

## NO FIO DA CONVERSA

Ana Maria L. Gerolis

### I — INTRODUÇÃO

Ao partirmos para a análise do livro *Conversa fiada*, de Teoberto Landim, achamos por bem dividir o trabalho em duas partes, visando uma melhor organização do mesmo. Na primeira parte abordamos o *plano da expressão*, onde analisamos as inovações que o autor estabelece na linguagem, intencionalizando uma oralidade, uma comunicação maior com o leitor. Ainda nesta parte, demonstramos como os contos de Teoberto Landim se caracterizam como contos modernos.

Na segunda parte, fazemos a abordagem do *plano do conteúdo*, buscando o sentido da obra, com relação ao contexto ideológico e social onde está inserida.

Toda esta abordagem analítica é feita a partir da ambigüidade do título, que analisamos no início do trabalho, onde demonstramos como este princípio (ambigüidade) rege e coordena a elaboração do texto tanto no plano da expressão como no do significado.

#### 1. PRIMEIRA PARTE

##### 1.1. *Conversa Fiada*

Como o próprio título sugere, *Conversa Fiada* parecerá ao leitor ingênuo um livro que conta estórias; estórias do cotidiano, soltas e sem uma ligação aparente. Uma análise mais cuidada revela-nos o contrário. Há no texto, a partir do título e seu espaço semântico um enredamento, uma li-

geção a nível de significado com os contos e mesmo com a sua organização externa, como é o caso da divisão dos contos que, como verificaremos mais adiante, não é aleatória nem casual.

Segundo Gilberto Mendonça Teles:

“O título de um livro de contos (ou de poemas) deve funcionar assim como uma palavra plurissêmica, contendo os principais traços semânticos de cada conto e sendo simultaneamente uso e vário, (1) signo de cada conto e signo dos contos reunidos”.

Tentaremos mostrar aqui como o título do livro em estudo preenche os requisitos acima citados.

A expressão “conversa fiada” quer dizer conversa à-toa, sem resultado prático; a conversa pelo prazer da conversa. Analisando em separado os termos da expressão temos: conversa = diálogo — o que pressupõe pelo menos dois elementos: um emissor e um receptor que se alternam nestas posições.

Segundo Massaud Moisés:

“O diálogo constitui a base expressiva do conto”. (2)

“... os conflitos, os dramas, residem na fala das pessoas, nas palavras proferidas (ou mesmo pensadas...”. (3)

Assim ocorre nos contos chamados tradicionais, onde a tensão está no enredo, na célula dramática em torno da qual giram os demais elementos da narrativa, e assim sendo, privilegiam a fala direta das personagens, que é colocada de preferência no discurso direto. Nos contos em questão há, no entanto, a predominância do discurso indireto livre que:

“faz da voz do narrador personagem um elemento mais importante que o próprio ‘enredo’: desloca pois o centro de interesse da matéria referencial para o foco narrativo...”. (4)

Como vemos, importa pouco a reprodução da fala fiel das personagens como depositárias dos conflitos e dos dra-

mas, pois o drama e o conflito são os do narrador — personagem diante do objeto referencial. Importante mesmo, a grande conversa, é a do narrador e seu receptor, no caso, o leitor.

Em se tratando de um livro de contos, convém atentar para a diferença entre *contar* e *conversar*. *Contar* sugere um que fala (ativo) e outro que escuta (passivo); *conversar* sugere participação ativa entre dois ou mais parceiros, alternando-se entre falante e ouvinte. Remete-nos portanto a uma *realidade* onde parece residir a intencionalidade do autor.

Continuando na análise do título passemos ao segundo termo da expressão: *fiada*. Este é um termo ambíguo, que vem reforçar o primeiro na impressão que tenta dar quanto ao descompromisso do texto. *Fiado* é algo que não se cobra, é gratuito. Sugere-nos o tom espontâneo da conversa: mas *fiado* é também algo que se fia, material do qual se faz um fio, uma linha. Este sentido é justamente o oposto ao anterior dentro da significação do título, pois é este fio que, no decorrer da análise, veremos que enreda coerentemente todos os *contos*, como *contas* de um rosário, fechando-se num sentido. Do fio da conversa o narrador faz o texto (tecido) literário.

