escritos, ou, parafraseando o poeta Manoel de Barros no poema “O apanhador de Desperdícios”, usa a palavra para compor seus silêncios (BARROS, 2010, p.13). Contudo, podemos dizer que, mais do que apenas um “recurso particular”, o silêncio é importante para nos ajudar a compreender a sua obra. É como se esse silêncio, por ele experienciado e “perseguido”, transbordasse e estivesse diluído em sua prosa, já que é um motivo recorrente na ficção do autor. Assim, não podemos deixar de pontuar que o silêncio é uma espécie de sustentáculo para a abordagem dos temas de sua obra.

De acordo com Alfredo Bosi (2006), duas palavras fazem justiça ao modo de compor e ao sentido profundo dos textos de João Anzanello Carrascoza: **epifania** e **encontro**, às quais convém acrescentar uma terceira, o **silêncio**.⁶ Na mesma clave, para Nelson de Oliveira, o que diferencia a prosa de Carrascoza de grande parte da literatura contemporânea, pensando na parcela mais sintonizada com a ansiedade do mundo atual, é a presença de um silêncio “neutro”, como dizem os budistas: nem doloroso nem prazeroso, nem preto nem branco, nem certo nem errado. O que, segundo Nelson de Oliveira (2006), perpassa os textos do contista é um silêncio eloquente que cobre o mistério de que somos feitos (OLIVEIRA, 2006, p. 210).

A afirmação de Oliveira (2006) é compreensível. Carrascoza admitiu em uma entrevista ter como livro de cabeceira o Tao Te Ching (ou Dao de Jing)⁷, escrito entre 350 e 250 a.C., comumente traduzido no Brasil como *O Livro do Caminho e da Virtude*. Sua autoria é, tradicionalmente, atribuída a Lao Tsé (Lǎozǐ) . No entanto, a maioria dos estudiosos atuais acredita que Lao Tsé jamais existiu. Esta obra inspirou o surgimento de filosofias e religiões diversas, em especial o Taoísmo e a corrente do Budismo chan ou zen.

O silêncio é um termo cuja história está muito vinculada às religiões e ao sagrado, tendo sido praticado por uma infinidade de grupos em quase todos os períodos da história religiosa no mundo. Os místicos, os cristãos, os persas, os hindus e os judeus, entre outros, na

⁶ Flap to *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

⁷ Ver entrevista concedida à Letras & leituras, programa veiculado na Rádio Eldorado. Disponível em: <http://www.letraseleituras.com.br/quemsomos.php/> Acesso em 01 jun. 2013.

Idade Média, fizeram uso e deram imenso valor ao silêncio como meio de encontrar Deus: o silêncio da contemplação.

O silêncio sempre foi objeto de reflexão de diferentes teorias, como a filosofia, a teologia, a psicanálise, a semiologia e a linguística. Para Eni Orlandi, reconhecida analista do discurso, em sua obra *As formas do silêncio* (2007), há sentido no silêncio. O silêncio é uma posição em que o sujeito se insere no sentido.

Orlandi situa o silêncio em um lugar indissociável e fundamental ao discurso: estar em silêncio é estar no sentido. O silêncio é definido pela analista pelo que *é*, por sua relação constitutiva com a significação. Ele é, assim, a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido:

O silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso (ORLANDI, 2007, p. 29).

Desta forma, a linguagem e o silêncio possuem um caráter de incompletude. No silêncio se determina ideologicamente o discurso a ser enunciado, que se estabiliza pela linguagem; porém, o real significado está no silêncio. “O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras” (ORLANDI, 2007, p. 37).

Nessa perspectiva, assim como as palavras são múltiplas, os silêncios também o são. Palavra e silêncio se permutam todo o tempo, fazem parte do humano. “Dentre todas as manifestações humanas, o silêncio continua sendo a que, de maneira muito pura, melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso próprio inconsciente” (NASIO, 1987, apud FERREIRA, 2009, p.14). O inconsciente é silêncio, estruturado como linguagem.

Essas breves considerações procuram demonstrar que palavra e silêncio carregam múltiplos significados e que há uma relação do homem com o silêncio, perceptível na literatura, no poema, no cinema, na música, dentre outras manifestações artísticas. Também o discurso amoroso, o religioso, o científico e o jurídico remetem à relevância do silêncio como significação, perspectiva que pode e deve orientar análises com um olhar sobre o dito e sobre o não-dito.

Os textos de Carrascoza estão ligados entre si pela temática do silêncio. De fato, seus contos possuem uma quietude, uma unidade daquilo que é claramente dito, mas, sobretudo, do que não é dito; do que emudece ao mesmo tempo em que transborda. E é justamente nesse

transbordar que se encontram a amplitude, a força e a riqueza do silêncio na representação miúda do momento do encontro, na relação sofrida e visceral entre os interlocutores.

De forma sutil e compassiva o narrador sabe dizer os silêncios instalados no espaço familiar, onde as aflições e alegrias, segundo o próprio autor, começam e terminam.⁸ E, se o silêncio não é tema, e nem o personagem principal das histórias de Carrascoza, é, com certeza, uma forte presença, às vezes suave, às vezes bruta, e que soma sentidos às narrativas que transbordam sentimento.

Num primeiro momento, o transbordamento sentimental nas histórias de João Anzanello Carrascoza, carregadas de significado, pode até sugerir um olhar dócil do autor sobre a existência, apontando para uma contemplação ingênua e muito otimista do mundo e do ser humano. No entanto, a escrita de Carrascoza esconde certo tom trágico diante da constatação da efemeridade do tempo e de sua inevitável combinação de renovação e perda.

A propósito, Beatriz Resende (2008) identifica em diversas narrativas contemporâneas, que aparentemente pouco têm em comum, “o retorno do trágico”. De acordo com a professora, a presença do trágico nas sociedades atuais não é uma exclusividade do literário: está na mídia, no cotidiano, e incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro.

A manifestação do forte sentimento trágico que aparece na prosa contemporânea pode se unir ao sentido de presentificação citado anteriormente, já que, nas narrativas fortemente marcadas “por um *páthos* trágico o peso recai sobre o momento presente, imediato, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornaram pouco frequentes, como as épicas e históricas ou as que se desenvolvem em um tempo fantástico/mítico, de temporalidade indefinida” (RESENDE, 2008 p. 29-30). É mister lembrar que, de todos os gêneros da poética clássica aristotélica, o trágico é aquele que se realiza sempre no presente.

Evidentemente, são características do momento que a cultura vive hoje, em termos de organização do mundo, que permitem que elementos como o sentido de urgência – com o predomínio da atenção sobre o presente e a familiarização com o trágico cotidiano – apareça em diversas obras.

Para Beatriz Resende, “o trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino. Trágico e tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades” (RESENDE, 2008, p. 30).

⁸ Ver texto do autor em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=joao-anzanello-carrascoza>

Vemos fortemente a inevitabilidade do trágico invadindo dolorosamente as relações pessoais em alguns autores da prosa contemporânea, como Bernardo Carvalho. O trágico retorna à cidade na ilegalidade angustiante, nos relacionamentos, na vida pública. No entanto, a tragicidade não está apenas nos escritores que optam pelo realismo mais direto da linguagem. Mesmo quando a prosa está próxima do poético, de alguma forma o trágico a atravessa.

Nas histórias de Carrascoza não há palavras artificialmente impactantes ou violência gratuita. As narrativas exigem a cumplicidade do leitor. Suas palavras não “aspiram à materialidade dos corpos, sua forma evoca mais o todo que o fragmento” (CONDE, 2009, p. 224). O lirismo da narração de Carrascoza e, sobretudo, a ênfase nas relações afetivas, familiares, conduzem, sem dúvida, o leitor a constatar muitas vezes um otimismo no universo ficcional do escritor, mas a recorrência dos desencontros, das perdas, da tristeza latente presente em seus textos, mesmo que de forma sutil, torna evidente uma inflexão trágica em boa parte dos seus escritos.

O conto é sem dúvida um gênero que nunca se esgotará, principalmente porque possui o poder de desencadear no leitor, de forma muito peculiar, sentimentos comoventes e perplexos acerca da vida e do esforço humano para vencer os limites da sua própria condição.

O escritor contemporâneo que opta por ressaltar a experiência subjetiva, que aposta em temáticas que valorizem universos íntimos e sensíveis, a narrativa pessoal e a autobiografia, como é o caso de Carrascoza, não ignora o alvoroço do contexto social e histórico em que vivemos, mas também não enfatiza somente a realidade exterior. Ele reivindica o cotidiano, o privado, o simples, como fonte de uma experiência conciliada no tempo, mais viva e mais real.

A literatura de João Anzanello Carrascoza não tem nada de extravagante, é feita de pequenos temas. E é na configuração familiar, predominantemente no espaço doméstico, que Carrascoza busca inspiração. Segundo o próprio autor, “cabe toda uma tradição, uma temática, uma obsessão, nos meus livros de contos, que são os quadros familiares, a vida cotidiana, os pormenores, as relações familiares” (CARRASCOZA, 2017).

Seus contos, conforme afirmou Cristovão Tezza (2004), possuem uma geografia quase bucólica: casas, portões, quintais, pais e filhos, mães na cozinha. A matéria de sua literatura é a vida comum em família, o instante mínimo, as coisas simples, prosaicas.

Os temas literários não são como grãos distintos que aparecem numa bandeja à nossa frente e escolhemos esse ou aquele por algum motivo. São grãos que constituem nosso ser – e o meu tem na família, espaço onde nos deparamos com o outro, a sua espinha dorsal. Na família é que aprendemos a tecer os vínculos

afetivos, a respeitar a alteridade, a desafiar ou não o poder, a pactuar as dores e as alegrias (CARRASCOZA, 2017).

Carrascoza navega contra a corrente de uma visão antiburguesa, que, segundo Nelson de Oliveira (2006), flagra na sociedade os equívocos do sistema em que vivemos e as manobras inconscientes que perturbam esses mesmos equívocos e esses mesmos sistemas. Visão essa própria da prosa de ficção brasileira das décadas de 70, 80 e 90, em que casamento e família, especificamente, são apresentados como instituições degradadas e corruptoras.

O contista navega na direção oposta, sim, mas nem por isso sua literatura é menos crítica. Seus textos, segundo Oliveira (2006), criticam o inconformismo de ocasião que tem abusado do expressionismo urbano, hoje banalizado. A ficção de João Anzanello Carrascoza seguiria na direção contrária, pois ela demonstra que, no âmago do mundo da família pequena-burguesa, podem ocorrer breves, mas brilhantes, iluminações.

De acordo com Miguel Conde (2009), nos escritos de Carrascoza é possível identificar que na intimidade da vida da classe média não se encontra apenas um atoleiro de mediocridade e hipocrisia, mas também exemplos de fraternidade e ternura – ainda que muitas vezes velados e impotentes diante dos azares da vida.

As pequenas epifanias da vida cotidiana na obra de Carrascoza, põem em cheque o intervalo entre o sujeito e o objeto, o eu e o outro. E a maior parcela das epifanias se esconde no relacionamento familiar. É a partir dessas relações entre familiares que se expande uma “narrativa calcada no sublime” (OLIVEIRA, 2006, p. 207), que metaforiza o cotidiano. O autor concentra seu olhar sobre os dias comuns, rotineiros. Descreve afetos, intimidades, segredos, subentendidos, não ditos, e silêncio, muito silêncio.

Os textos de Carrascoza não são voltados a grandes temas. O que encontramos em evidência em sua obra são os mundos íntimos das personagens e a forma como elas se relacionam:

Trabalho o conto sempre na perspectiva de pessoas tentando se enfrentar, se dizer coisas. Às vezes são núcleos familiares, homens e mulheres, pai e mãe, filho com a mãe ou neto com avô, amigos também aparecem em outros contos. Mas são essas pessoas que me interessam. Pode até ser uma literatura muito claustrofóbica, mas é a lente que eu tenho (CARRASCOZA, 2013).

De acordo com Oliveira (2006), na ficção brasileira, não há como trazer à tona laços de família ou de amizade sem correr riscos. Com lirismo, tratando cada fala, cada momento com delicadeza e melancolia, Carrascoza elabora ficcionalmente a alegria, a perda, a saudade, o amor, o silêncio, O contista nos apresenta poeticamente o lado de dentro da vida em família,

ambiente em que são compartilhados conflitos, dramas, esperanças e amarguras, onde tudo começa e tudo termina.

Na escrita carrascoziana, encontramos predominantemente uma configuração de família tradicional, modelo familiar baseado em uma relação heterossexual monogâmica em que o pai é o provedor, a figura-chefe, a mãe dona-de-casa, mãe em tempo integral, exclusiva aos filhos. Contudo, isso não quer dizer que a literatura do autor esteja engessada nessa configuração.

A extensa obra de Carrascoza, em especial a contística, aborda outros tipos de relações, porém uma nova construção familiar, diferente da família tradicional, não é privilegiada pelo escritor; ele opta por concentrar suas histórias em um modelo mais conservador. Vale frisar que a orientação sexual das personagens é sugerida somente pelas relações que vão se construindo nos textos, e que até as últimas publicações não encontramos nenhum texto que aborde a questão homoafetiva.

Nesse sentido, a família apresentada por Carrascoza nos contos é aquela em que observamos relações baseadas na cumplicidade, na interação, na troca, não em conflitos. Entre os personagens há uma atmosfera voltada para o ato de entrar em comunhão com o outro no presente, no agora. E é exatamente a partir dessa experiência compartilhada por pai e filho, marido e mulher, avó e neto, por irmãos, que a narrativa acontece.

Na contística carrascoziana, de todas as relações possíveis dentro do ambiente familiar, onde a comunhão acontece, a mais recorrente é a paterno-filial. Em quase todos os seus livros de contos encontramos pelo menos uma narrativa que explora a relação pai e filho. A imagem do pai na obra de Carrascoza é de suma importância. Podemos dizer que é o pilar de sustentação de toda a sua literatura.

Ao falar sobre o seu pai em uma entrevista, Carrascoza relatou algo importante, que ajuda a compreender alguns aspectos de sua obra:

Meu pai era vendedor de cereais. O agricultor tinha uma produção, como arroz, feijão, milho, e não sabia pra quem vender. Então meu pai ia até as pequenas fazendas e comprava essa produção para, em seguida, vender aos supermercados e armazéns do interior. Quando ele fazia esses negócios, eu e meu irmão mais velho, o André, íamos junto. Eu gostava de vê-lo conversar. Ele era um homem muito talentoso com a palavra. E o interessante é que, quando ele chegava para vender, primeiro perguntava sobre aquela pessoa, sobre a família dela, trocava vivências e histórias. Era comum, por exemplo, ele se tornar amigo delas. (CARRASCOZA, 2017).

Em *Diário das coincidências: Crônicas do acaso e histórias reais* (2016), livro em que podemos encontrar alguns aspectos da vida pessoal do autor, na crônica "Pai", Carrascoza

relata que perdeu “a pessoa que mais amou” (CARRASCOZA, 2016, p.57) num acidente de carro, quando ele, Carrascoza, era ainda menino. O autor relata ainda que, na época em que começou a ler para o filho seus próprios livros, “descobriu que quase todas as suas histórias, no fundo, ele as tinha escrito para contar ao pai” (CARRASCOZA, 2016, p.58).

Não podemos deixar de levar em consideração esses dados, mas não devemos nos concentrar neles. Sabemos que a literatura parte dos fatos da vida, mas esses fatos existem nela apenas como ponto de partida. A literatura, como qualquer arte, transfigura o real. A realidade é recriada pelo artista e retransmitida através da língua para as formas (os gêneros) e com essas formas ela cria uma nova realidade. “O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades factuais. Os fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta” (COUTINHO, 2008, p.24). Graças à imaginação do autor, os fatos que dão origem a um texto perdem a realidade primitiva e adquirem uma nova.

História não é o que está começando, nem no meio, história é o que acabou (...) ninguém escreve o que é, mas o que foi. (...) Ler, tanto quanto escrever é fazer a ressurreição de um mundo (CARRASCOZA, 2017, p.10).

Neste sentido, o “Pai” a ser lido nos contos a partir de agora é um personagem construído a partir da experiência do autor com seu pai, e como pai de um menino e uma menina. Nas narrativas em primeira pessoa e/ou terceira pessoa, o autor quase sempre usa “meu pai” ou “o pai”, nunca um nome próprio. O mesmo faz o escritor com o personagem filho: usa “eu”, “o menino”. Carrascoza utiliza essa estratégia propositalmente, já que um nome não é uma palavra qualquer ou aleatória. Nomear alguém ou alguma coisa é singularizá-la, é torná-la única, retirá-la do genérico, identificar a sua singularidade.

No entanto, é possível traçar um perfil desse sujeito nos contos: um homem sábio, perspicaz, trabalhador, justo, profundamente silencioso, que se relaciona com os filhos com muito afeto e dedicação – seja através de sua presença ou ausência –, que se dá, se traz, de presente, para o filho. “Ser pai é legar a alguém – estando ou não presente muito tempo com ele para a partilha dessa aventura – a mesma existência de dores e alegrias, o mesmo desafio de viver com humildade o presente, as mesmas limitações e a certeza brutal da finitude” (CARRASCOZA, 2016).

De acordo com Erich Fromm (1991), pai e mãe possuem importâncias bem diferentes. A figura paterna marca a existência do indivíduo de maneira peculiar, pois o pai tem a função de conduzir, apresentar o filho(a) à vida.

A mãe é o lar de que proviemos, é a natureza, o solo, o oceano; o pai não representa qualquer desses lares, naturais. Tem pouca ligação com o filho nos primeiros anos

de sua vida, e sua importância para a criança, nesse período primitivo, não pode ser comparada com a da mãe. Se, porém, não representa o mundo natural, o pai representa o outro pólo da existência humana: o mundo do pensamento, das coisas feitas pelo homem, da lei e da ordem, da disciplina, das viagens e da aventura. O pai é aquele que ensina ao filho, que lhe mostra a estrada do mundo (FROMM, 1991, p.53).

Ainda que essa configuração tenha sofrido grandes e saudáveis alterações no mundo contemporâneo, é a que verificamos em grande parte dos contos de Carrascoza que exploram a relação paterno-filial. O personagem filho, seja criança, jovem ou adulto, está quase sempre na posição de aprendiz.

A maior busca do personagem filho é preencher-se inteiramente do pai, é tentar, no momento presente, no agora, na “ninharia do instante”, alimentar-se de sua presença ou curar-se de sua ausência. O mesmo acontece com o personagem pai, ele busca preencher-se de seu filho ou cura-se da falta que ele faz.

3 A PLENITUDE DA PRESENÇA: ANÁLISE DOS CONTOS

O que posso dizer do homem que mais amei, tão somente com o coração de criança, porque ele não teve tempo de me ver crescer?

João Anzanello Carrascoza.

A seleção do *corpus* do presente trabalho foi feita com a intenção de apontar aspectos importantes que ajudam a compreender a obra literária de João Anzanello Carrascoza. Depois da leitura atenta de toda a produção contística do escritor, foram privilegiados contos que se destacam pela qualidade no que tange à ficcionalização da relação paterno-filial.

Como foi dito antes, em quase todos os livros de contos de Carrascoza encontramos pelo menos uma narrativa que explora a relação paterno-filial. Contudo, a produção contística do autor não será analisada de forma cronológica, de *Hotel Solidão* (1994) a *Tempo Justo* (2016). A análise dos contos selecionados será realizada a partir das temáticas que julgamos mais significativas na obra do escritor. São elas: observação, viagem, caminhada e morte. Os contos que abordam a relação pai e filho foram organizados e agrupados em suas respectivas temáticas. Dessa forma, faremos uma leitura vertical dos textos, de modo a privilegiar outro elemento significativo inserido por Carrascoza em seus contos: o tempo presente. Este é, sem dúvida, o tema que mais nos interessa na abordagem crítica dos contos do autor.

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita dos contos, é necessária uma breve reflexão sobre o que seria o “tempo presente”. Tal reflexão será feita, não à luz de teorias científicas, nem tampouco teológicas, mas à luz dos escritos de Agostinho de Hipona (354-430), um dos grandes filósofos a se preocupar com a problemática do tempo. A reflexão filosófica de Agostinho sobre a essência do tempo, questão ainda hoje obscura e controversa, encontra-se no Livro XI da obra *Confissões*, texto autobiográfico, redigido entre os anos de 397 e 398.

Ao se questionar sobre “Que é, pois, o tempo?”, o filósofo defronta-se com a dificuldade de falar sobre ele, pois não é possível apreender o tempo, nem medi-lo: ele nos escapa. Não conseguimos medir o tempo futuro porque ele ainda não chegou; o passado, porque não existe mais; e o presente, “porque não tem nenhum espaço”. Podemos perceber e

medir o tempo apenas no momento em que está decorrendo: no entanto, quando o tempo já tiver decorrido, não se pode percebê-lo nem medi-lo, porque esse tempo já não existe.

O dia e a noite compõem-se de vinte e quatro horas, entre as quais a primeira tem as outras todas como futuras, e a última tem a todas como passadas. Com respeito a qualquer hora intermediária são pretéritas aquelas que a precedem, e futuras as subsequentes. Uma hora compõe-se de fugitivos instantes. Tudo o que dela já debandou é passado. Tudo o que ainda resta é futuro. Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço (AGOSTINHO, 2004, p. 324).

Para Agostinho, na realidade, o tempo existe no espírito, o que, em sua reflexão, equivale a dizer na alma, sede do sentimento, das capacidades humanas de compreensão. O tempo é criatura. E começou no exato momento em que o mundo começou a ser. Só na alma o ser humano experiencia o passado, o presente e o futuro. Embora tenha ligação com o movimento, o tempo não está no movimento ou nas coisas em movimento, mas na alma, como se fosse a sua extensão.

Agostinho considerava o tempo como uma vivência interior (duração). Segundo ele, os tempos são três: o presente das coisas passadas (memória), o presente das coisas presentes (intuição), o presente das coisas futuras (espera).

Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três (AGOSTINHO, 2004, p. 327-328).

Neste sentido, o tempo presente interroga-se em relação ao passado e ao futuro, pois é impossível de ser sentido. O presente seria a equação perfeita entre passado e futuro, um tempo que praticamente não existe. Podemos dizer que passado e futuro seriam abstrações mentais, formas de pensamento.

A divisão de nossa existência em presente, passado e futuro seria, em última análise, uma ilusão, uma construção da mente, porque o passado só pode ser lembrado no momento presente, o que lembramos é um fato que se deu no momento presente e do qual lembramos no presente. O futuro, quando chega, é no momento presente. Dessa forma, o único tempo que sempre existe é o presente, o agora.

O momento presente seria apenas um entre incontáveis momentos de nossas vidas. Os dias parecem se constituir de milhares de situações em que ocorrem os mais diversos acontecimentos. Contudo, se olharmos atentamente, descobriremos que existe apenas um momento, este exato momento, a única coisa de que nunca em tempo algum poderemos fugir,

fato constante em nossas vidas. Aconteça o que acontecer, por mais que nossas vidas se modifiquem, uma coisa jamais se modifica: o momento presente, o agora.

Na narrativa carrascoziana, o momento presente, o instante, é elemento essencial. Em sua obra, é no presente que se dá a comunhão entre os personagens, é nele que seus mundos íntimos se evidenciam. De acordo com o próprio autor, uma frase do livro *Tao Te Ching*, encaminha o trabalho que ele faz na literatura:

Quem se dá muita importância, não tem importância nenhuma”. Em outras palavras, se você acha que certas coisas são muito significativas, elas são insignificantes. E eu trabalho um pouco com essa vida, com as coisas pequenas, a miudeza. O nosso instante que, por um momento, pode parecer nada, mas é o instante da nossa vida, é a nossa riqueza, e que a gente não sabe se continuará no dia seguinte. É você vivendo aquele instante e ser grato. Por isso escrevo sobre epifania, revelações. Às vezes, as coisas que não parecem nada, você se dá conta que é tudo o que tem. Uma outra frase de que gosto muito é do Platão: “O tempo é a eternidade em movimento”. É uma coisa que me pauta muito. O milagre de estarmos aqui me interessa muito na literatura (CARRASCOZA, 2015, p. 7).

Nesse contexto, em todos os contos escolhidos, os quais, como dissemos, abordam a relação paterno-filial, identificamos a questão da presença – os personagens estão presentes e estão no presente/agora –, ainda que de maneiras diferentes, como se a “presença” funcionasse como pilar para a abordagem dos quatro temas que anteriormente citamos.

Uma vez que as histórias de Carrascoza abordam a condição humana, o problema da alteridade está presente em seus escritos. É dentro do núcleo familiar, ainda na infância, que se dá o primeiro encontro com o outro, quando a criança vê o pai, vê a mãe, os irmãos. A família é o lugar inicial em que todos interagem e interdependem do outro.

Os narradores dos contos de Carrascoza escolhidos para a análise contam suas histórias às vezes de forma imparcial, às vezes não; às vezes do ponto de vista do pai ou do filho, dos adultos ou da criança. Porém o que de fato nos interessa é que todos os personagens, sem exceção, possuem algo em comum: estão sempre atentos e experienciando de alguma forma o momento presente. É o que observaremos no próximo segmento deste capítulo.

3.1 Na “estreiteza do instante”

O ato de observar atentamente o que acontece no momento presente, por parte dos personagens, é característico nos contos de Carrascoza. Sobretudo nos contos que abordam a relação entre pai e filho, é da observação profunda, sem interferências, que nasce a experiência de estar com o outro no agora e também a de viver momentos de epifania. No conto “O menino e o pião”, do livro *Dois tardes* (2002), e no conto “Sétimo dia”, de *Tempo Justo* (2016), os personagens mergulham na “estreiteza do instante”. Nos dois contos, em terceira pessoa, o narrador descreve os silêncios que unem pai e filho.

O conto “O menino e o pião” utiliza-se da metáfora do brinquedo para tratar do equilíbrio instável existente no relacionamento dos dois. Um menino cumpre sua “sina de esperar pelo pai” (CARRASCOZA, 2002, p. 71). Ele brinca com seu pião de forma atenta, enquanto aguarda a chegada do seu “ídolo”.

A presença do pai é alimento para o filho, dá sentido à vida do menino, dá equilíbrio, modula a luz que fulgurava dentro do menino: “a proximidade do pai modulava o seu brilho – e mantinha-se viva, embora no negrume fosse quando melhor se podia perceber seu esplendor” (CARRASCOZA, 2002, p. 71).

Neste conto, como em outros que abordaremos mais à frente, o pai tem papel determinante na vida do filho. É sobre a importância da figura masculina, de sua presença na formação da personalidade e identidade da criança desde a infância até sua vida adulta, que Carrascoza está tratando:

com um olho colado às rotações do brinquedo, o outro ao movimento da rua, ele esperava o pai, sem saber que seu gesto não dizia apenas, Estou aqui, pai, à tua espera, mas também, de forma distraída, Eis em tuas mãos a minha vida (CARRASCOZA, 2002, p. 72).

Os personagens pouquíssimo falam, mas o silêncio os unifica, serve de contraponto, segundo Carneiro (2005), a toda uma linguagem do corpo, e o que não é dito verbalmente se expressa por pequenos toques, gestos e olhares. Nesse conto vemos o relato da espera de um garoto por seu pai. O enredo prosaico retrata claramente o ambiente familiar, ganhando força pela linguagem dos detalhes visíveis e dos invisíveis, que estão somente na memória, no pensamento, nas sensações, nos sentimentos das personagens.

De acordo com Miguel Conde (2009), existe um ar retrospectivo na escrita de João Carrascoza. Mesmo quando o autor narra os acontecimentos no presente, ela parece, quase

sempre, tratar de algo que já passou, ou melhor, que está passando, deixando de existir no momento mesmo da narração. A recordação do passado e o vislumbre do futuro enfatizam a transitoriedade do presente, como podemos ver nesse trecho do conto:

Hoje também sobem a escada juntos, dizendo lá umas palavras de ocasião, Oi, filho, tudo bem? Tudo bem, o pai demorou tanto! Demorei um pouquinho, apenas para gastar a voz, porque o silêncio lhes basta, e todo o peso da vida desapareceria se eles se dessem as mãos – como nas vezes em que o pai levava o menino ao estádio de futebol e o segurava com força, receando perdê-lo na multidão, sem se dar conta de que a cada instante o perdia um pouco mais, e o destino de um, apesar de emaranhado nas linhas da mão do outro, ia se desgarrando, suavemente, e para sempre (CARRASCOZA, 2006, p. 73).

É através da observação dos gestos corriqueiros e de pequenas ações que o menino, no momento presente do ser criança, sorve a presença do pai. Não são necessárias palavras; um simples toque e um pequeno gesto em silêncio bastam para que pai e filho estejam um no outro:

(...) ajoelha a seus pés, descalça-lhe as botinas e meias, sorvendo sua presença viva, sem se importar com seu cheiro de suor, o que vale é que o pai está ali, tão perto, ele pode gravitar ao seu redor, planeta satélite, poeira cósmica (CARRASCOZA, 2002, p. 74).

O filho experimenta o “nada”, que é “tudo” justamente por estar ao lado do pai; ele gira o pião com maestria “do instante-já para o instante-seguinte que em instante-já novamente se torna” (CARRASCOZA, 2002, p. 75), sem ainda saber que o cordel, metáfora da vida, se partirá.

A história atinge seu ponto mais alto exatamente no fim, com a cena do pai a observar o filho, do corredor às escuras, enquanto o garoto brinca sozinho. "O menino não cogita que um dia esse cordel se partirá. E, sem ele, o pião jamais será o que foi, como a roseira não é mais a semente que a gerou, nem o sol, a poeira que se aglutinou para formá-lo, círculo de luz, esplendor" (CARRASCOZA, 2006, p. 78), diz o narrador, reproduzindo certa tristeza que o pai experimenta ali, e antecipando, em apenas uma frase, toda a tragédia da perda e da conseqüente finitude humana. Esse arrebatamento final, segundo Miguel Conde, sugere uma integração da própria narrativa no movimento do mundo, e indica outra forma de entendermos o significado do “silêncio” nas histórias de João Carrascoza: “Não apenas o dos personagens incapazes de exprimir seu afeto, mas aquele resultante de uma fusão mística com a existência, conhecimento do mundo que está além/aquém da linguagem” (CONDE, 2009, p. 230).

O tom elevado da narração e as fórmulas de sabedoria, de que falaremos adiante, e que muitas vezes vemos atravessar suas histórias, sugerem uma espécie de iluminação, uma

percepção da transitoriedade que o narrador contempla nas coisas e vivencia em seu interior. Para Conde (2009), as percepções visuais não são as mais importantes em suas histórias. Raramente somos informados sobre os cheiros ou texturas, o que reforça a impressão de um universo presente, mas intangível.

Em termos de estruturação, o conto “Sétimo dia” é diferente de “O menino e o pão”. Carrascoza estrutura o conto em formato de poema em prosa, o que permite que o texto atinja um ritmo e uma imagética mais sofisticada. O narrador descreve, quase que de forma cinematográfica, o despertar do pai a partir da presença do filho, no início de uma simples manhã de domingo. O narrador acompanha não apenas os gestos do pai, mas também suas reflexões e sensações, as quais “dão corpo” à narrativa.

O pai sai de seu quarto em direção à cozinha para preparar o café. Ao passar pelo quarto ao lado do seu, vê o filho deitado em sono profundo. Ele estava ali para passar o final de semana. “A presença do filho, como um despertador íntimo, chamava-o, desde cedo, quando o novo dia ainda se formava no útero do tempo” (CARRASCOZA, 2016, p.24).

Na grande maioria das histórias de Carrascoza que abordam a relação paterno-filial, a imagem do despertar é bastante recorrente, seja o despertar do pai ou o do filho. Boa parte das histórias se passa pela manhã. E encontramos com frequência a imagem do nascer do sol e a do anoitecer como metáforas da passagem do tempo na obra de Carrascoza. Despertar metaforicamente é despertar interiormente, passar a caminhar pela vida de forma mais lúcida, mais suave, mais amadurecida.

Em “Sétimo dia”, acordar é voltar à vida real, que esperava o menino do lado de fora:

a vida de dentro, sempre mais suave,
fossem de sonho ou pesadelo suas margens –,
aqui, onde o real, ao primeiro contato,
mostrava toda a sua ferocidade,
exigindo que o tornassem manso,
com as mãos ou até mesmo, com o olhar,
e claro, havia quem o tentasse,
porque não sabia fazê-lo de outro modo,
como esse pai,
unicamente com palavras (CARRASCOZA, 2016, p.26).

Num momento de espera, “porque espera é a hora onde tudo está se resolvendo por si, quando não se sabe o que fazer, nem não fazer, seja o que for” (CARRASCOZA, 2016, p.27), de descortinamento interior, de reveladora epifania, com algum susto ou surpresa, sem perder o olhar carregado de carinho, ternura e cuidado, o pai, arrebatado pelo acontecimento, percebe que seu filho não é mais um menino, tornou-se um jovem homem. Dá-se conta,

naquele "espaço mínimo de passagem, na estreiteza daquele instante" (CARRASCOZA, 2016, p.26), de quão precioso é o momento presente e como era grandioso o que sentia por seu filho.

O pai no corredor, em ambos os contos, no momento da epifania, se reconhece ao observar seu filho, porém percebe que está diante de outro e que o tempo do filho não é o mesmo que o seu: “para no corredor às escuras e de lá o contempla, girando outro pião dentro dele” (CARRASCOZA, 2002, p.78); “no corredor,/ entre dois continentes,/ egresso de um quarto/ e sem entrar no outro/ (não podia ocupar o que não era mais seu, o tempo do pai jamais será o tempo do filho)” (CARRASCOZA, 2016, p.27). É nesse momento também que o pai compreende que tudo tem um fim; de um jeito ou de outro, tudo termina. Nada é permanente.

O mundo, em seus infinitos arranjos,
 seguia engendrando tramas engenhosas,
 secando sonhos
 e esmagando desejos,
 enquanto o pai
 pensava apenas no filho,
 que, ali recolhido,
 ia se inflando de homem
 e, sem hesitação,
 no declínio da tarde,
 se poria em marcha
 para, depois de outros (muitos) dias ausentes,
 retornar de no àquela casa,
 os dois o tempo todo indo embora
 (provisoriamente)
 um do outro.
 O pai pensava em tudo o que eles não eram
 mais,
 a colher dera lugar ao garfo,
 e, sobretudo, no que eles deixariam de ser
 naquela própria manhã
 com o passo das horas.
 Não era uma plena calma o que ele
 experimentava,
 tampouco um vértice de tristeza,
 era apenas o que era – a vida – (CARRASCOZA, 2016, p. 29-30).

Contudo, não é a finitude que se destaca nos contos, mas a existência, o viver, o brincar de um menino com um simples pião, o ato de cuidar do filho ao cobri-lo com o lençol, a epifania em instantes comuns do dia-a-dia, as miudezas da vida cotidiana.