Esta ambigüidade do título funciona como um princípio que rege a estrutura da obra que, sob o aparente descompromisso dos temas abordados e da própria linguagem, mostra-se interna e externamente organizada segundo a dupla significação do mesmo, ou sejam a oralidade (conversa) gratuita (fiada) e oralidade (conversa) que é um fio (fiada), que é matéria do texto escrito, literário, e que como tal nega o descompromisso, a gratuidade do texto.

Veremos a seguir como o autor produz o seu tecido a partir da ambigüidade do título, trabalhando as técnicas da linguagem.

## 1.2. Plano da Expressão

### 1.2.1. Da organização interna e externa

Não pretendemos fazer uma análise particularizada de cada conto, mas achamos de grande importância, para melhor esclarecimento do que pretendemos demonstrar, que nos detenhamos em "Canabrava, adeus". Este é o primeiro conto do livro e nele, o narrador faz a gênese de Canabrava e do seu texto literário:

— “Nasceu entre montanhas e entre montanhas se criou protegida pelos deuses. Se estendeu com todas as forças d’alma e encontrou a luz do sol que fez tudo ao seu redor e fez correr água fácil em cascatas. A terra prometida não chegava aos seus pés. Nenhum outro rei apareceu neste mundo onde o Major lançou a pedra de sua casa que desabrochou numa cidade — é o cume do Monte Olimpo com que sonhei. A terra era também grande, por toda parte o Major espalhou sua semente, de modo que todos eram seus filhos e todos tinham suas moradas como os deuses de Tessalia. As leis eram as leis do Major que decidia sobre o céu e sobre a terra. À noitinha, vestia a túnica que parecia tecida por Minerva, reunia todos os seus, bebiam o vinho quente dos alambiques e ao som da lira cantavam. Vulcano arquitetou de ouro os seus sapatos e o celestial caminhava sobre o céu e sobre as águas. Foi assim que se tornou reino Canabrava”.

Numa linguagem tipicamente poética o narrador descreveu a Canabrava-paraíso, o Éden antes que surgisse o mal, isto é, um filão de água dita milagrosa que traz para Canabrava muitas pessoas de fora que acabam ficando, e com elas o progresso e a mistura (“fonte de todas as espécies e de todos os lugares”). Não é mais a terra de Major. O narrador ainda menino deixa Canabrava e sua paixão por Luizinha, com o coração dolorido. Depois, sabe de Canabrava pelos jornais; períodos de violência e devastação transformaram a visão do paraíso perdido; as pessoas fogem de lá. Por fim, a água desaparece e com ela a Canabrava dos sonhos do narrador. E a narração termina num tom diferente do que era no começo.

“... e Luizinha e Canabrava que renasciam sempre e no meu pensamento se perderam na confusão que tomou conta de todos nós”. (5)

Ora, apesar das ligações genéticas aos deuses pagãos, a estrutura do conto assemelha-se à da Bíblia: o primeiro livro do Antigo Testamento, “Gênesis” e o último livro do Novo Testamento: “O Apocalipse”, o caos. Assim inicia e termina o conto. Não faltou nem o sonho profético da menina-írmã que morre de uma febre que devasta toda a cidade.

Esta divisão em três momentos: paraíso, desagregação do paraíso e caos, funciona como princípio organizador da narrativa deste conto e guarda uma identidade facilmente verificável com a organização de todo o conjunto da obra, como podemos observar pela divisão dos quatorze contos em três partes; esta divisão não é aleatória mas obedece a um critério que, como veremos, vem reforçar o caráter de coerência e ligação de uma conversa que se quer à-toa, mas não é.

Vejamos:

#### 1.º parte: Canabrava, adeus (Gênesis)

O título do primeiro conto é o que dá nome a esta parte, e já foi resumido. Composta de quatro contos, trata de temas relacionados à infância do narrador: "Maria Boneca"; e a impressão do menino ante a triste história da mulher; "Geraldona", a iniciação sexual, talvez o amor, do adolescente; "Travessia" que, com este título sugestivo marca a passagem desta para a segunda parte. Viagem em atmosfera nebulosa e confusa, onírica, onde os contornos felizes da infância se diluem e se misturam à desilusão amorosa, talvez a primeira do jovem adulto.