Entretanto, nas duas singelas histórias de Carrascoza, salpicadas de silêncios, a temática da finitude, comum em sua obra, também está presente. Na verdade, entendemos que o autor utiliza essa temática, estrategicamente, para falar sobre o momento presente. Nos contos que têm tal temática de forma mais “explícita”, é possível perceber esse movimento: os

personagens justamente se entregam ao instante por se darem conta da fugacidade do tempo e da efemeridade das coisas.

Como vimos, o ato de observar foi fundamental para que pai e filho pudessem usufruir do momento presente juntos. A observação, a plena atenção em si mesmo e no outro, é o que também possibilita aos personagens viverem o instante, aceitando a impermanência do mundo.

3.2 Em trânsito

Uma de nossas primeiras constatações, ao nos debruçarmos sobre os contos de Carrascoza, é a de que, dos doze livros publicados há pelo menos cinco histórias em que pai e filho saem para uma viagem⁹: “Caçador de vidro”, de *Hotel Solidão* (1994), “Antes do almoço”, de *O Vaso azul* (1998), “Balança”, de *Dias raros* (2004), e “O entreposto” e “Retrato”, de *Tempo justo* (2016).

Na maioria desses contos, que nomeamos de “contos de deslocamento”, o pai convida o filho para ir a algum lugar, seja com o objetivo de passear, visitar, ou fazer companhia ao pai enquanto ele trabalha. Parece-nos pertinente, após a leitura de tais textos, a reflexão sobre o “não-lugar”, conceito cunhado por Marc Augé (1994).

De acordo com o antropólogo, o lugar tradicional seria aquele demarcado pela cultura de seus ocupantes. E a cultura de seus ocupantes depende da maneira como encaram o lugar. O lugar é um espaço pleno de significado. Não que os outros lugares tenham menos significados; mas o lugar tradicional é aquele em que o significado surge a partir de seus ocupantes, que o significam.

Augé (1994) se refere aos lugares tradicionais como lugares antropológicos:

Reservamos o termo “lugar antropológico” àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. (...) Esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos. O projeto da casa, as regras de residência, os guardiões da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte das terras correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. Nascer é nascer num lugar, ser designado à residência (AUGÉ, 1994, p.51- 52).

⁹ Há histórias de viagens do pai com a família e os dois filhos, como no conto “Outras lições”, do livro *Meu amigo João* (2004), que optamos por não analisar, já que o recorte escolhido foi a relação entre pai e filho.

O sujeito, num lugar tradicional, ou antropológico, segundo Augé, tem sua vida demarcada pelo território. O espaço habitado e as relações sociais são quase indissociáveis. Esse lugar – antropológico, relacional, tradicional, ou histórico – delimita culturalmente uma identidade e um conjunto de relações sociais. Um lugar se define pelas identidades e relações vinculadas a ele.

Dessa forma, o não-lugar seria o espaço que inibe relações e identidades específicas. São lugares que permanecem os mesmos em todas as localidades. Um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade; todo e qualquer lugar que sirva apenas como espaço de transição e com o qual não criamos qualquer tipo de relação.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 1994, p.73).

O “não-lugar” se refere à condição daquele que está em trânsito, do viajante; portanto, daquele que liga e articula o “espaço antigo e o espaço moderno”. Esses espaços são materializados nas avenidas, rodovias, aeroportos, hotéis, shoppings, rede de fast-food, caixas eletrônicas, etc., e são descaracterizados e impessoais – não lhes é atribuído qualquer tipo de características pessoais exatamente porque não têm qualquer significado ou história.

Os não-lugares são a medida da época; a medida quantificável e que se pode tomar adicionando, ao preço de algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, as auto-estradas e os habitáculos móveis ditos “meios de transporte”(aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio, as grandes superfícies da distribuição”, (...) a distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. (...) O não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma. E, de dia para dia, acolhe cada vez mais pessoas (AUGÉ, 1994, p.74-75).

O não-lugar se destina ao homem mediano, aquele que pode ser qualquer um ou todo mundo. De acordo com Bauman, o que quer que aconteça nesses “não lugares”, “todos devem se sentir como se estivessem em casa, mas ninguém deve se comportar como se verdadeiramente em casa” (BAUMAN, 2001, p. 131). São lugares destituídos de expressões simbólicas, de relações, de história e identidade. Espaços de ninguém, onde todos são tratados com indiferença, com impessoalidade:

(...) não requerem domínio da sofisticada e difícil arte da civilidade, uma vez que reduzem o comportamento em público a preceitos simples e fáceis de aprender. Por

causa dessa simplificação, também não são escolas de civilidade. E, como hoje “ocupam tanto espaço”, como colonizam fatias cada vez maiores do espaço público e as reformulam à sua semelhança, as ocasiões de aprendizado são cada vez mais escassas e ocorrem a intervalos cada vez maiores (BAUMAN, 2001, p. 131).

Os não-lugares são a medida de uma época que se caracteriza pela superabundância espacial, pelo excesso factual, mas principalmente pela individualização das referências. No mundo atual, infelizmente, a desatenção, o descomprometimento entre os que trafegam pelos não-lugares, é considerada um valor. São todos iguais e ao mesmo tempo todos indiferentes uns aos outros; homens e mulheres fragmentados, indiferenciados e móveis.

Nos contos de Carrascoza, entendemos o automóvel como um não-lugar, um espaço de transição, de passagem. Porém, na interação entre pai e filho, este espaço é ressignificado, instaurando-se uma relação “real” num lugar “irreal”. E é exatamente o “momento presente” que possibilita essa ressignificação.

Nos cinco contos que analisaremos, não importa o meio de transporte – um carro do tipo Voyage, uma Kombi, um caminhão –, os personagens principais estão em trânsito, partindo de um ponto a outro, de forma física e também simbólica. O “deslocamento” se dá externamente e internamente.

De acordo com as ideias de Julio Cortázar (1993), o conto tem características diferenciadoras: uma tensão e intensidade próprias. Estes elementos juntos, aliados à técnica do escritor, é que dão a qualidade do conto. O conceito de tensão, na teoria de Cortázar, é explicado como a técnica de ir aproximando o leitor pouco a pouco da história que se está contando, envolvendo-o desde o início na atmosfera do conto, ainda que ele esteja longe de saber como a narrativa irá terminar (CORTÁZAR, 1993, p. 158).

Assim, os “contos de deslocamento”, que analisaremos a partir de agora, caminham para a tensão, desde o início. À medida que lemos não somos acalmados; muito pelo contrário, vamos sentindo o efeito que o contista quer provocar em seus leitores. Carrascoza cria uma atmosfera de suspense ao construir seus contos utilizando o automóvel como um dos elementos principais. É inevitável não ter a impressão de que em algum momento da viagem algo ruim vai acontecer, um acidente, uma batida, um problema mecânico com o carro, mas nada de grave – pelo menos na acepção usual do termo – acontece.

Em “Caçador de vidro”, primeiro conto de *Hotel Solidão* (1994), livro em que todas as narrativas possuem o deslocamento como fio condutor da trama, este efeito intencional é mais evidente do que nos contos posteriores. O texto começa com pai e filho, um menino de sete anos, viajando juntos num dia lindo de sol, “o pai atento ao volante, o filho dirigindo

sonhos" (CARRASCOZA, 1994, p.12), a cem quilômetros por hora pela Rodovia dos Bandeirantes num Voyage branco.

Na história, narrada em terceira pessoa, somos levados a supor, logo no segundo parágrafo, que de fato um grave acidente acometerá pai e filho: “Regressar, se acaso os desejos dos deuses permitem, coitados dos que partem quando eles estão de mau humor, o que não é difícil, tantas são as viagens sem volta” (CARRASCOZA, 1994, p. 12) No entanto, nada acontece, não há nenhuma surpresa na narrativa.

O comentário do narrador, transcrito no parágrafo anterior, é bastante comum nos contos de Hotel Solidão: trata-se de uma voz narrativa que, nos contos em terceira pessoa, faz reflexões de caráter geral ou relativas aos conflitos vividos pelos personagens. São comentários sentenciosos, às vezes excessivos e repetitivos, como se reiterassem o que já havia sido dito: “a vida vale por isso, nada está previsto, se há algo escrito, quem garante que não vamos apagá-lo? Surpresas, surpresas, inesperadas flores que dão sentido à vida!” (CARRASCOZA, 1994, p. 20).

Segundo Miguel Conde, essa voz narrativa “comovida”, como que acentuando a dramaticidade do enredo com uma sensibilidade que o antecede e o ultrapassa, lembra uma forma de sabedoria já pronta:

É com esse mesmo tom elevado que são apresentados sentimentos e pensamentos dos personagens, num uso recorrente do discurso indireto livre que, neste caso, em vez de incorporar vozes distintas à narração, empresta aos personagens a sensibilidade aguçada do narrador (CONDE, 2009, p. 226).

Aos poucos, o escritor deixará de lado esse narrador sentencioso e comovido, o que constituirá, a nosso ver, um ganho e um amadurecimento de sua técnica, uma vez que, com frequência, tal narrador soa artificial e deslocado, como se quisesse fazer ouvir a sua voz “filosofante” a qualquer custo.

No conto “Caçador de vidro”, entretanto, é o narrador sensível e “falante” que nos conduz em quatro viagens dentro do conto: uma viagem exterior, que se desdobra em duas, pois a paisagem é descrita ora a partir do olhar do pai, ora do olhar do filho; e outras duas viagens, cada uma no interior de cada um deles.

Da estrada, cada um tem seu ponto de vista. Ao motorista, só lhe interessa a frente, onde o asfalto cintila liquidamente sob o sol. Por vezes, pelo retrovisor, lança o olhar para trás, quer ver se alguém o segue, **o que passou já não nos pertence e por isso costuma nos ameaçar com tanta insistência.** O menino contempla de lado a paisagem. Há algum tempo, ajoelhado sob o banco, às avessas, via os carros lá no fundo crescerem, aproximarem-se e então acenava-lhes quando ultrapassavam o Voyage. Agora, de costas para o pai, excede os olhos por essa margem da estrada (CARRASCOZA, 1994, p. 12, grifos nossos, que assinalam o comentário sentencioso do narrador).

O filho, diz o narrador, faz dois caminhos: “Vai, portanto, o filho trilhando dois caminhos, o do Voyage a 100 por hora e o seu, íntimo, em pista menos conhecida” (CARRASCOZA, 1994, p. 13). Porém, o pai também “vê a paisagem a seu lado” (CARRASCOZA, 1994, p. 13).

Neste sentido, a viagem pode ser compreendida como a representação do momento vivenciado pelos personagens, tal a importância do aprendizado que eles têm durante o percurso: pai e filho indo em direção ao amadurecimento.

Isto fica claro quando o narrador sugere que talvez fosse melhor “medir as distâncias de outra maneira” (CARRASCOZA, 1994, p. 13). Não por espaço e tempo, como havia sido feito até aquele momento, mas por aquilo que será aprendido por pai e filho ao longo do caminho.

Continuará sendo lindo dizer que para chegar às estrelas precisaremos percorrer anos e anos nas asas da luz. Continuará Platão a dizer que **o tempo é a eternidade em movimento**. E assim vão estes dois, asfalto quente seus passos eternos, embora sejam tão efêmeros os negros pneus deste Voyage branco (CARRASCOZA, 1994, p. 13, grifos nossos).

Neste sentido, o que vale é o agora, o momento presente, porque nele estão o passado, o presente e o futuro, porque somente a partir dele é possível aprender o mundo.

Desta forma, no conto “Caçador de vidro”, o tempo não estaria nas coisas em movimento ou no movimento dos personagens em si, mas sim em suas vivências interiores, na construção de cada instante. Viajar seria, assim, uma metáfora de seus trajetos de aprendizado e crescimento interior.

Em “Caçador de vidro”, o menino ao lado do pai segue satisfeito e inquieto em direção a um amadurecimento que não será compreendido de imediato. Ele segue prestando atenção em tudo, na paisagem e em si mesmo, mas principalmente nas ações e ensinamentos do pai, satisfeito em seu papel de “professor”. No trecho abaixo, o diálogo entre o filho (que quer saber) e o pai (que sabe e ensina) é seguido, mais uma vez, do comentário do narrador (em negrito), como se este sobrepusesse à cena a sua interpretação filosofante da cena:

- É uma cegonha – o pai diz, ao perceber o interesse dele.
 - Cegonha?
 - Não tinha visto nenhuma, filho? É um caminhão que leva carros novos – explicou o pai. (...)
 - Se são carros novos, por que não vão em cima de um caminhão velho? – perguntou o menino.
 O homem sorriu e disse:
 - Por isso mesmo!
 Insatisfeito, o filho pensou em perguntar novamente, mas desistiu. Às vezes deixava as coisas pela metade. Achava que um dia entenderia. Crescer provavelmente significava isso: entender o que agora ele não conseguia. **Quantas perguntas**

deixam de ser feitas entre pais e filhos? Preencher esse silêncio, dizem, é o que os mantém unidos (CARRASCOZA, 1994, p. 18, grifos nossos).

O narrador indica os silêncios que unem os dois personagens. E o silêncio entre eles só é cortado quando o pai ensina sobre algo que surge na estrada ou faz perguntas, preocupado com conforto do filho:

Agora sim seria bom se o pai perguntasse:

- Quer parar, filho?

Mas ele segue dirigindo, o carro sobe uma ladeira de casa pobres que vai dar na fábrica. Não há nada de errado, na vida quase sempre fazemos as perguntas na hora errada ou as respondemos fora do tempo. Nem por isso vamos cultivar o mal do desencontro. Contudo o menino parece decepcionado. Achou que todas as casas na cidade seriam de vidro, como a miniatura de uma que a mãe ganhara no aniversário com uma flor dentro. (...)

Dura um nada tal sentimento, porque a fábrica avulta lá em cima e o pai diz: Olha a chaminé, filho – apontando para uma torre alta que não cospe fio nenhum de fumaça. (CARRASCOZA, 1994, p. 22).

Este movimento presente de silêncio e som (perguntas e respostas) é fundamental para a resignificação do não-lugar, que é o Voyage. Fora isso, o automóvel seria apenas um imponente “Cometa que voa preso à terra” (CARRASCOZA, 1994, p. 19). É a presença dos dois personagens que dá significado e sentido a um espaço destituído de identidade, como o automóvel, possibilitando o aprendizado a partir do olhar dos dois e também do silêncio, porque “o coração, na verdade, já conhece a lição” (CARRASCOZA, 1994, p. 16).

No conto “Balança”, de *Dias raros* (2004) – livro que aborda especificamente a vida interior, no dia a dia das pessoas – o mesmo fenômeno acontece. O texto conta a história de um filho que realiza o sonho de ir pela primeira vez fazer uma entrega com o seu pai, de caminhão, numa cidade distante. Assim como em “Caçador de vidro”, a narrativa se inicia com pai e filho já dentro do caminhão, o progenitor apertando o joelho do filho carinhosamente e o acordando.

A primeira imagem que invade os olhos do filho é o rosto do pai e a paisagem fora do automóvel. Vale pontuar que, através dos olhos do menino, durante toda a narrativa, Carrascoza vai dando pinceladas sobre as características físicas desse pai: grandes mãos, barbudo, “peito transbordando pelos negros, a corrente de outro com o pingente de Nossa Senhora (...) as calças suspensas até os joelhos para refrescar as pernas, a barriga proeminente” (CARRASCOZA, 2004, p. 55-56). Essa estratégia está presente em todos os contos que apresentam a temática da viagem: pelos olhos do filho enxergamos o pai.

Descritivo, o texto é narrado pelo filho adulto. Contudo, Carrascoza não nos aponta este detalhe claramente. É pela forma como o conto se estrutura que podemos fazer tal afirmação. O texto lembra um fluxo de consciência, sem parágrafos, porém com pontuação

correta, e sem qualquer quebra das regras gramaticais. Podemos observar quase que cinematograficamente a viagem do filho ao lado do pai, dentro de um caminhão Scania.

É como se uma câmera tivesse sido instalada na cabeça do filho e ele fosse lembrando e retratando detalhadamente o que aconteceu no passado: suas observações, seus pensamentos e sentimentos, a viagem feliz “por estar perto dele, [do pai] sacolejando, na cabine do bruto” (CARRASCOZA, 2004, p. 56).

Em “Balança” há um aspecto importante que Carrascoza trabalha, e que está de certa forma diluído em toda a sua obra. Aspecto este interligado com a questão da presença: a memória.

Eu tão satisfeito em estar ao lado dele que quase nem sentia meu coração e todas as coisas que eu via, as montanhas, as nuvens deslizantes no céu, as árvores bailando ao vento, pareciam me pertencer, porque, me entregando daquele jeito a elas, eu poderia tê-las novamente na memória, a qualquer instante (CARRASCOZA, 2004, p. 61).

Pela entrega ao instante, ao momento presente, o filho pode ser capaz de descrever e reviver com tanta clareza o que experienciou, os aprendizados que teve ao longo da viagem de caminhão. Olhando para o pequeno, o menino enxerga o grande, ainda que com algum espanto:

(...) olha lá, filho, ele disse, apontando as casas que cintilavam à nossa frente, já passamos de Porto Ferreira, e eu fiquei pensando nas pessoas que moravam ali, cada uma às voltas com sua vida, sem imaginar que um Scania passava na estrada e nele estava eu e o pai, e me espantei de pensar essa grandeza, mais do que ver as chaminés das indústrias vomitando fumaça e encortinando o céu nas cercanias da cidade (CARRASCOZA, 2004, p. 58).

Na verdade, esta entrega não é unilateral. Pai e filho seguem no caminhão preenchidos do momento presente, e unidos, ora pelo silêncio, ora pelos ensinamentos do próprio pai:

Tanto quanto eu, o pai parecia feliz por ter-me ao seu lado, louco para puxar conversa, como se o silêncio pudesse quebrar seus sonhos e as palavras estivessem sempre à sua mão iguais um disfarce e, então, mais para ouvi-lo que por curiosidade, eu perguntei, apontando pra lavoura verdinha que crescia à margem da estrada, É plantação de quê, pai, e ele respondeu, De cana (CARRASCOZA, 2004, p. 57).

Não apenas em “Balança”, mas em todos os contos que abordam a relação pai e filho, e como já vimos anteriormente em “Caçador de vidro”, o pai está na posição de instrutor, professor, aquele que conduz, que dirige, que ensina o filho a aprender o mundo – muito mais pelo que demonstra, pelo que “é”, menos pelo que fala. O pai é a “grande mão” nas costas do filho, conduzindo-o suavemente (CARRASCOZA, 2004, p. 59).

O conto “O entreposto” está em *Tempo justo* (2016), livro que compõe um quadro singelo da vida em família, em que pai, filho, irmão sobrinho, avô estão representados com argúcia e sensibilidade. No referido conto, também cabe ao pai a tarefa de levar o filho a um mundo antes desconhecido: “o mundo ali, numa maneira de ser que eu desconhecia – e que se mostrava para mim como pássaro entre a ramagem da árvore” (CARRASCOZA, 2016, p. 67).

O conto “O entreposto” é mais curto do que de todos os contos que desenvolvem a temática da viagem, e começa como se o narrador, o filho mais novo, estivesse respondendo a uma pergunta que acabou de ser feita: “Foi assim:” (CARRASCOZA, 2016, p. 66). O pai anuncia que vai ao entreposto, um armazém especial onde se depositam mercadorias que esperam venda, exportação, reexportação, etc, e o filho pergunta se pode ir junto com ele. O pai responde que sim e o menino segue para seu aprendizado interior.

A fala do irmão Luiz, que alerta o narrador para um possível arrependimento, caso fosse ao entreposto, “enorme depósito de cereais junto à rodovia” (CARRASCOZA, 2016, p. 66), nos permite perceber que, para o narrador, o ensinamento do pai não se dava de maneira forçada, era um ensinamento sem palavras, a partir de sua presença, de suas ações. Ao contrário de Luiz, que se irritava sempre que o irmão mais novo se recusava a aprender o que ele queria ensinar para o seu bem, este irmão mais novo – o narrador, não nos esqueçamos – acreditava que “a gente aprende mais indo até as coisas do que com as palavras dos outros” (CARRASCOZA, 2016, p. 66).

Nesse contexto, viajar de caminhão com o pai é metaforicamente ir ao encontro do conhecimento, de si mesmo e do mundo. Em “O entreposto”, a importância da presença do pai e o que significa estar ao seu lado, não em casa, mas no automóvel, local em que o pai passa a maior parte do seu tempo, está enfatizada nas palavras do narrador:

E, então, fomos, eu e o pai, no caminhão a tropejar pelas ruas, a carroceria vazia, o dia menino, o sol ainda preguiçoso sobre as casas. No banco, entre nós, nada, só uma fatia de espaço para o nosso conforto. Não precisávamos de mais: as nossas presenças se tocavam. A gente ali, sendo eu e ele, pai e filho na recém-nascida manhã (CARRASCOZA, 2016, p. 66).

Ao chegar ao depósito de cereais, o filho se deslumbra com o lugar. Não pela grandeza dele, mas pelo aparentemente simples, pelo comum, que podemos contemplar através dos olhos do narrador: “sacas e mais sacas (de arroz, café, feijão, milho) formando imensas pilhas que atingiam o teto; (...) O chão coberto por uma película de pó branco, cascas de amendoim, linhas de estopa” (CARRASCOZA, 2016, p. 67).

Então, o pai pega o filho pelo braço, que, obediente, segue com o pai, e este o leva para uma segunda parte do aprendizado, onde o filho mergulha inteiramente no instante, à medida que observa o trabalho do pai e dos homens de longe, de um lugar só dele, vendo o que só ele via, buscando se “gastar naquela observação” (CARRASCOZA, 2016, p. 68): “(...) aquele desenho de vidas. Achei uma pequena pilha de sacas de amendoim. Subi ao seu topo, sentei-me. Nenhum véu, tudo nu adiante, para mim” (CARRASCOZA, 2016, p. 68).

O presente/agora é desvendado diante do menino concretamente, tem “cheiro cru, de grão de terra transformado em grão de alimento, cheiro demais de vida, de vida brava, senhora das mudanças” (CARRASCOZA, 2016, p. 68). E, num momento epifânico, o menino sente no silêncio do instante “uma força presente e outra futura. O instante e sua sombra” (CARRASCOZA, 2016, p. 68).

Ao voltar para casa, chega outro, “excitado de quietude”, e passa a desejar com fervor o espanto do presente, com suas alegrias e tristezas, porque descobre ser vital para si “a vida com seus visíveis movimentos” (CARRASCOZA, 2016, p. 69).

No conto “Antes do almoço”, do livro *O vaso azul* (1998), uma coletânea de contos que reúne singelas histórias em que a vida se revela nas situações prosaicas, encontramos basicamente os mesmos personagens, o mesmo tempo e espaço de “O entreposto”: pai, mãe, filho mais velho e o mais novo indo trabalhar com o pai. Só o que muda é o conflito e o tipo de carro utilizado na viagem, uma perua Kombi.

É importante pontuar que, nos “contos de deslocamento”, pai e filho não são os únicos personagens das histórias: a família é citada pelo narrador; no entanto, ela aparece de forma discreta, constando em geral como pano de fundo sobre o qual contracenam os protagonistas: o pai e o filho. Outro aspecto importante e que deve ser mencionado é a possível ficcionalização da vida do autor – o João Anzanello Carrascoza, professor, publicitário, que concede entrevistas – nos contos do escritor, sobretudo em “O entreposto”.

Como foi dito antes, o pai do autor era vendedor de cereais, e ele e seu irmão André vivenciaram bastante o ambiente de trabalho no qual o pai passava a maior parte do tempo. Contudo, afirmamos que não é a vida pessoal de Carrascoza que está sendo analisada neste trabalho, e sim o seu fazer literário.

Com efeito, “Antes do almoço”, se inicia com o narrador, o filho, descrevendo o dia a dia comum de uma família: o pai chegando do trabalho, sujo, cansado e cheirando mal, pois “tinha de carregar mercadoria pesada” (CARRASCOZA, 1998, p. 91), recebendo o afeto dos filhos, a mãe preparando o jantar.

Nesse conto, o filho, ao entrar no veículo, parte em direção ao conhecimento, depois de ter recebido o convite do pai para ir com ele a um “secos e molhados” – um tipo de comércio a varejo em que se vendiam desde grãos *in natura* e a granel, ou azeite “por litro”, utensílios de uso doméstico, na grande maioria de origem artesanal:

Eu falei, eu vou. Gostava de sair com meu pai, ele ficava o tempo todo entrando e saindo de armazéns, mas tinha uma hora que eu enjoava. Subimos na perua Kombi e meu pai gritou vamos voltar pro almoço, minha mãe abanou a cabeça e sorriu, sabia que ele prometia, mas nunca chegava na hora (CARRASCOZA, 1998, p. 91).

Após a partida do automóvel, os personagens iniciam um diálogo íntimo. O pai, mostrando-se preocupado com o filho, pergunta sobre sua vida pessoal, especificamente sobre seus amigos. A idade do narrador não é mencionada, mas, pela conversa, é possível perceber que ele não é mais tão menino. No entanto, o narrador deixa claro que entre pai e filho só havia espaço para conversas amenas; o filho evitava pisar com ele o terreno das coisas emocionais. Mais pela parte do filho do que do pai:

Eu gostava de falar besteira com meu pai, torcer pro Corinthians com a orelha pregada no rádio, gritar filho da puta quando alguém da zaga furava ou quando um atacante perdia o gol, e aqueles assuntos[sobre ser sozinho, brigar com amigos] me incomodavam (CARRASCOZA, 1998, p. 92).

O narrador lê reação do pai, que se coloca à disposição: o filho pode contar com ele caso tenha problemas com algum amigo.

Quando entra no velho e escuro casarão de secos e molhados, “com largas portas de madeira” (CARRASCOZA, 1998, p. 93), o pai acena para todo mundo. O filho se orgulha por ver como o pai era querido. Pela descrição do lugar e da movimentação dos personagens no ambiente, feita pelo narrador, a impressão que temos é a de que o local para onde o personagem pai de “Antes do almoço” leva o filho é o mesmo para o qual o personagem pai de “Entrepasto” leva o seu, como se duas histórias diferentes se passassem exatamente num mesmo lugar.

O filho, entediado, desconfia da demora do pai, então ouve a sua voz “apertada, mais baixa que as outras” (CARRASCOZA, 1998, p. 94). Esconde-se atrás das prateleiras e ao “andar devagar, espreitando, ao redor dos sacos de açúcar e vassouras de piaçava”, (CARRASCOZA, 1998, p. 94) visualiza o pai encolhido, sério. Então, sente que ele estava sendo vítima de algum tipo de chacota, de zombaria por conta de sua mercadoria.

Enfurecido, o filho deseja quebrar e chutar o que enxergar pela frente, mas toma outra decisão, colocando em prática o primeiro ensinamento, recebido ainda na Kombi de seu pai: podia contar com ele se tivesse “qualquer problema com algum amigo”

(CARRASCOZA, 1998, p. 93). Na verdade, o filho devolve ao pai a única coisa que poderia ofertar naquele momento: a sua presença. “Mas então eu fui junto do meu pai, até pensei que ia ralar comigo, mas ele me abraçou e não disse nada” (CARRASCOZA, 1998, p. 94). De fato, não disse com palavras, mas seu silêncio falou:

Sáimos. Antes de chegar na Kombi, olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que meu pai estava chorando. **Justo ele que dizia para a gente que homem não chorava.** Na hora eu percebi que seria melhor não olhar, até procurei fingir, pra ele se controlar. Eu senti que se ele se envergonharia muito se eu percebesse (CARRASCOZA, 1998, p. 95, grifos nossos).

O filho ofertou ao pai sua presença no presente/agora e por isso foi capaz de ler no silêncio dele a sua dor e o seu segundo ensinamento: os homens choram. Mais uma vez, assim como em “O entreposto”, o menino volta para casa modificado, por enxergar no seu pai mais do que suas fraquezas: a sua humanidade.

No conto “Retrato”, último texto do livro *Tempo justo* (2016), o veículo que leva pai e filho de um ponto a outro é a Kombi, mas dessa vez o destino não é uma cidade de vidros ou um armazém, e nem o trabalho do pai, mas a casa da avó. Retratos são fotografias que mostram pelo menos uma pessoa com o rosto ou parte do rosto em destaque. Tanto uma foto para documentos quanto uma foto em grupo podem ser consideradas retratos.

Desta forma, em “Retrato”, o olhar do narrador funciona como uma câmera fotográfica registrando os acontecimentos, as miudezas cotidianas:

A tarde estalava de quente lá fora, e dentro também, no assoalho da sala, onde, estirado no sofá, o pai repousava, a mãe, na poltrona ao lado, pregava botão numa camisa, e eu me distraía ao chão com um brinquedo. Era tudo o que eu tinha naquela hora, a liberdade ao lado deles (CARRASCOZA, 2016, p. 78).

Como no conto anterior, e em todos os contos de deslocamento, exceto o texto “Caçador de vidro”, o narrador da história é o filho. Ele recorre à memória para nos contar a sua descoberta. “No menino que eu era, então, cada manhã deixava uma poça de fogo em meu espírito. Eu transbordava, sendo mais do que me cabia” (CARRASCOZA, 2016, p. 77).

Podemos dizer que o tempo narrativo do conto é o presente. Evidentemente, notamos o uso dos verbos no pretérito imperfeito do indicativo, “*transbordava*”, “*repousava*”, utilizados para expressar um fato ocorrido num momento anterior ao atual, mas que não foi completamente terminado. Porém, é seguindo os ensinamentos de Agostinho que fazemos a afirmação no início deste parágrafo. De acordo com Agostinho, passado, presente e futuro são fases de um só tempo, o presente. Assim, a história é narrada no presente, porque entendemos

a memória também como o presente das coisas passadas. O ato de narrar é também uma lembrança.

A descoberta do filho se dá “na sombra, depois de tanta luz” (CARRASCOZA, 2016, P. 77), e só vamos saber do que se trata no fim do conto. A tensão existente no conto não se dá pelo fato de pai e filho estarem num automóvel, mas sim pela curiosidade de sabermos o que o narrador descobriu. O final de “Retrato” está intimamente ligado ao seu começo, o que nos leva a pensar diretamente nas palavras de Cortázar ao definir o que seria um bom conto: “o desenlace está tão incluído no coágulo inicial como o ponto de partida” (CORTÁZAR, 1993, p. 234).

Nota-se a personagem mãe novamente fazendo parte da história, porém de maneira secundária, funcionando apenas como um elemento comparativo, de forma que o narrador possa descrever com mais clareza a característica mais importante do pai: o silêncio. “A mãe cantarolava, lavando roupa no tanque; o pai, o pai amolando uma faca no quintal, ouvia-a em silêncio, e esse era o seu canto, no dueto com ela” (CARRASCOZA, 2016, p. 78).

Carrascoza, neste conto, dá corpo ao silêncio, que atua no texto como um personagem: o “silêncio me respingou” (CARRASCOZA, 1998, p. 78), “vieram as palavras para nos salvar do silêncio” (CARRASCOZA, 2016, p. 80).

O silêncio “respinga” o narrador quando o pai acorda e passa ao seu lado. A presença do pai é tão significativa que o menino para de brincar. Então, o pai o chama para ir à casa da avó, a fim de ajudá-lo a realizar pequenos consertos domésticos:

(...) eu adorava quando me chamava para fazer o que ele bem poderia fazer sozinho; era um pretexto para ficarmos juntos, o seu modo de me afagar, sem as mãos, a voz, os olhos. (...) Gostava de ser ajudante, como o pai dizia, ele e a mãe se sorrindo; eu me sentia maior e me entregava, feliz, àquelas aprendizagens (CARRASCOZA, 2016, p. 78).

É possível ver outra vez o personagem pai como aquele que instrui, que leva o filho para uma nova compreensão do mundo à sua volta, mas principalmente sobre si mesmo: “eu era incapaz de ver que alguma coisa de grande se ocultava, para o bem ou para o mal, sob as horas de um luminoso dia” (CARRASCOZA, 2016, p. 80).

O escritor utiliza-se da metáfora mudança do tempo (a possibilidade de um temporal) para falar sobre a mudança do olhar do menino para com seu pai, e da imagem do automóvel para demonstrar a rapidez da mudança:

(...) o pai ziguezagueava com a Kombi pelas ruas de paralelepípedos –, fui pensando em quão rápida se dera aquela mudança, sem que sequer a cogitasse, e não porque a julgasse ruim, não, seria bom que refrescasse, enterrando o calor por algum tempo; naquela época, eu nem supunha que poderia agir de outra forma, opondo-me às

ordens do mundo, e não unicamente aceitando-as, eu estava longe de perceber que palavra em exagero pede silêncio (CARRASCOZA, 2016, p. 80).

Ao se aproximar da casa da avó, o menino a avista sentada na varanda, e, para ele, a cena “parecia mais um retrato do que a própria realidade à minha frente” (CARRASCOZA, 2016, p. 79). O olhar e a pose da avó constroem e defendem sua identidade diante do neto.

A avó recebe o neto e o filho quase da mesma maneira, com um abraço e um beijo. Entretanto, mesmo menino, o narrador consegue ler nas entrelinhas da relação entre o pai e a avó, percebendo que havia entre eles uma distância, um silêncio constrangedor, e nos aponta isso à medida que registra: “o pai e a avó tomavam o café em silêncio, um diante do outro, a mirar as coisas ao redor e, também, a se entreolharem sorrateiros” (CARRASCOZA, 2016, p. 82).

Com o pai, o filho aprende a trocar o gás, a consertar a torneira e a estar presente na vida do outro. O motivo da presença do pai não era o conserto das coisas, mas estar ao lado de sua mãe:

A avó disse, Vou fazer um café, assim vejo se está funcionando, pegou uma panela no armário e antes de enchê-la de água, apontou a torneira e completou, Tá vendo? Não para de pingar... O pai arrastou a caixa de ferramentas até a pia, abriu-a, remexeu-a, Vamos dar um jeito nisso, mãe, é só trocar a borracha, e, apanhando o grifo, emendou, A gente veio pra isso... A avó falou, Obrigada, filho, mas parecia que ela desejava que o pai e eu estivéssemos ali por outro motivo, não apenas para lhe fazer um favor. E era, de fato, outro o nosso motivo, era maior que nem precisávamos dizer – a avó, no fundo, já sabia (CARRASCOZA, 2016, p. 81).

Diante da mudança no tempo, os dois se despedem às pressas da avó. Mal entram na Kombi e a tempestade desaba. É dentro dela, com o automóvel sem querer ligar, observando cada detalhe do pai, que o filho tem o seu maior aprendizado:

E eu, ao lado, observava-o, desconfiado de que algo entre nós, àquela hora, estava para se iniciar. E, para que ocupasse inteiramente o seu lugar em mim, eu comecei a me esvaziar de tudo o que não era ele (CARRASCOZA, 2016, p. 84-85).