#### 2ª Parte: Conversa Fiada (Fragmentação do Paraíso)

Aqui, é o último conto que dá título a esta parte, a maior delas, reunindo sete contos que marcam a fase do adulto e suas múltiplas experiências, as desilusões que fragmentam a visão do paraíso, marcado pela presença de vários narradores e a desilusão maior que é a convicção de que a vida não passa de uma conversa fiada (à-toa). As angústias existenciais do homem maduro.

#### 3ª Parte: Pesadelo (Caos)

Tem como título o primeiro conto; o segundo, "Doido Amor", e o último "Madamme fulano de tal." Aqui os três ligados ao tema *loucura*; o final do livro assemelha-se ao final do primeiro conto: o narrador marca uma consulta com o analista para poder entender a "confusão que tomou conta de todos nós" (final do 1.º conto).

A organização externa e formal da obra em seu conjunto está contida na deste primeiro conto, que enuncia o caminho a seguir, não só pelo narrador, mas por seus personagens: paraíso, dor e caos.

Esta identidade estrutural de um conto com o conjunto chamou-nos a atenção pelo caráter de unidade que dá à obra e vem ratificar o nosso ponto de vista com relação à ambigüidade do título.

### 1.2.2 — O Foco narrativo

A organização dos contos, submetida que está, às experiências vividas pelo narrador, parece remeter-nos a uma referencialidade externa que dá a idéia de predomínio do objeto referencial, o que estaria em contradição com o que afirmamos anteriormente com relação ao deslocamento do centro de interesse do referencial para o foco narrativo.

Tentaremos estabelecer aqui, como são trabalhados dentro da obra, a matéria referencial e o foco narrativo.

A epígrafe dá-nos aqui uma pista a ser seguida:

“Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. (6)

Graciliano Ramos”

Que a leitura e a interpretação do texto nos remetem no espaço e no tempo às sensações e impressões do narrador não há dúvida. Esta aí o regionalismo que não o deixa mentir; ainda que não localizasse explicitamente o espaço geográfico onde se desenrolam as ações, nós o identificaríamos com o nordeste pelo “cheiro dos tachos fumegantes de mel queimado nos engenhos da infância”. (7) E assim, como diz a epígrafe, o autor deita no papel os seus sentimentos, a sua vida. Mas o objeto referencial serve menos de enredo do que a própria impressão que deixa no narrador, o que faz com que o referente passe a ser os “feelings”, as percepções, onde não há ação principal e sim o desdobramento dos estudos interiores.

Este é um dos pontos em que o autor rompe com os conceitos do conto tradicional, que privilegiam a ação como um enredo que dispõe de um acontecimento em ordem linear, rechaçando a descrição e a dissertação como prejudiciais à economia dos meios narrativos e indispensável à unidade da obra.

Os contos da obra em questão, seguem uma linha de conto moderno que promove a ruptura com o grande acontecimento. Esta tendência já caracterizava a obra de Maupassant e Tchekhov. "Tchekhov escreve contos freqüentemente e, pelo menos na aparência, sem grandes ações, rompendo assim, com uma antiga tradição. E abre as 'brechas' para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada parece acontecer". (8)

Tomemos como exemplo o conto "Canabrava, adeus", já abordado anteriormente, e "Travessia". Há em "Canabrava, adeus", não só uma ação, como várias pequenas histórias: a do Major; a de Olegário Mariano, o delegado que promove a violência em Canabrava; a dos irmãos Lula e Joca Pereira que assassinam o cunhado; a de Rosinha e seu sonho profético e sua morte. Todas elas, no entanto, com suas ações, servem a um plano maior que é a caracterização de Canabrava, atuam como pano de fundo. Não há clímax, nem desenvolvimento linear de uma ação, o que fica marcada é a grande desilusão do narrador ante a destruição do paraíso sonhado. O centro de interesse, portanto, localiza-se no foco narrativo.