E é ali também que ele aprende a ler o silêncio de seu pai: “o silêncio do pai dizia, e eu entendi” (CARRASCOZA, 2016, p. 83).

O clímax da história se dá quando o pai, debaixo do temporal, não consegue fazer a Kombi pegar. Sem permissão, o filho abre a porta e salta para a calçada para empurrar a Kombi. A chuva o encharca. O pai abre a porta e também se põe a empurrar. Simbolicamente, a água representa o inconsciente, sendo que o ato de entrar na água e dela sair possui uma analogia com o ato de mergulhar no inconsciente (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008)

(...) a Kombi passou a se movimentar, avançando com rapidez como a enxurrada, e, quando ficou perigoso o pai ordenou, Entra, entra, agora! Eu entrei e fechei a porta,

inteirinho molhado; o pai fez o mesmo. Então, não sei por que, eu e ele nos olhamos e começamos a rir, rir, rir, tão próximos... Eu nem ligava mais se a Kombi ia pegar, eu estava ali pleno do pai, e os contornos de seu rosto iam se tornando, àquela hora, e para sempre, sua mais bela lembrança em mim (CARRASCOZA, 2016, p. 85).

Assim, uma leitura possível para a descoberta do narrador, referida no início do conto, é justamente a de que o pai o ama não através de palavras, mas de sua presença. Ama-o assim como ama a avó. Ir até a avó, estar com ela, ajudá-la, é uma forma de amá-la. Estar “pleno do pai” é estar cheio de sua presença, do seu amor. E só a partir dessa presença o narrador foi capaz de registrar e eternizar o rosto do pai em sua lembrança.

A imagem do retrato usada por Carrascoza, já no título do conto, pode ser vista como uma metáfora das memórias familiares. Um álbum de família conta histórias a partir de imagens. Por meio de fotos, estamos definindo e construindo nosso passado, escolhendo o que gostaríamos de lembrar durante o resto de nossas vidas.

3.3 Caminhada

Outra temática interessante e em que podemos identificar a questão da presença na relação entre pai e filho, dentro da contística carrascoziana, é a da “caminhada”. Exatamente como nos “contos de deslocamento”, pai e filho estão saindo de casa, porém o objetivo é outro. Destacamos dois contos em que o filho é convidado pelo pai para sair, mas sem utilizar o automóvel para essa saída: “Ponto colorido” e “As coisas mudam as coisas”.

“Ponto colorido” está em *A vida naquela hora* (2011), livro premiado pela Academia Brasileira de Letras. Ele é composto por oito contos que tratam de aprendizados, experiências e descobertas por parte de crianças e adolescentes. As frases são curtas, a marcação de diálogos é mais ágil, sem travessões ou aspas. É um livro que rompe com as classificações etárias adotadas pelo mercado editorial, pois, mesmo catalogado como juvenil, assim como o volume de contos *Aquela Água Toda* (2012) e o romance *Aos 7 e aos 40* (2013), pode ser lido por leitores de todas as idades.

Quanto ao projeto gráfico, as letras são impressas em um tom azul quase verde, em tamanhos de fontes diferentes. Começam grandes e diminuem conforme o conto se desenvolve: uma representação gráfica para o amadurecimento dos personagens, já que as crianças aprendem a ler em edições com pouco texto, com tipografia graúda, que privilegiam

ilustrações. Conforme vão amadurecendo na leitura, vão trocando imagens por blocos de texto com espaçamento menor e com um número maior de caracteres.

O projeto gráfico é um elemento importante e presente na obra de Carrascoza. Por sua experiência em publicidade, o autor pensa o objeto livro como um todo, como uma obra artística visual, desde a espessura do papel até o tamanho do livro.

No conto “Ponto colorido”, o narrador, em terceira pessoa, conta a história de um menino que “despertara, como sempre, aos poucos – a vida vinha devagar no tempo espesso da infância” (CARRASCOZA, 2011, p. 26). É o narrador que descreve com delicadeza o que o menino enxerga no seu pequeno quarto.

O pai, na noite anterior, após o jantar, faz um convite ao filho. Ele o chama para ir à casa de um amigo árabe, Adib. “Gostava de passear com o pai, de acompanhá-lo nos negócios, de vê-lo sair de seu silêncio e se desdobrar em palavras que, vagarosamente, se lavavam de tudo que havia neles de palavras e, enlevando-se umas atrás da outras, mais pareciam um canto” (CARRASCOZA, 2011, p. 26).

Mais uma vez, o silêncio é uma característica marcante do personagem pai. Nota-se também que, assim como em outros contos analisados anteriormente, o único lugar em que o filho pode ouvir mais claramente a voz do pai é algum espaço em que os dois estão sozinhos, fora de casa, independente de onde estiverem:

Por isso acordara feliz daquele jeito, feliz porque passaria umas horas com o pai – os dois mal se viam durante a semana, embora estivessem um dentro do outro, como a fruta e o caroço –, mas triste pelo lugar aonde iriam (CARRASCOZA, 2011, p. 28).

Carrascoza consegue demonstrar bem a realidade de uma criança ansiosa por estar com seu pai. O filho pergunta à mãe onde o pai está e novamente vemos o armazém como seu local de trabalho. Sem imaginar que “aquele seria o dia” (CARRASCOZA, 2011, p. 29), o menino espera pelo pai vivendo a vida da maneira que lhe cabe. A compreensão de sua própria existência e da existência dos outros era proporcional à sua altura, pequena; cabe a ao pai a tarefa de ajudar a expandi-la.

Os fogos na rua anunciam a Copa do mundo, mas o menino, alheio ao barulho, espera pelo pai. A realidade do menino, enquanto espera o pai, é dividida em duas: “uma parte de si solta na brincadeira, e outra atenta ao portão por onde o pai chegaria” (CARRASCOZA, 2011, p. 30). O mesmo acontece em “O menino e o pião”: “um olho colado às rotações do brinquedo, o outro ao movimento da rua” (CARRASCOZA, 2002, p. 72),

Ao chegar em casa o pai diz à mulher que não precisa fazer almoço, porque ele e o filho irão assistir ao jogo do Brasil na casa do amigo árabe. Os dois seguem a pé para a casa do Adib. O ato de caminhar a pé é diferente de deslocar-se num automóvel. Além de tratar-se de uma experiência cognitiva, caminhar também envolve um processo de autoconhecimento, quando não de inspiração. Caminhando, estamos no mundo, encontramos-nos em um lugar específico. E, dependendo de quem esteja ao nosso lado, a caminhada ganha um significado ainda maior.

Ao contrário dos “contos de deslocamento”, o pai não está dividindo a atenção de seu filho com a estrada, por exemplo. Não que isto seja um problema na interação dos dois, mas não deixa de ser um diferencial. Os dois estão juntos, de mãos dadas, lado a lado, caminhando na mesma velocidade:

[o filho] cheio de perguntas, e, antes mesmo de fazê-las, o pai, lendo-as no silêncio que dele vazava, foi respondendo uma a uma, É o primeiro jogo do Brasil na Copa, contra a Tchecoslováquia; vai ser uma partida dura; o Adib convidou a gente pra assistir na casa dele, e, assim, continuaram a andar, lado a lado, um homem e seu filho (CARRASCOZA, 2011, p. 31).

A movimentação nas ruas, típica de uma copa do mundo, com buzinas e fogos, mas principalmente a alegria do pai prenunciava algo grandioso. No entanto, o menino não tinha noção de que caminhar ao lado do pai e experienciar o momento presente era, na verdade, a grande coisa que ele estava vivendo.

Ao entrar com o pai na casa do Adib, o menino penetra num território novo. Seus olhos enxergam pela primeira vez, em cima da mesinha, a televisão em cores. “Era a sua primeira vez diante daquele universo colorido” (CARRASCOZA, 2011, p. 33). O menino sente o momento presente tão presente que se deixa mergulhar na experiência de um tempo outro. Nesse “tempo suspenso” é possível focalizar as coisas com mais clareza, sentir de um jeito diferente, apalpar o mundo com o olhar:

Era um mundo que nascia à sua frente e se mostrava inteiro, diferente do mundo-mundo dos outros dias, no seu mistério. Era um mundo admirável que ele descobria de uma só vez, apalpando-o devagarzinho, com o seu olhar. Um mundo no qual podia ver, como se curado de sua miopia cotidiana, as cores vibrando em tudo. Via além de seu ver normal, automático; via, com espanto, o coração transparente das coisas fabricando suas vidas, erguendo-as de pé, para que fossem o que eram, sem se cansar de ser, coisas. Imóvel, ele mal respirava, com medo de que, sorvendo o ar com força, alertasse a realidade de sua presença, e a realidade, em resposta à sua presença, o punisse, interrompendo aquela suspensão no tempo (CARRASCOZA, 2011, p. 34).

O árabe proporcionava ao menino viver o acontecimento dentro do acontecimento, o jogo e a tv, mas foi com o pai, ao levá-lo à casa do amigo, que ele pode ter acesso ao “novo mundo”, que pode iniciar-se na alfabetização daquela nova linguagem.

Carrascoza termina o conto como uma expressão recorrente usada por ele em seus textos: “Sentado à direita do pai”.

Sentado à direita do pai, que, alegre, pousava a mão em sua coxa, o menino estava para além de si mesmo, como se reconhecesse a arquitetura do seu destino. Ria por dentro imaginando quem, lá o fundo do aparelho, pintava com tintas tão fortes as coisas da vida (CARRASCOZA, 2011, p. 36).

A expressão “sentado à direita” foi retirada da Bíblia e assimilada pelas autoridades laicas mundo afora, principalmente durante a Idade Média, devido à ascendência que os líderes católicos tinham sobre os soberanos cristãos do Ocidente. Podemos encontrá-la em diversas passagens do Novo Testamento e também na doutrina cristã da “Sessão de Cristo”, uma das doutrinas especificamente mencionadas no Credo dos Apóstolos¹⁰: “[Jesus] ascendeu ao céu, está sentado à direita de Deus Pai Todo-Poderoso”¹¹.

Contudo, a expressão “à direita de Deus Pai...” deve ser entendida no sentido metafórico. Não podemos de forma alguma supor um lugar material quando proferimos tal expressão. Estar “sentado” significa que Jesus está em uma posição de suprema honra ao lado do centro da autoridade, que é Deus ou Pai, como Jesus o chamava. O filho compartilha o mesmo poder e autoridade que o Pai.

Nesse contexto, “sentado” remete para uma situação triunfal e solene, enquanto “à direita” remete para uma situação hierárquica. Sendo assim, uma leitura possível para o trecho final de “A vida naquela hora” é a de que o filho, no momento presente, de extrema alegria e euforia com o novo, é um só com o homem que reconhece com orgulho como sendo o seu pai. “Ele era, concentrado, naquele momento, todos os seus dias, a sua existência inteira – e o que havia nela de mais bonito” (CARRASCOZA, 2011, p. 36).

No conto “As coisas mudam as coisas”, o filho aceita o convite de passear a pé com o pai por paisagens desconhecidas. A história está no livro *Tempo Justo* (2016), no qual os dezesseis contos são narrados sob o ponto de vista masculino e todos os personagens estão de alguma forma lidando com a passagem do tempo.

¹⁰ Em latim: *Symbolum Apostolorum* ou *Symbolum Apostolicum*. Também às vezes chamado de Símbolo dos Apóstolos. É uma profissão de fé cristã. Normalmente utilizado por denominações cristãs para propósitos litúrgicos e catequéticos.

¹¹ As palavras “está sentado à direita do Pai” não aparecem no Credo de Niceia de 325, mas estão presentes no Credo niceno-constantinopolitano de 381 e permanecem no Credo utilizado hoje em dia pela Igreja Católica.

Nas análises anteriores, e não apenas nos contos de *Tempo Justo* (2016), podemos perceber que tempo e silêncio são elementos de grande importância nas histórias de Carrascoza. O próprio autor declarou em entrevista: “O tempo é um personagem para mim, assim como o silêncio” (CARRASCOZA, 2017). Em “As coisas mudam as coisas”, é possível ver com clareza o tempo e o silêncio como componentes fundamentais para o enredo da narrativa.

A história parece começar exatamente como no conto “O entreposto”, como se o narrador estivesse respondendo a uma pergunta. No entanto, um leitor atento perceberá que o “Foi assim,” (CARRASCOZA, 2016, p. 5) é seguido de vírgula, não de dois pontos. Dessa forma, o narrador-personagem apenas conta espontaneamente uma história, “como um relâmpago” (CARRASCOZA, 2016, p. 5).

A forma como se estrutura o conto “As coisas mudam as coisas” também é diferente da que caracteriza “O entreposto”. Assim como “Balança”, o texto incluído em *Tempo justo* lembra um fluxo de consciência. Essa diversidade de formatos demonstra toda a versatilidade de Carrascoza, que não se prende a apenas uma forma de compor seus escritos. Apesar de desenvolverem a mesma temática, seus contos não são iguais nem na sua estruturação e nem no conteúdo.

No primeiro conto do livro *Tempo Justo* (2016), o narrador – o filho – levanta de manhã e a primeira voz que ouve é a “dele”: “distante, quase uma novidade para os meus ouvidos – era a voz da mãe que me retirava, diariamente, do sonho para a vida” (CARRASCOZA, 2016, p. 5).

Outra vez a imagem da mãe ocupa um lugar secundário. Ela existe, mas não está ao lado filho quando este acorda. Além da mãe, vemos inserida no conto outra personagem, Mara, que supomos quem seja quando “ele” diz “Tchau, querida” (CARRASCOZA, 2016, p. 7), mas só temos certeza no final.

Mara é a única personagem nomeada. E, ainda que não saibamos quem ela é, já pelo fato de ter nome percebemos que de alguma forma ela destoa daquele contexto familiar. Ora, se é a mãe quem retira o filho do sono e ela não está com ele, mas sim Mara, que recebe o narrador na mesa do café e pergunta se havia dormido bem, é impossível não perguntar: qual é o papel de Mara naquela família?

É também no final que teremos certeza da identidade do “ele” que é repetido durante todo o conto:

e ele, à minha frente, bebendo café, disse, Descansou bastante?, e eu, Descansei, e ele, Que bom!, e acrescentou, Tenho um programa para nós hoje, e a Mara soltou

um palpite, Vão andar a cavalo?, e ele, não outra coisa, e ela, Colher laranja?, e ele, Não, e eu quieto, passando a manteiga no pão, à espera (CARRASCOZA, 2016, p. 5).

O diálogo, sem travessão e em itálico, lembra bastante o conto “Balança”. Na verdade, esta configuração textual é uma marca de Carrascoza.

O narrador, diferentemente dos contos analisados até o momento, figura-se não mais como uma criança, mas sim como um adolescente silencioso, entediado, sem vontade de fazer coisas, por estar no rancho, longe de casa:

estava ali com os dois, sem que fosse feliz ou triste, aquele estar era só um estar, que poderia ou não ser o início de algo feliz ou triste, eu não era mais uma criança, eu já sabia que as coisas eram assim, as coisas, as coisas estão lá, pedindo para que a agente as faça, e uma hora a gente as faz, porque temos de povoar o tempo. No começo, fazemos sem muita vontade, mas depois a gente até pega gosto, tinha sido assim a minha primeira vez com ele e a Mara no rancho, aquela poeira, o vento frio, os pernilongos, tudo o que não era a minha casa, o meu quarto, a minha cama e eis que, de repente, no dia seguinte, eu me vi aceitando, contente ao acordar com o canto dos pássaros, e aí eu percebi que, se as coisas tinham mudado, é porque elas antes eram outras, ainda não o que se tornariam, embora dentro delas já estivesse se formando aquele de repente que as transformaria (CARRASCOZA, 2016, p. 6).

O convite feito por “ele” para ir a pé até Santa Rita não anima o rapaz. Entretanto, se, inicialmente, o jovem não fica animado, ele percebe que havia crescido: “eu sabia que as coisas mudam, e elas já estavam mudando ainda que devagar, porque a Mara me disse *Você vai gostar*” (CARRASCOZA, 2016, p. 7).

É do “ele” a responsabilidade de conduzir o narrador para o novo, ajudar a apurar o seu olhar também para as coisas conhecidas, a fim de experienciar o dia de um jeito diferente: “tínhamos de viver a manhã de algum jeito, e aquele era um jeito novo, depois de experimentarmos o novo, a gente passa a ver melhor até as coisas conhecidas” (CARRASCOZA, 2016, p. 7).

O narrador e “ele” saem para a caminhada. Podemos entender esse caminhar como uma espécie de meditação por parte do narrador, ainda que haja diálogo entre os dois. Para algumas religiões o ato de caminhar é uma forma simples de acrescentar, através da meditação, consciência à vida diária. Meditar caminhando significa observar a própria experiência de caminhar.

(...) logo a gente enveredou por uma estradinha na qual eu já andara algumas vezes, mas só até certo ponto, não muito distante de casa, e aí, percorrendo-a mais e mais, em passo lento, ele na frente, meio curvado, me puxando como se com um cordão invisível, eu comecei a descobrir nela uma outra estradinha, diferente, umas touceiras altas de capim, cercas de arame farpado, aquele trecho não era o mesmo onde eu antes passara, assim como era outro trecho dele – e de mim – que eu, então, ia trilhando (CARRASCOZA, 2016, p. 7).

A imagem de um objeto que liga pai e filho pode ser vista no livro de crônicas *Diário das coincidências: Crônicas do acaso e histórias reais* (2016), lançado antes de *Tempo justo* (2016). Em “Dois caminhantes”, não é um cordão invisível que liga os personagens, é “como se um fio repuxasse seu corpo, um fio que não era unicamente seu” (CARRASCOZA, 2016, p. 100).

Diário das coincidências: Crônicas do acaso e histórias reais (2016) é formado por trinta e seis crônicas e teve a participação de leitores, que enviaram histórias de coincidências. As diferentes histórias enviadas se confundem com a do próprio autor, que ao escrever sobre si, o faz em terceira pessoa: “ele”.

Carrascoza conta em “Dois caminhantes” a história da viagem de um pai, “um pré-velho”, e um filho, um “pós-menino” de dezoito anos, a Santiago de Compostela. (CARRASCOZA, 2016, p. 97). Nesse texto, “Dois caminhantes”, o narrador cita o conto que o autor escreveria posteriormente:

Caminhando lado a lado, um fazia o outro falar coisas de si por meio dos próprios passos – algo que jamais havia ocorrido, por maior que fosse a intimidade entre ambos. Iam mudando um ao outro, enquanto, ao redor, as coisas também iam mudando – porque as coisas, o tempo todo, mudam as coisas (as próprias, a as outras), como ele iria escrever, adiante, num conto (CARRASCOZA, 2016, p. 97).

Vale frisar que o “ele” de “Dois caminhantes” (2016) não é o mesmo de “As coisas mudam as coisas”. No primeiro, o autor opta por ficcionalizar a si mesmo numa espécie de personagem, cuja história de vida se mistura com a de outras pessoas. Já no segundo, o “ele” é um personagem criado por Carrascoza, revelado no fim do conto.

No conto do livro *Tempo justo*, os personagens seguem caminhando, e “ele” vai na frente, abrindo caminhos, conduzindo o olhar do adolescente, mostrando a paisagem à sua volta: “*Mais um pouco dá para ver o morro, a divisa do nosso rancho com o São Geraldo, o morro, eu nunca tinha visto, ele bem sabia, por isso me mostrava (...) Tá vendo ali? É a cana do São Geraldo, tá bem crescidinha*” (CARRASCOZA, 2016, p. 8). “Ele” sentia prazer ao apresentar para o jovem o desconhecido: “pela voz dele, se exibia de outra forma, como se as coisas se fizessem por meio de sua palavra, como se estivessem ali só para se tornar o que eram quando as pronunciasse” (CARRASCOZA, 2016, p. 8).

Durante toda a caminhada, é possível perceber como os personagens estão presentes à medida que caminham. Cada um na sua realidade, mas juntos no agora, sendo “quem éramos, não porque já éramos, mas porque estávamos nos tornando naquele instante” (CARRASCOZA, 2016, p. 8).

Mais uma vez, Carrascoza se utiliza da metáfora da mudança do tempo – do temporal que vem chegando – para falar sobre a transitoriedade e fugacidade de todas as coisas que envolvem a existência. No conto, a percepção da efemeridade da existência está traduzida na expressão “O tempo tá mudando”. E é “ele” quem aponta isso ao narrador, ensinando-lhe, através de sua não-ação, que não se pode fazer nada a respeito, apenas aceitar:

O tempo tá mudando, ele disse, quem diria?, como se desconhecesse a lógica do Universo, que de repente, pode mudar tudo, ele disse, O tempo tá mudando, quem diria?, mas não alterou o ritmo da marcha, que me surpreendeu, estávamos em campo aberto, para viver a vida que ali nos aguardava, como o lago da santa Rita, cujas águas já se insinuavam à nossa vista, lá estava o lago, entregue aos seus marrecos, sem poder sair dali, igual a mim e a ele, rumo ao nosso sentimento seguinte, não presos àquele horizonte e àquela vegetação, mas, sim, livres de tudo o que não era aquele horizonte e aquela vegetação, dissociados da realidade a cujo continente aquele pedaço de terra não mais pertencia, e, ainda que o tempo estivesse mudando ele não alterou o ritmo da marcha (CARRASCOZA, 2016, p. 9).

Os dois seguem, presentes por inteiro, entregues à impermanência da vida. “Ele” refazendo para o narrador, com palavras, as coisas que surgiam à medida que caminhavam; e este ouvindo a sua voz, “que me soava nova – e mais poderosa –, um outro mundo, para onde ele me levava, mas diferente do que eu via, porque nascia de sua presença, e da minha, um mundo que não seria o que era sem nós dois sobre a superfície” (CARRASCOZA, 2016, p. 10).

De repente, começa a cair uma tempestade, e “ele” não acelera o passo. Um relâmpago surge, seguido de um trovão, depois outro relâmpago e em seguida a chuva. De todos os elementos da natureza o que mais chama a atenção é o relâmpago, que já aparece no início do conto: “Foi assim, como um relâmpago” (CARRASCOZA, 2016, p. 5).

O relâmpago carrega consigo o significado de poder fertilizante. É considerado também um instrumento utilizado por Deus na criação do mundo. Oriundo da tempestade, ele fecunda a terra, sendo um sinal de força e poder em muitas culturas. Entretanto, o relâmpago é um símbolo ambivalente, pois pode ser benéfico ou maléfico, sendo considerado uma semente divina que fecunda a terra ou um castigo divino que provoca destruição (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008). No caso de “As coisas mudam as coisas”, o relâmpago pode ser entendido como benéfico, pois gerou nova vida, já que é a partir dele que, “como um relâmpago”, o “ele” se desvenda para o narrador, tornando-se outro para o adolescente:

(...) ele andando à minha frente, como se estivesse havia muito atravessando as águas, como se as águas se amoldassem ao seu ser sólido. E, então, eu percebi, na pele, porque na consciência eu já sabia que eu não era mais criança, percebi que as coisas, as coisas mudam as coisas, as coisas nos mudam de repente, como um relâmpago e eu sentia que aquela hora ele estava se tornando outro para mim, não porque deixasse de ser quem ele era, era eu quem o estava vendo de um modo distinto, palmilhando sua vida em ouro trecho, eu quem começara a conhecer de fato

um outro ele que nele habitava e eu imaginava enganadoramente já conhecer (CARRASCOZA, 2016, p. 9).

O narrador sorve o instante, o imediato real, ao lado de “ele”, e se dá conta de como era bom estarem os dois sozinhos, caminhando:

nós estávamos tão vivos que me dava quase medo de que não estivéssemos tão vivos nos instante seguinte (...) ele sabia que era bom estar caminhando comigo – ou era eu que sabia? –, e eu, em seu encalço, igualmente molhado, eu bem sabia que meu ser estava ensopado dele (CARRASCOZA, 2016, p. 11).

É nesse momento que o narrador sente o desejo de dizer ao pai aquilo que nunca pensou que pudesse sentir por ele, porque ele não era a manhã de todos os seus dias, não era a voz que fazia a vida voltar a ser vida nele (CARRASCOZA, 2016, p. 11), papel desempenhado pela mãe. O narrador só pronuncia a palavra “pai” quando se dá conta do que sente por “ele”.

Assim, experienciando o momento presente concretamente, atento plenamente a esse momento, inteiro ao lado do pai, ouvindo o rugir da chuva, sentindo os pés encharcados, e vendo “ele” avançar com determinação, sem diminuir o passo, o filho sabia que, “como um relâmpago”, estava dizendo ao pai tudo aquilo que, um dia, jamais pensou “sentir por ele” (CARRASCOZA, 2016, p. 12).

Em “As coisas mudam as coisas”, é o pai que, mais uma vez, conduz o filho, levando-o para conhecer o novo, assim como em “Ponto colorido”. A descoberta do filho está além do amor por seu pai. O filho descobre com o pai o aspecto transitório da vida. Nada é fixo nem permanente, tudo muda, tudo é transitório: por isso o que era ontem pode não ser hoje.

Mara é, provavelmente, a madrasta do narrador, pois o pai não vive com o filho e com a mãe, já que “a voz que fazia a vida voltar a ser vida” (CARRASCOZA, 2016, p. 11) para o filho é a dela, a da mãe, não a do pai. Outro aspecto interessante é o fato de que o narrador, em momento algum do texto, aponta o silêncio como característica de seu pai. É o narrador que parece assumir essa característica, dialogando muito pouco com o pai durante a caminhada.

3.4 Presença ausente

A temática da morte ocupa grande parte da literatura de Carrascoza. Observamos em seus textos a dor pela ausência efetiva e também a dor pela possibilidade de uma falta, o temor de que algo fique por fazer quando a “indesejada das gentes chegar”.¹²

A escrita de Carrascoza compõe uma sensibilidade na qual se combinam tristeza e celebração por uma vida que se desfaz (ou se desfará), mas permanece como perda, inevitavelmente. Segundo Miguel Conde, na obra de Carrascoza, o texto sempre “parece cumprir o duplo papel de fixar o transitório e indicar sua passagem inexorável” (Conde, 2009, p. 228).

Respondendo, em uma entrevista, à pergunta sobre a maneira como encarava a questão da morte no seu cotidiano e se ela o preocupava, por conta da recorrência dessa temática em sua obra, Carrascoza afirmou: “queiramos ou não, um dia o livro (que estamos escrevendo) termina. E é por isso que nós o escrevemos: porque tudo termina” (CARRASCOZA, 2011).

Com efeito, nas histórias de Carrascoza, vida e morte se confundem a todo instante, mas o tema da morte só tem sentido como valorização da vida. Nos contos que abordam a relação paterno-filial e cuja temática é a morte, os personagens, mergulhados no presente, experimentam o fim, de fato, mas também o início de um novo ciclo, buscando a aceitação de que de um jeito ou de outro tudo termina.

No conto “Escuro”, de *Tempo justo* (2016), o filho está ao lado do pai, em silêncio, no cinema. Já no primeiro parágrafo notamos a importância da presença física do pai ao lado do filho. Diz o pai, que é o narrador: “a minha presença, discreta, lhe assegura que estamos envoltos na película do mesmo instante, **como corpo dentro da roupa**” (CARRASCOZA, 2016, p. 48, grifos nossos). Vale ressaltar, no trecho em negrito, o uso de elementos concretos para representar, por meio da comparação, o elo entre pai e filho – recurso de que o autor se serve com frequência.

A narrativa se passa no tempo presente: “Ele está aqui” (CARRASCOZA, 2016, p. 48). No entanto, ao começar a relatar como se iniciou o hábito de ir ao cinema com o filho, o narrador recorre mais uma vez à memória. Na verdade, o pequeno conto se estrutura por meio de três tempos verbais diferentes: presente, pretérito imperfeito (“entrávamos sem pressa na sala em penumbra” (CARRASCOZA, 2016, p. 49) e futuro do pretérito (“eu gostaria que essa hora não chegasse” (CARRASCOZA, 2016, p. 48). O narrador nos conta o que está vivendo ao lado do filho, o que viveu e o que gostaria de estar vivendo.

¹² Alusão ao poema “Consoada”, de Manuel Bandeira (1886-1968), do livro do livro *Opus 10* (1952).

O hábito de ir ao cinema juntos começou com o filho ainda pequeno. O pai viajava a semana inteira e somente aos sábados e domingos podia ficar com o menino. Sábado era o dia do futebol, de andar de bicicleta, e domingo era o dia de relaxar, e então eles iam ao cinema. Nota-se um aprendizado por parte do pai, a valorização da presença, diferente de quando o filho era menor: “naquela época [do filho criança] eu pensava que quanto maior a distância, mais próximo eu estaria dele” (CARRASCOZA, 2016, p. 48). Depois, o filho um pouco mais crescido, não importava o filme, o pai apenas queria estar ao lado de seu menino e de si mesmo. Como se filho e pai fossem um só: “e ele saído do mesmo molde, se mostrava feliz com a minha companhia e o saco de pipoca, que carregava como um tesouro” (CARRASCOZA, 2016, p. 48).

O ato, por parte dos personagens, de observar o que acontece no momento presente retorna neste conto. O narrador observa atentamente e valoriza cada gesto do filho: “ele subindo as escadas de dois em dois degraus, não porque quisesse fazer graça, mas tão somente porque era uma criança” (CARRASCOZA, 2016, p. 49).

Sentados, cada um “ocupava seu lugar no outro” (CARRASCOZA, 2016, p. 49) – novamente uma metáfora concreta para enfatizar a proximidade entre pai e filho. O filme não tinha importância, porque a história dos dois já havia começado antes mesmo de o filme se iniciar: história de afeto, de ternura entre pai e filho, que inclui a simplicidade de um mero roçar de cotovelos, “a respiração em ritmo simultâneo, o tempo, imperceptível, levando-nos, pela mão, para o fim” (CARRASCOZA, 2016, p. 49).

No sexto parágrafo o narrador retorna ao presente, dando-se conta de que o filho cresceu, e está no escuro, à sua direita. Outra vez a imagem do lugar de honra, “à direita do pai”. Vemos então o fim do filme como uma metáfora utilizada por Carrascoza para falar da morte real, que o pai parece temer e antever: “o sono me pesa agora nos olhos justamente quando o final se aproxima” (CARRASCOZA, 2016, p. 50).

É interessante notar também que, no texto, vida e morte não estão relacionadas à imagem de luz e escuridão, respectivamente, como normalmente são, mas sim ao seu oposto: vida é escuridão (o presente/agora desconhecido) e morte é luz (clareza, entendimento total). O assombro sentido pelo narrador ao retornar à claridade se dá justamente pela consciência de que ambos caminham para o fim definitivo: “eu sempre senti um assombro ao retornar à claridade e ver nós dois, juntos, com nosso rosto e nossas mãos e nossa vida inteira de novo à luz” (CARRASCOZA, 2016, p. 50).

No nono (e antepenúltimo) parágrafo, o narrador adianta como será sua morte, e o faz metaforicamente: “flutuar em direção ao facho de luz que projeta o filme” (CARRASCOZA, 2016, p. 50). Ir para lá, onde irá pairar nas alturas e ver o filho, é caminhar para a morte definitiva.

No parágrafo final, a fala do narrador exprime o que o pai percebe e sente no presente. O narrador/pai está consciente de que vai morrer e deseja que essa hora não chegue, não quer deixar o filho, não quer que ele sofra, mas, inevitavelmente, é o que vai acontecer:

E ele, ele não estará voltado para o que passa na tela, ele estará me vendo e me reconhecendo de outros tempos, me reconhecendo, pai, na fina poeira que irá desaparecendo no escuro. E só nós saberemos o tamanho infinito de sua solidão (CARRASCOZA, 2016, p. 51).

É como se o filho ao seu lado acompanhasse o seu morrer e finalmente reconhecesse naquela presença, que em breve não terá mais, o seu pai.

O conto “A hora” está em *Amores mínimos* (2011), livro em podemos observar toda a habilidade literária de Carrascoza, ao ser capaz de se expressar muito escrevendo pouco. A composição das histórias, as referências ao cotidiano, o trato literário, transformam este livro em um objeto indispensável da biblioteca de todos que se interessam pelo tema do amor na literatura. O amor está neste livro em todas as suas vertentes: entre irmãos, amantes, pais e filhos.

“A hora” tematiza a descoberta do amor tardio de um filho pelo pai, destacando a certeza de que as miudezas da vida, muitas vezes esquecidas no dia a dia – como um simples telefonema –, são o que tornam da vida grandiosa: basta ter olhos para ver.

A história começa pelo fim. A mãe, depois de atender ao telefone, dá ao filho – que é o narrador – a notícia da morte do pai: “eu nem percebi que ele estava indo em cada uma daquelas ligações, quando me perguntava, *Filho, como foi o seu dia?* Agora, ante a ferida que se abre em mim, esta prece é apenas um band-aid” (CARRASCOZA, 2011, p. 49). A “prece” a que o narrador se refere é o conto, em que o filho relata como era a relação com seu pai e o motivo pelo qual há uma ferida aberta em seu peito.

O narrador-filho conta que, durante a infância, o pai ligava à noite, todos os dias, à mesma hora, perguntando ao filho como tinha sido o seu dia, e a resposta sempre era “foi bom”, palavras que ele repetia sem lhes dar importância, mas o pai “as transformava, água no vinho de seu silêncio” (CARRASCOZA, 2011, p. 47). Fica clara neste trecho a referência a uma passagem bíblica, a transformação da água em vinho por Jesus (JOÃO, 2: 1-12). Ao

longo do conto, é possível perceber várias referências à Bíblia, como se as referências fossem uma forma de embasar a sua “prece”.

Está claro no conto o quanto o filho amava o pai, mas a sua ausência física criou dentro dele um sentimento ambíguo:

Eu vivia o que me cabia, no meu tamanho de descobertas, era uma criança como as outras, saltava num instante de uma brincadeira para uma dor, e de uma dor para uma brincadeira, enchendo-me de balas e de sombras. Preso aos ensinamentos na sala de aula, ou distraído entre os amigos no recreio, eu me esquecia dele, embora no fundo esperasse com força pela hora da sua ligação. E, quando ela chegava, parecia-me uma hora comum, a voz dele longe, às vezes encoberta pelos chiados, às vezes tão próxima que eu a sentia em meu ouvido como o sussurro de um anjo (CARRASCOZA, 2011, p. 48).

Com a separação dos pais, sem compreender o motivo pelo qual passava tanto tempo sem vê-lo, o filho tinha a presença do pai apenas durante o telefonema:

Bastava o telefone tocar, à noite, para eu sofrer aquele susto bem, e, quando a mãe passava o telefone, nem precisava dizer, É o seu pai, o rosto dele já reaparecia em minha memória e uma dolorida felicidade me queimava, eu quase não dizia nada – eu só queria arder nas labaredas daquele instante (CARRASCOZA, 2011, p. 48).