Assim também em "Travessia", não se distingue uma ação que pudesse funcionar como enredo. Todo o tempo a atmosfera onírica dilui os contornos e não se fica sabendo nem se a parceira de viagem, Lúcia, existe mesmo ou é uma criação da fantasia do narrador.

A referencialidade externa é colocada em aparente realce para o propósito de oralidade do autor; sabedor de que contar e ouvir histórias é uma atividade espontânea e inerente ao ser humano, faz-se mister ter "o que contar" de maneira despreziosa e sem compromisso.

Seu discurso literário, no entanto, revela-nos que a sua realização está na realidade em *como contar*, quando tenta "obter um texto novo através de especulações técnicas na linguagem e na própria forma de narrar". (10)

### 1.2.3. — A Linguagem

Antes de iniciar este capítulo, torna-se necessário tecer algumas considerações sobre as teorias que delimitaram o

conto literário tradicional e as transformações a que as mesmas se viram obrigadas, pela evolução das categorias de gênero na atualidade.

Tomamos por base Edgar Allan Poe, por ser um crítico cujas teorias sobre o conto literário influenciaram de maneira marcante as correntes posteriores.

O ponto básico da teoria de Poe estabelece um relacionamento entre a extensão do conto e o efeito que deve causar no leitor; é o que ele chama de unidade de impressão. A criação literária deve causar um estado de excitação da alma e por isso mesmo deve ser breve.

Neste ponto, Poe aproxima o conto do poema, cujas características indispensáveis estão reunidas na citação abaixo:

“Todas as excitações agudas são necessariamente efêmeras. Dessarte, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos perdem sua identidade”. (11)

Estas propostas teóricas são aplicadas por Poe ao conto em prosa sendo que, para ele, o conto tem alguma coisa de superior ao poema por ter como objetivo a Verdade, enquanto o poema tem na “idéia mais forte — a idéia do Belo”. (12)

Segundo interpretação de G. M. T.: “Poe não diz exatamente o que compreende por Verdade literária, mas dá a entender que se trata de raciocínio, da lógica do discurso, vale dizer, da verossimilhança”.

Como vimos, Poe estabelece uma distinção quanto aos objetivos dos dois gêneros e seu campo de ação. Atualmente não podemos considerar válida esta distinção. Desde o Romantismo estes limites de gênero se dilatam e mil possibilidades de realizações, misturando-se e, negando as teorias normativas, criam as suas próprias leis.

Neste ponto, Gilberto Mendonça Teles estabelece a diferença entre conto tradicional e conto moderno:

“É nisso aliás que parece nuclear-se a separação entre os dois tipos de contos: o tradicional que segue ao pé da letra a teoria de Poe, separando conto (esfera da Verdade) e poesia (esfera da Beleza); e o moderno — confundindo Verdade e Beleza e trabalhando muito mais com a linguagem do que com sua referencialidade externa”. (13)



Aqui chegamos finalmente, onde os contos de Teoberto Landim se caracterizam melhor como contos modernos. "Confundindo Verdade e Beleza", o autor sem abrir mão das "leis" de verossimilhança, afirma a lógica do discurso comum, mas nega-a enquanto "produzida no discurso poético".(14)

Assim, tomando como exemplo "Canabrava, adeus", percebemos que a história de Canabrava é o objeto referencial externo verdadeiro, mas esta Verdade é negada quando no texto lemos:

"Vulcano arquitetou de ouro os seus sapatos e o celestial caminhava sobre o céu e sobre as águas."  
(15)

"Nasceu entre montanhas e entre montanhas se criou protegida pelos deuses".(16)

O conto "Travessia" aproxima-se mais da poesia que da prosa. O narrador aí, não disfarça a linguagem poética, antes tem consciência de sua utilização. O objeto referencial é o estado interior do narrador que oscila entre o concreto e o abstrato.

"Tu dançavas, tu olhavas para a lua, quando eu olhava teus passos, muitos passos. E agora não era mais o balanço ritmado do trem que me embalava, era o balanço do teu corpo no compasso e no pulsar dos teus instintos".