A partir do quarto parágrafo o narrador passa a relatar seu crescimento: de um adolescente “desarrumado por dentro” (CARRASCOZA, 2011, p. 48) a um homem que “não precisava mais de sua **providência**” (CARRASCOZA, 2011, p. 49 grifo nosso). Nota-se mais uma referência teológica: a “Divina providência”, ou apenas “Providência”, é um termo teológico que se refere ao poder supremo, à sabedoria suprema de Deus com a qual ele governa toda a natureza e os seres humanos.

Quando cresce, o filho passa a buscar em si o que havia do pai, “o sorriso igual, o mesmo olhar de despedida” (CARRASCOZA, 2011, p. 48), mas renega as características comuns que encontra. Revoltado, passa a atirar pedras no pai. “A hora, antes sagrada se tornara maldita. Porque eu a queria imprevista. Eu me perguntava, a cada dia, *Pai, por que me abandonaste?*, atribuindo-lhe os pregos que o tempo cravara em minhas mãos ” (CARRASCOZA, 2011, p. 48). Vemos mais uma frase bíblica usada por Carrascoza, que pode ser encontrada no Evangelho de Marcos (MARCOS,15:34) e também em Mateus (MATEUS, 27:46). O questionamento do filho é o mesmo de Jesus em sua hora final na cruz:

Ao chegar o meio-dia, até as três da tarde, houve escuridão sobre toda a terra. Pelas três horas da tarde, Jesus deu um forte grito: Eloi, Eloi, lamá sabactâni?, que quer dizer: Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? (MARCOS 15:34).

As palavras, de uma sinceridade profunda, foram gritadas no meio da solidão e do abandono total. Deus não veio ao socorro de Jesus, apesar dos gritos ao Pai no horto de

Getsêmani. No entanto, uma observação importante é que, nessa hora de dor, Jesus não chama Deus de Abbá, palavra hebraica que significa "papai" (transliterado em grego $\alpha\beta\beta\alpha$), sua expressão habitual e familiar. Chama-o de Eloi, “meu Deus”, como todos os seres humanos. Assim, sua invocação pode ser compreendida como uma expressão de plena confiança: Meu Deus! Jesus não duvida de Sua existência, Deus continua sendo seu Deus, apesar de tudo.

No conto, é possível perceber que o pai não abandonou o filho em momento algum, sempre esteve presente, sempre procurando, buscando-o. Era o filho que, perdido e cego por suas dores, não conseguia entendê-lo e perdoá-lo. O narrador se recusava a falar com o pai, quando a mãe trazia o telefone. Se “fingia de Lázaro” (CARRASCOZA, 2011, p. 48), ou seja, de morto. Uma referência a Lázaro de Betânia, irmão de Marta e de Maria, um personagem bíblico descrito no *Evangelho segundo João* como um amigo, que Jesus teria ressuscitado.

O filho recusava-se a abrir o seu mar para o pai (CARRASCOZA, 2011, p. 48), outra citação bíblica, a abertura do Mar Vermelho, que consta em Êxodo, 14:21. O mar significa uma ponte, uma passagem da morte para a vida, uma renovação. “Nessa época, eu mal sabia que o pai poderia, se quisesse, vir até mim andando sobre as águas” (CARRASCOZA, 2011, p. 48). Novamente uma passagem bíblica (MATEUS, 14:25-31): Jesus anda sobre as águas e demonstra todo o seu poder como Filho de Deus.

Neste sentido, no conto, com sua autoridade, o pai poderia vir até o filho, o pai deu a ele o livre arbítrio de ser e fazer o que quisesse, e ele escolheu morrer para o amor de seu pai:

Os anos se multiplicaram, e, como um peixe, aprendi que todos estamos cercados de anzóis. A palavra do pai continuava a chegar, mas vivendo os prodígios da liberdade, eu tinha pouca carne para seu verbo. Eu usufruía minhas mortes, e nada que ele dissesse me ressuscitaria de mim. (...) Mas não adiantou tentar a sorte em outras terras, a sua voz, ubíqua, sempre me encontrava: cheguei a desconfiar que não caía um fio de cabelo sem que ele ignorasse onde eu me escondia” (CARRASCOZA, 2011, p. 49).

Como podemos verificar, a presença do pai neste conto não é física; no entanto, o pai esteve presente por meio do contato por telefone, ligando, procurando – uma presença psicológica, portanto. E o filho nunca o esqueceu, mesmo buscando esquecê-lo. Há claramente uma analogia entre o pai da narrativa e o Deus-pai, onipresente. Aquele que existe, pelo menos para quem acredita, mas que não pode ser visto. Que está presente, em toda parte ao mesmo tempo, mas não fisicamente. O filho sabia muito pouco do pai. Só o que conhecia dele, parafraseando uma famosa frase de São João da Cruz, eram as pegadas da sua ausência.

O conto termina com o narrador descobrindo que o pai não morreu no momento que antecedeu a ligação, mas estava “indo” a cada vez que ligava e perguntava “Filho, como foi o

seu dia?” (CARRASCOZA, 2011, p. 49). Assim, o filho se dá conta da importância do momento presente, já que o pai esteve com ele todos os dias de sua vida, e ele, o filho, não soube perceber tal presença.

As referências à Bíblia dão uma complexidade ao texto que está muito mais relacionada com os conhecimentos dos leitores sobre o assunto do que com a própria estrutura do texto. No entanto, é inegável que as passagens bíblicas, entrecruzadas com outros recursos do conto, contribuem para a criação de um efeito estético intrigante e comovente.

Se “A hora” conta a história da morte de um pai e a descoberta do amor tardio de seu filho por ele, o conto “Alfinete” conta a história da morte da mãe e da importância da presença do pai na vida do filho, presença fundamental depois daquele acontecimento. O conto está no quinto livro de contos de Carrascoza, *Espinhas e Alfinetes*, lançado em 2010, que tematiza as diferentes formas de se vivenciar a perda, a despedida. Nos onze contos do livro, grande parte dos narradores conta sua história do ponto de vista da criança, mas, em “Alfinete” e “Mar”, que analisaremos na sequência, o narrador é um adulto.

A história começa com o narrador comentando, em tom sofrido, a ausência de sua esposa:

Estremeci com o ruído nervoso do despertador. Há anos acordava em silêncio: ela, como se tivesse o sol nos olhos, era quem me chamava, a voz leve soprando a manhã em mim, Está na hora, querido!
 Não ouvi sua respiração, a quentura do lençol vinha do meu corpo, não adiantava apalpar o outro lado da cama, só a ausência dela estava ali, a dividir comigo a metade do ar do quarto, metade do arrepio de começar uma nova vida. E não havia o peso e as volutas do cobertor com o qual ela se cobria, fosse inverno ou verão (CARRASCOZA, 2010, p. 87).

Nota-se, mais uma vez, assim como em “As coisas mudam as coisas”, que cabe à mãe a tarefa de acordar, de despertar, não ao pai. Ele “ignorava como acordá-lo [o filho]; era sempre ela quem o fazia, com suas delicadas palavras e seus gestos macios” (CARRASCOZA, 2010, p. 88).

No quarto ao lado daquele em que o pai dormia, estava o filho. O pai, então, precisa vencer sua dor, sua angústia, e assumir seu novo destino:

Lavei-me, o rosto no espelho, nem confiante, nem desolado, apenas os traços que me diferenciavam dos demais, que permitiam ao menino me reconhecer como seu pai.
 (...)
 Na minha falta de jeito, receoso de me exceder nas levezas, corri os dedos pelos seus cabelos e sussurrei, Filho! Ele se moveu, bruscamente, como se cada despertar seu, a partir dessa manhã, fosse sempre um susto. Porque também era seu primeiro dia. E, antes mesmo que lhe acordasse inteiro, eu sabia o quanto a falta dela lhe doía (CARRASCOZA, 2010, p. 88).

Calado, o narrador observa cada gesto do filho ao acordar, abre a fresta da janela, depois segue para fazer o café. É interessante a forma como Carrascoza demonstra nesse conto como são distintos os papéis do pai e da mãe dentro de uma família. É claro que estamos falando de uma configuração de família tradicional, que é a representada em seus contos.

O filho auxilia o pai nas tarefas. É o filho quem o coloca na nova realidade, é por ele que o pai se integra a essa nova realidade: “Observou tudo ao redor, curioso, a verificar se eu me saía bem. *Tem de colocar o pão outra vez na tostadeira*, ele disse. Não me custava o gesto de servi-lo, mas convinha alertá-lo das suas obrigações dali em diante” (CARRASCOZA, 2010, p. 88). No entanto, cabe ao pai, exclusivamente a tarefa de ensinar, de instruir o filho:

Que aulas você tem hoje?, perguntei.
 Ele respondeu, Matemática, História e Geografia.
 Ótimo, eu disse. Tem futebol?
 Tem, ele respondeu.
 Capriche nos chutes, eu falei.
 Vou caprichar, ele disse. Do jeito que você me ensinou...
 Olhou-me de relance. E, em seu olhar, eu vi que ele me amava, apesar de mim.
 (...)
 Agora, vai escovar os dentes, eu disse.
 Nem precisava. Mas dizê-lo, antes de meu dever de pai, era minha maneira de assegurá-lo que a vida para nós seguia.
 (CARRASCOZA, 2010, p. 90).

O indicador do amor que o filho sente por seu pai é o olhar, não a palavra. O olhar que só é possível perceber quando se está presente, não existe outra maneira.

É a partir do aprofundamento da sua relação que pai e filho vão se (re)construindo e suplantando a dor, fazendo a vida seguir, apesar da ausência da mãe. A presença de cada um deles, a preocupação com o outro, é a motivação de que ambos precisam para seguir em frente, vivendo seus “instantes esquecíveis” (CARRASCOZA, 2010, p. 90).

Pai e filho seguem, um fortalecendo o outro. Suas simples presenças são a plena presença:

(...) logo que terminei, [de pentear o cabelo] sorriu e fez uma careta, como todos os dias, tentando me convencer de que tudo ia bem. E o que eu mais desejava naquele momento era estar mesmo ali, vendo-o no espelho, como, às vezes, se pode ver o azul que faz o azul (...) O trânsito, dessa manhã, não se movia. E, ao invés de amaldiçoá-lo, contentei-me. Poderia ficar um pouco mais com ele, mesmo sem dizer nada. Só a sua presença me bastava (CARRASCOZA, 2010, p. 91).

A saudade é e sempre será constante na vida dos dois. O narrador entende que a saudade fere o filho como um alfinete, o fere igualmente, mas não pode tocá-la com a mão, não tem o poder de retirá-la (CARRASCOZA, 2010, p. 91). Contudo, a presença no aqui e agora, o ato de se abrir para o novo que se revela, pode colocar tudo no seu devido lugar:

“tínhamos tanto a aprender. Era só o nosso primeiro dia” (CARRASCOZA, 2010, p. 92). Vale mencionar, o recurso a uma metáfora concreta – o alfinete – para expressar a dor da saudade, experimentada pelo pai e pelo filho.

De acordo com Cortázar, “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 1993, p.152). Não é isso o que acontece com o conto “Mar”, outro conto de *Espinhas e alfinetes*. Sem dúvida, um dos mais impactantes do livro. Narrativa angustiante, angústia que invade a escrita desde o início do texto.

“Mar” é um conto narrado em primeira pessoa, pela voz de um pai. E possui uma tensão desde o início. Sobre a questão da tensão, Carrascoza afirma, sobre a sua escrita:

[quando escrevo] vou dando pistas de que de alguma maneira sei o que vai acontecer. Será uma epifania, será uma revelação, será uma perda — alguma coisa está vindo. Uma história independente, um conto, tem que começar quase à beira do final. Você tem que estar mobilizando o leitor para uma comoção, aquilo já tem que estar começando. Tem que chegar ao mundo com o mundo já acontecendo, não dá tempo de aprender tudo. O leitor tem que chegar e se deslumbrar com aquilo, ou agonizar ou ficar pasmo — mas aquilo tem que acontecer (CARRASCOZA, 2014).

De fato, o conto, que aborda a relação de pai e filho e tem como recorte principal o espaço da praia, começa quase “à beira do final”. A história começa com letra minúscula, após um recuo de 4 cm, estratégia que remete a algo em aberto, que já foi começado anteriormente, e que indica profundos significados: há uma presença ausente. Embora só no final do conto o leitor saiba que o filho morre no mar, a tragédia é apontada desde o início.

É importante dizer que a cadência do mar, o aspecto fluido, a transparência da água, são aspectos que aparecem neste conto. Respondendo, em uma entrevista, a uma pergunta sobre a atração que o mar exerce em sua literatura, Carrascoza afirmou:

O mar é o território primitivo, o habitat primevo, onde tudo começa e termina. Estamos nele, como na vida, convictos de que temos muito mar pela frente, mas sem saber o que vamos encontrar. E o mar pertence mais a quem está chegando. Quem já viveu muito vai se secando dele, já acostumado ao seu sal (CARRASCOZA, 2011).

No texto, o fluxo de consciência diz muito sobre o estado psicológico do narrador-pai: memórias, sensações, confusão, tudo isso é expresso sem pausas, sem ponto final, apenas vírgulas, como se tudo estivesse sendo dito e vivido de uma vez só.

O conto é dividido em duas partes: a primeira é o tempo da infância, logo no começo da narrativa, em que pai e filho brincam na praia:

Pega essa, pai, e vamos, lado a lado, o impacto líquido nos corpos, e ele ri novamente, a prancha amarela, pequena, o meu menino, e o sol se esparrama pelos espaços, o avião perfura o céu com a faixa Proteja a sua pele com Sundown, e nós

dois, alinhados, mais uma vez, volumosa onda, e ele acerta o tempo e a alcança na ascendente e nela desliza, peixe aéreo voluteando, e vai, levado, o meu menino, e eu me viro para a praia e o vejo, vindo, o rosto como a proa de um veleiro, e acima de seus ombros os guarda-sóis coloridos, as crianças com suas boias e seus brinquedos, gente em passeio de uma ponta a outra, e os vendedores se arrastando na praia, *Olha o mate gelado!, Vai castanha de caju, doutor?, Milho verde, milho verde*, às minhas costas o alto mar, de onde as ondas se soltam, pai, pai (CARRASCOZA, 2010, p. 37).

Nota-se, nessa primeira parte, a presença do pai ao lado do filho, a maneira como ele o observa e se atém a cada movimento na água. Observamos também muitos verbos no tempo presente, o que aponta a presentificação da memória, como se o narrador estivesse de fato (re)vivendo a infância do menino.

A segunda parte, marcada por mais um parágrafo com recuo de 4 cm, é o tempo da juventude. O narrador, no mesmo fluxo contínuo e desordenado, expõe as transformações que se deram no filho, entre a infância e a adolescência. Como o que marca a passagem do tempo na ampulheta são os grãos de areia, esta é uma das metáforas com que o narrador indica o transcorrer do tempo e as mudanças que vão se processando nesse transcorrer.

Saltamos para a luz de muitos outros verões adiante, as mudas de sonhos, e tudo e nada alterados, e ele mudo, as areias da ampulheta caem, grão a grão, fazendo o grande, fluindo na quietude, e as reviravoltas, as bem e as mal sentidas, os rochedos, as chuvas inesperadas, as noites vazantes, as manhãs de recuo, e eu, sem me dar conta, já uns cabelos brancos, no chuá dos anos renovados, Nossa, como cresceu, o meu menino, tão longo os seus braços, o brinco na orelha, a tatuagem na perna, a prancha comprida, preta, de especialista, Deus, o quanto se aprende e nem se percebe enquanto a vida, a vida, só passados uns trechos, de uma praia a outra, da face imberbe, a água, a alva espuma, ao rosto sombreado pela barba, os pelos que furam a pele, o sol que torna sólido o dia nascente, o sol que seca a placenta, e sim, de repente eu o vejo homem, ele maior do que eu, e quanta coisa vivemos juntos, para se ter à mão, e que se aderiram à nossa pele feito marcas, os indícios do que somos, como a folha da palmeira é a palmeira em folha, esse nariz igual àquele, as mãos tão parecidas, a voz, pai, vigorosa, um eco escapa de meus lábios, filho (CARRASCOZA, 2010, p. 40-41).

À medida que revê o passado, o pai o ressignifica. No trecho a seguir, fica evidente como o pai passa a valorizar as coisas simples, os pequenos momentos que dão beleza à vida, os quais, somente depois da consciência do “nunca mais”, foram compreendidos:

(...) as águas incessantes, vagas que brotam de vagas, e o rumorejar oceânico, o rumorejar, e nós, nós dois, banhados pelo mesmo instante (a imperceptível alegria), e violenta a água, um jet ski rasgando a superfície azul à nossa frente, estala, a alva espuma avança, estapeia a areia, os olhos ardidos pelo sal, os lábios se abrem e ele ri, e eu, fecha a boca, pra não engolir água, o meu menino, e aquele vai-vem e vem-vai, a maré dos minutos que não percebemos passar para sempre (CARRASCOZA, 2010, p. 38).

Através da memória, o pai busca recuperar a presença de seu menino. Só o mar é capaz de trazer o filho de volta na sua lembrança, só o mar é capaz de fazer o pai imaginar até

mesmo como tudo aconteceu. O momento com o filho, revisitado através das lembranças, é uma epifania, uma descoberta da importância do momento presente, que o pai vivenciará todas as vezes que olhar para o mar.

“Perda” é o terceiro conto de *Tempo Justo* (2016). A narrativa é em primeira pessoa. O narrador é um homem que está em pé na arquibancada de um estádio de futebol, no meio da torcida, faltando um minuto para acabar o jogo do Corinthians, lembrando-se de seu pai. Mas só sabemos essa informação, mais uma vez, quando chegamos ao final do conto. Um dado curioso é que, em todos os contos que analisamos neste trabalho, contos que abordam a relação pai filho, os personagens são corinthianos.

Com o pai, o narrador-filho começou a gostar de futebol, de tanto vê-lo eufórico, grudado no radinho de pilha: “eu aprendi a gostar de futebol – só percebi isso anos depois – porque era um jeito de ficar perto dele, de entrar, em silêncio, no seu campo de ação e ser imediatamente acolhido” (CARRASCOZA, 2016, p. 16).

O filho conseguia ler no pai a felicidade do mesmo, quando saía o gol, ou sua tristeza por causa das derrotas. No trecho a seguir, o pai surge, mais uma vez, orientando o filho, tal como um professor:

Foi com o pai que eu aprendi a gostar de futebol, ainda que nosso time (talvez por isso mesmo!) ficasse fracassado em tantos campeonatos e, sobretudo, perdido, aquela final para o Palmeiras, quando o título estava tão perto; sem que tivesse me ensinado, assim claramente, foi com ele que eu descobri também que perder dói menos se estamos acompanhados (CARRASCOZA, 2016, p. 16).

O narrador vai pontuando os momentos de alegria que passou ao lado do pai, o mestre que ensinou muito mais do que só bater o pé na bola, ensinou valores, princípios. O pai que lhe ofertou aquilo que tinha de mais precioso e que o filho só conseguirá entender quando amadurecer: sua presença.

(...) era um momento cheio do que é feliz, um momento antes da alegria ser desviada para fora. (...) Olha, presta atenção, filho, eu, atento, eu ainda despreparado para o amor, sem a consciência de que estar ali com ele era não estar nunca mais ali com ele, e o pai, como se estivesse a me dar algo de muito cuidado, o pai disse, Pra acertar naquele canto, você tem de bater com esta parte do pé. (...) Agora é a sua vez, e foi me corrigindo, paciente a cada uma das minhas tentativas (CARRASCOZA, 2016, p. 17-18).

É possível fazer uma aproximação dos personagens desse conto com os de “Ponto Colorido”, em que pai e filho saem para assistir ao jogo na casa de um amigo, pois não tinham televisão colorida em casa. O jogo a que o conto se refere é o da Copa do Mundo de 70, em que

os brasileiros começaram perdendo para os tchecoslovacos, mas conseguiram reagir e acabaram vencendo a partida por quatro gols a um.

Em “Perda”, o pai compra uma televisão colorida para que eles possam assistir ao jogo do Corinthians juntos, “ombro a ombro, no sofá da sala, eu, menino ainda, nem me dava conta de que ele ia envelhecendo de mansinho, como a mãe, o tio e todo mundo – só alguém, distante, é capaz de perceber a escrita sutil do tempo em nós” (CARRASCOZA, 2016, p. 18). Carrascoza faz referência a um campeonato perdido do Corinthians em 1974, uma final em que o Corinthians voltou a disputar o título paulista após dezessete anos. Assim, poderíamos ousar dizer que o menino de “Perda” é o narrador de “Ponto Colorido”.

Voltando ao conto “Perda” a presença do pai era tão arrebatadora, tão maior do que o menino, que o fazia sentir o desejo de dizer ao pai “umas coisas, pai, pai, mas não sabia ainda como, eu não era corajoso o suficiente para expressar a minha felicidade de estar com ele, a vida concentrada em nós dois àquela hora, tudo o mais em suspensão” (CARRASCOZA, 2016, p. 18). Mas, talvez, também não dissesse porque o único ensinamento que o pai lhe deu sobre o amor foi com a sua presença. A presença do pai é sinônimo de amor. Estar presente era uma forma de ele dizer que amava o filho.

Nesse conto, também vemos o objeto telefone como um modo de um estar presente na vida do outro, assim como em “A hora”. Devido à distância e à separação, o filho cresceu e foi morar em outra cidade, e eles só podiam se falar por telefone: “Você viu, filho, que belo chute?; É, pai, foi no ângulo, um golaço!” (CARRASCOZA, 2016, p. 19).

Enquanto conversavam, o filho imaginava as reações do pai e desejava que o time ganhasse para ver a felicidade daquele que o ensinou a gostar de futebol, a ir a estádios ver os jogos ao vivo. Para o narrador, ir ao estádio é uma maneira de se curar da ausência do pai, de tê-lo novamente ao seu lado: “como se pelos meus olhos o pai pudesse ver os jogadores de perto, flagrando cada lance no instante mesmo em que se davam, sem rádio, tevê ou telefone entre nós e a realidade” (CARRASCOZA, 2016, p. 19).

O conto termina não com o pai presente fisicamente, mas na memória do filho. Envolvido num instante de alegria e euforia, sem a presença física de seu pai, agora, depois de adulto, ele saberia dizer que o ama. Com o pai ele aprendeu que perder dói menos quando se está acompanhado, e sozinho está aprendendo que a alegria de uma vitória jamais será plena na solidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

João Anzanello Carrascoza conta mais de 40 obras publicadas, dentre contos, romances, obras infantis e acadêmicas. A literatura que este versátil autor produz é repleta de lirismo, mas não de sentimentalismo, e trata da vida miúda, arraigada ao cotidiano.

Carrascoza detém seu olhar sobre os dias comuns, que não são de festa, descreve afetos, não ditos e silêncio, muito silêncio, e nos apresenta poeticamente a vida em família, ambiente em que são compartilhados conflitos, dramas, esperanças e amarguras, onde tudo começa e tudo termina.

Ainda que a literatura de Carrascoza não esteja engessada num modelo familiar baseado em uma relação heterossexual monogâmica, já que sua extensa obra, em especial a contística, aborda outros tipos de relações, encontramos predominantemente em sua escrita esta configuração de família tradicional.

Enquanto uma parte considerável da prosa brasileira contemporânea tem se destacado pelos “choques do real” proporcionando “epifanias negativas”, como aponta Beatriz Jaguaribe (2007), Carrascoza vai na contra mão. Porém, não completamente, pois, em seus textos, o “choque” não se dá pelas experiências ruins em meio à caótica vida contemporânea, mas sim pela experiência cotidiana, a vida em detalhes mínimos, sempre recorrendo à epifania em seu estado germinal, singelo, positivo.

De acordo com Miguel Conde, na contística de Carrascoza vemos “não simplesmente a violência das grandes cidades, nem o terror das enfermidades incuráveis, mas antes o próprio real, este mundo em que não é possível escolher uma alternativa que exclua o acaso, a passagem do tempo ou a morte” (CONDE, 2006, p. 47).

A família que o autor de *Tempo Justo* (2016) apresenta nos contos, com pai, mãe, filhos, avós, é aquela em que observamos relações baseadas no diálogo, na troca, quase nunca em conflitos. E é a partir do encontro no momento presente, da comunhão entre pai e filho, marido e mulher, avó e neto, irmãos, que a narrativa acontece.

É na atenção ao momento presente, às coisas simples do cotidiano, que os personagens encontram a possibilidade de plenitude, de aceitação, de compreensão da vida e da própria condição humana. Perguntado se o tempo presente é de fato como ele escreve, feito de todas as ausências, Carrascoza respondeu: “O presente só fica à medida que todo o resto não existe, não é mais e nem será” (CARRASCOZA, 2013).

Nos contos de Carrascoza, de todas as relações abordadas dentro do ambiente familiar, a mais recorrente é a paterno-filial. A imagem do pai na obra de Carrascoza é de suma importância, é o pilar de sustentação de sua literatura. Como pontuamos, encontramos muitos traços do autor, da pessoa física, nos textos. É inegável o tom autobiográfico nos contos analisados, particularmente a influência de seu pai, um comerciante de cereais e grande contador de histórias, o seu papel como pai de dois filhos.

No entanto, a experiência autobiográfica funciona somente como “matéria” que alimenta a sua ficção, dando-lhe consistência. O “pai” que encontramos nos contos analisados, cujo perfil traçamos – um homem perspicaz, trabalhador, silencioso –, é um personagem construído a partir das vivências do autor, não é o próprio autor, nem o seu pai.

Há um grande amor entre pai e filho nos contos. Os personagens se amam de forma profunda, mas possuem uma grande dificuldade em expressar esse sentimento através das palavras. Assim, a maneira como eles se relacionam nos contos é um modo de dizer “eu te amo”: o silêncio, os gestos pequeninos, o toque suave dos cotovelos, um simples passeio de carro, uma caminhada, o respeito entre pai e filho, até mesmo a gratidão expressa em um olhar ao entenderem que o outro está vivendo junto o momento presente – todos são gestos e atitudes que falam o (e do) amor.

Vimos, ao longo das análises, que a maior busca dos personagens é a de se preencher do outro ou curar-se da falta que ele faz. Os personagens pai e filho estão sempre atentos ao momento presente, sendo “atingidos” por ele de alguma forma. A “presença” funciona como pilar para a abordagem dos quatro temas, distribuídos pelos contos selecionados.

No tema “Na ‘estreiteza do instante’”, notamos que o ato de observar atentamente o que acontece no momento presente é característico na escrita de Carrascoza. É da observação atenta que nasce a genuína experiência de estar com o outro no instante/agora.

Nos “contos de deslocamento”, o convite do pai ao filho, seja com o objetivo de passear, visitar, ou fazer companhia ao pai no trabalho, é também uma forma de viverem o presente, ainda que de forma silenciosa dentro de um veículo, que ganha significado justamente pela presença de pai e filho, sempre a (re)construir afetos.

“Caminhada” é outra temática em que foi possível identificar a questão da presença na relação entre pai e filho, assim como nos “contos de deslocamento”. Contudo, a experiência da caminhada é bem diferente da de andar de automóvel: na caminhada, o aprendizado que o filho tem ao lado do pai se dá de forma mais íntima, mais aprofundada.

Já em “Presença ausente”, observamos que, nos contos escolhidos, os personagens, mergulhados no presente, experimentam a morte efetiva – percebem o tempo levando a si mesmos e aqueles que eles amam, pela mão, para o fim – mas também o início de um novo ciclo, um novo agora que será preciso viver.

Os contos de Carrascoza funcionam como uma abertura. Partem de um recorte fragmentário, de uma situação e de uma temática simples, e vão muito além do seu argumento. Conseguem, como propõe Cortázar, “fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 1993, p. 231).

As narrativas singulares de Carrascoza pertencem a um “nós”, que são pai e filho, envolvidos num mesmo instante, recheado de coisas miúdas, de intimidade. Todavia, o que sempre se destaca é um “eu” que fala, seja a voz do filho, jovem adulto ou criança, ou do pai, um “eu” atento ao momento presente, experienciando dores e alegrias de forma plena, sem segredos.

Em suma, a profusão de uma literatura de inspiração realista não dispensa a efervescência de uma literatura subjetiva, com a revalorização da experiência pessoal e da ficcionalização da própria “vida”. Mesmo com sensibilidade e delicadeza, é possível falar sobre o dia a dia sem escorregar na obviedade ou pieguice. Talvez, uma grande literatura não se destaque somente pela ousadia, pela subversão das estruturas narrativas, pelas extravagâncias formais, temáticas e estilísticas, mas também pela quietude na construção de pequenas epifanias ao se contar uma história.

Depois de tantas considerações, chegamos ao momento de colocar o ponto final. Porém, cabe pontuar que nesta conclusão não se pretende esboçar qualquer completude. Por mais que tenhamos buscado preencher o máximo de lacunas possíveis, deixamos a abertura para novas leituras e novas perguntas, que certamente serão respondidas de outra forma, por outros pesquisadores.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Chapecó, SC. ARGOS, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 1. ed. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. In: _____. *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas para crianças*. 1.ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 2011.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução Ivo Storniolo - Euclides Martins Balancin. Rio de Janeiro: Paulus, 1991. (Edição de Bolso).

BLANCHOT, Maurice. O mito de Mallarmé. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo (Org.). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975. p. 7-22.

_____. *Book flap to O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

CÂMARA, Márwio. Miudezas poéticas. *Jornal Rascunho*, Rio de Janeiro, n. 178, p. 6-7, fev. 2015.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação*. São Paulo, 57, v.10, n. 1, p. 57-65, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/33087765-Suite-academica-apontamentos-poeticos-para-elaboracao-de-projetos-de-pesquisa-em-comunicacao.html>>. Acesso em: 10 ago. 2016

_____. *A vida naquela hora*. São Paulo: Scipione, 2011.

_____. *Amores mínimos*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Aos 7 e aos 4*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Aquela água toda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Diário das coincidências*: Crônicas do acaso e histórias reais. São Paulo: Alfaguara, 2016.

_____. *Dias raros*. São Paulo: Planeta, 2004.

_____. *Duas tardes*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *Espinhos e Alfinetes*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Hotel solidão*. São Paulo: Scritta, 1994.

_____. Agência Riff. 2010. Disponível em: <<http://agenciariff.com.br/site/noticiaentrevista/ShowEntrevista/15>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. *Capítulo dois*. 2014. Disponível em: <<https://capitulodois.com/2014/10/01/joao-anzanello-carrascoza-o-silencio-e-a-linguagem-perfeita/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Escrítica. 2014. Disponível em: <<https://www.escritica.com/carrascoza-em-perspectiva---entrevista>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

_____. *Folhinha*. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2015/04/1611437-escrever-para-criancas-ou-adultos-e-a-mesma-coisa-diz-autor-leia-entrevista.shtml>> Acesso em: 10 maio 2017

_____. *Cruzeiro do Sul*. 2013. Disponível em: <<http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/496979/carrascoza-revisita-o-passado-para-se-reencantar-com-o-presente>>. Acesso em: 01 jun. 2016

_____. *Paiol literário*. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>>. Acesso em: 28 dez. 2016

_____. *Revista Bravo*. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/aus%C3%Aancia-e-suas-vozes-bc95be9784cb>>. Acesso em: 02 jan. 2016

_____. *Vida Simples*. 2015. Disponível em: <http://vidasimples.uol.com.br/noticias/manual/onde-a-escrita-nasce.phtml#.WaNbP_mGPIW>. Acesso em: 02 ago.2017.

_____. *Linha única*. São Paulo: SESI-SP, 2016.

_____. *Meu amigo João*. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

_____. *O vaso azul*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. João Anzanello. *Tempo Justo*. São Paulo: SM, 2016.

_____. *Trilogia do Adeus*. São Paulo: Alfaguara, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2008. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br>>. Acesso em: 09 ago. 2017.

CONDE, Miguel. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Revista do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UnB), Brasília, n. 34, p. 223-232, 2009. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3410.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DUARTE, Elemara. Elemara Duarte: *Hoje em dia*. 2014. Disponível em: <<http://hojeemdia.com.br/esportes/as-impres%C3%B5es-de-um-pai-maduro-diante-de-sua-filha-rec%C3%A9m-nascida-1.263959>>. Acesso: 10 out. 2016.

FERREIRA, João Batista. Palavras do silêncio. *Cad. Psicanál.-CPRJ*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, p. 13-36, 2009.

FIGUEIREDO, EURÍDICE. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990. (Séries princípios).

HIDALGO, Luciana. A imposição do eu. *Jornal Rascunho*, Curitiba-PR, out. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-imposicao-do-eu/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

_____. Ilustríssima: Respostas de Luciana Hidalgo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, fev. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415890-respostas-de-luciana-hidalgo.shtml>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

HIPONA, Agostinho de. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina; “Vida e obra” por José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores).

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. *Ciberlegenda*, Revista online do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF, Niterói, RJ, 2010. Disponível em: <www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/148/43>. Acesso em: 03 jan. 2011.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KLINGER, Diana. Ilustríssima: respostas de Diana Klinger. *Folha de São Paulo*, São Paulo, fev. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415873-respostas-de-diana-klinger.shtml>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

MARIA, Luiza de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Primeiros passos).

MOCELLIM, Alan. Lugares, Não-Lugares, Lugares Virtuais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, v. 6, n. 3, jan./jul. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/download/1806-5023.2009v6n3p77/13239>>. 02 jan. 2016.

MÜLLER, Vanessa Goettert. *A estética do realismo em narrativas brasileiras*, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2012.

OLIVEIRA, Bruno Lima de. *A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea*. 108 f. Dissertação (Mestre em Literatura Brasileira) – Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Nelson de. *O século oculto e outros sonhos provocados: crônicas passionais*. São Paulo: Escrituras, 2002.

OLIVEIRA, Nelson de. Posfácio. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, OCTAVIO. Verso e Prosa. In: *Signos em Rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, Ed. 3, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETRONIO, Rodrigo. Rodrigo Petronio. *Estadão*, 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,caderno-para-a-filha-rende-romance-a-joao-anzanello-carrascoza,1170770>>. Acesso em: 10 ago. 2016

POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

SCHLESINGER, Vivian. A força da delicadeza. *Jornal Rascunho*, Rio de Janeiro, n. 178, p. 8-9, fev. 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Entrevista. *Digitagrama: Revista acadêmica de cinema*, Rio de Janeiro, n. 4, 1. sem. 2007. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/entrevista.asp.>>. Acesso em: 07 maio 2012.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEZZA, Cristovão. Apresentação do livro. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *Dias raros*. São Paulo: Planeta, 2004.