"Somente um poeta poderia, em lirismo ardente juntar distâncias e fazer-nos renascer em versos".  
(17)

"Quando menos esperamos metemos a mão no bolso e trazemos para o presente uma lembrança".  
(18)

A utilização da onomatopéia:

"Os sinos que anteriormente me guiavam nos seus tem, tem, tem, vem, vem, vem, quem, quem, quem, bem, bem, bem, também, também, também".(19)

Aqui o ritmo narrativo remete ao ritmo do trem:

“O trem devagarinho, mais depressa, mais depressa, mais corria, velozmente — tal um cavalo poltrão”.

Pelo exemplo de “Canabrava, adeus”, verificamos que “a estória não quer ser história”. (20) Não importa se há lógica ou não no fato de Vulcano ter arquitetado os sapatos do Major.

Em “Travessia”, a linguagem poética torna diluídos todos os contornos; vislumbramos silhuetas, pedaços de lembranças, que passam apressadamente, como a paisagem que o narrador avista pela janela do trem.

O discurso literário estabelece sua lógica própria, quando se liberta do peso das convenções literárias. Sobretudo o texto ficcional onde, para Stierle:

“... a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade”. (21)

É na linguagem ainda que o autor realiza o seu querer-se oral através do discurso — escrito, conforme a ambigüidade do título. Desta maneira utiliza de todo o expediente que a técnica lhe põe às mãos para “fingir” uma oralidade.

Por este motivo dá preferência ao discurso indireto livre, muito mais característico da linguagem oral pois aproxima autor e narrador. Rompe com as normas de transcrição ao usar o estilo direto. Como veremos no exemplo a seguir, e os há de sobejo na obra, o discurso passa da voz de um narrador para a de outro sem que o texto escrito o registre através dos dois pontos e do travessão:

“Chegando aqui, o compadre me disse, eu estava ali, entre aquela estaca e as canaranas”. (22)

“O segundo pescador, o Zé Camarão, declarou que naquela mesma manhã saiu com seu amigo Galinha d’água que lhe contava a estória da visão do monstro da Lagoa Verde: sempre pesquei camarão aqui.....” (23)

Esta ruptura com as normas não prejudica a compreensão do texto, antes ratifica a intenção da oralidade pretendida pelo autor.

Um outro expediente também é a narração em primeira pessoa. Se como vimos, a referencialidade do texto está centrada nas sensações e percepções do narrador, é coerente que

a narração assuma um "eu". A narrativa em primeira pessoa estabelece comunicação imediata entre narrador e leitor. Segundo Massaud Moisés:

"A personagem que 'viveu' a história, contava diretamente ao leitor, de sorte a anular a distância entre ambos e a dar a este a impressão de seu exclusivo confidente do caso". (24)

O tom íntimo de *conversa* que o autor pretende dar ao texto está assim ligado a este expediente técnico da narrativa, que requisita este caráter de verossimilhança para a oralidade buscada.

Como vimos tentando mostrar, a ambigüidade do título se manifesta em todos os níveis da obra. Não se trata de uma conversa à-toa, mas de um fio que a percorre unindo seus elementos, de maneira que nada se encontra à revelia como quer parecer.

## 2 — SEGUNDA PARTE

### 2.1. Plano do Conteúdo

... um discurso que se quer sem compromisso, o plano do conteúdo de *Conversa fiada* mostra-se por demais revelador a uma análise que, sem ser profunda, ainda assim desvela, desmente a pretensa gratuidade do texto. (se é que existe texto gratuito).

Roland Barthes diz que:

"... a língua não se esgota mensagem que erigenda: (que) ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito, super-imprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominadora, teimosa, implacável da estrutura". (25)

Em *Conversa fiada*, as estórias simples, os casos particulares mas que são universais por integrarem o inconsciente coletivo da região, ainda que ficcionalizadas ou idealizadas, tornam vívida na impressão do leitor a estrutura social de onde são tematizadas.

Vejamos no exemplo de "Canabrava, adeus":

Na Canabrava dos sonhos do narrador, apesar de sua poética caracterização, a afirmação "onde o Major era rei", traz-

nos imediatamente a organização quase feudal das fazendas nordestinas, com seus coronéis (que eram como reis), seus agregados, seus jagunços e sabemos muito bem que a realidade dos agregados e jagunços não era paradisíaca. Quando diz: "As leis eram as leis do Major que decidia sobre o céu e a terra," (26) sem querer somos levados a pensar: era a lei do mais forte.

Como em "Canabrava, adeus," os demais contos, de uma maneira ou de outra deixam entrever o sistema social que regula as relações no nordeste brasileiro.

Assim, a freqüência com que determinados temas se repetem na obra, como o *Amor*; a *Viagem*; a *Loucura-Mulher-Opressão*, remetem-nos a um contexto e significação que, ainda que implícitos, são determinantes para o caminho da análise na busca de um sentido da obra; por este motivo achamos importante a explanação que acabamos de fazer.

Antes de passar ao estudo dos temas detectados, convém esclarecer que não incluiremos na análise que se segue o conto "Conversa fiada". Este conto merecerá um estudo à parte por ser o único que não se enquadra a nenhuma das categorias estudadas.

#### Passemos aos temas:

*Amor* — Com exceção de "O susto do vigário," o amor está presente em todos os contos.

*Viagem* — Sempre ligada a uma transformação, a uma mudança na vida do narrador ou da personagem, somente em "O susto do vigário," não aparece.

*Loucura* — É também uma constante, apenas excluído de "Canabrava, adeus," (com ressalvas, porque Luízinha foge); "Meu Diário;" "Na vila" e "Preta Totonha." Dos treze contos analisados ele aparece em nove.

*Mulher-Opressão* — Reservamos a este tema considerações especiais.

Há na obra somente dois contos em que a mulher não aparece: "Susto do Vigário" e "Dedos longos e mãos cabeludas." Dos onze restantes há dois em que não está diretamente ligada à opressão: Em "Canabrava, adeus," e em "Travessia," Restam então dez contos em que chamou-nos a atenção a posição da mulher como ser oprimido e submisso, completamente alienada de sua própria situação.

O esquema abaixo nos dá uma idéia geral da ocorrência dos temas.

CONTOS	Amor	Viagem	Mulher	Loucura	Opressão
Canabrava, adeus	*	*	*		
Maria Boneca	*	*	*	*	*
Geraldona	*	*	*		*
Meu Diário	*	*	*		*
Travessia	*	*	*	*	
Na Vila	*	*	*		*
Preta Totonha	*	*	*		*
O Susto do Vigário					*
Possuída pelo Demônio	*	*	*	*	*
Dedos longos e mãos cabeludas	*	*		*	*
Pesadelo	*	*	*	*	*
Doido amor	*		*	*	*
Madame fulana de tal	*	*	*	*	

Começamos pela temática da *mulher* que, como é natural, liga-se ao *amor* e, para que se entenda a submissão a que é submetida, é indispensável que se tome como perspectiva o contexto social do nordeste. O papel da serviçal que serve ao seu patrão também na cama, pela freqüência com que aparece nos textos, é um fato natural (ou era) no sistema essencialmente machista do nordeste. Sempre reduzida à condição de objeto do amor, principalmente na primeira e segunda parte da obra. A situação começa a mudar na terceira parte, justamente onde narrador e autor mais se identificam. Fora da esfera preconceituosa e mais antiga do interior, os fatos se dão aqui num ambiente urbano e mais recente, em que as regras do jogo começam a mudar. A coisa vai se transformando gradualmente. Em "Pesadelo", a mulher não é mais serviçal, mas é doméstica, a "Maria", que o marido julga feliz e "serena", "equilibrada". Daí a perplexidade do homem por julgar-se abandonado e por achar uma bula de remédio, um calmante. Quer procurar uma amiga e descobre que ela não tem amigas. A mulher vai enlouquecendo, solitária, ao seu lado e ele não se dá conta disso. Há aqui um outro tipo de opressão, muito mais sutil.

Em "Doido amor," há uma certa igualdade de condições. A mulher não é só "Maria". É uma intelectual, briga por seus direitos e não quer uma relação desigual no trabalho, em casa e na cama.

“Madame Fulano de tal” acaba por inverter as regras; aqui o homem torna-se o objeto do amor. A mulher é que tem um relacionamento duplo e o que é mais desconcertante, quer continuar assim. Completando totalmente esta inversão, a loucura, que tinha por causa o amor rejeitado e era privilégio das mulheres, passa a ser do homem, que vai procurar um analista.

Relembrando a citação inicial de Barthes, que a língua nos faz ouvir para além do que é dito, verificamos sua pertinência, quando a partir de uma análise da significação dos temas freqüentes chegamos ao que não é dito, mas é detectável nos interstícios da linguagem.

Gostaria de ressaltar que não pretendemos aqui, de forma alguma, uma crítica ao comportamento do homem. Antes queremos mostrar como a relação homem/mulher veio se transformando na obra; como análise evidenciou a mudança de posição da mulher e a confusão do homem diante desta mudança. Como ficou evidente um problema que não é o do narrador, mas da problemática homem/mulher na atualidade.

Falta-nos ainda um conto para examinar, o conto cujo título é também título da obra e que de maneira curiosa, é o único que não se enquadra em nenhum dos temas detectados, nem mesmo o amor. Durante todo o tempo da pesquisa ele resistiu à análise dentro das perspectivas abordadas, forçando-nos a descobrir o seu significado dentro da obra.

Todo o conto gira em torno de um boato que surge numa aldeia de pescadores, próxima a uma lagoa. Um pescador diz a um amigo que viu um monstro. O amigo desconfia mas vai observar a lagoa. Não consegue ver nada, mas lá pelas tantas ouve um barulho diferente; vai contar a outro. E assim a notícia se espalha de um pescador para outro, cada qual seguindo a risca o ditado, que reza que: quem conta um conto aumenta um ponto. Espalha-se pela cidade; vira notícia de televisão, e uma multidão quer ver a lagoa. Os terrenos a sua volta começam a ser loteados. A Polícia Federal investiga e descobre que o primeiro pescador havia sido pago pelo prefeito (dono dos terrenos) para espalhar a notícia. Era só um golpe publicitário.

## 2.2. Os pólos temáticos

Retomemos os pólos temáticos. Achamos por bem englobar o semema mulher-opressão ao *Amor*. Assim temos três pólos temáticos: *Amor-Viagem-Loucura*.

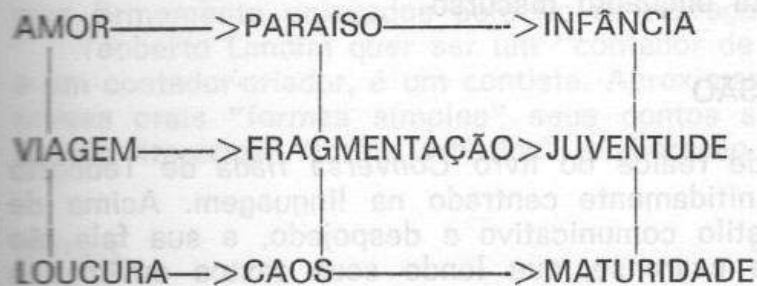
Como podemos perceber encontram-se misturados dentro da obra, e há contos onde os cinco temas se encontram. Podemos inferir deste dado que, também no plano do conteúdo há uma unidade, um "fio" temático que vai enlaçando todos os contos. A ordem com que os temas funcionam na obra: *Amor — Viagem — Loucura*, sugere um movimento (viagem). Vai da ordem (amor) para a desordem (loucura). Ora, este quadro levou-nos imediatamente de volta ao início do trabalho, quando constatamos no conto inicial o princípio de organização da sua estrutura, que divide o conto em três momentos: paraíso, fragmentação do paraíso, caos. Ao tentar relacionar os dois conjuntos de sememas, podemos ver que têm os mesmos significados básicos:

AMOR — PARAÍSO — simbolizando a ordem: o lugar da felicidade;

VIAGEM — FRAGMENTAÇÃO — simbolizando a dispersão, a quebra na ordem;

LOUCURA — CAOS — a confusão mental.

Relembrando ainda o início do trabalho vimos que, na estrutura deste primeiro conto, o princípio de organização é o mesmo que determina a divisão dos contos: infância, juventude e maturidade. Mais uma vez relacionamos.



Como podemos perceber a macro e a micro estruturas se complementam. A obra se fecha numa circularidade que é peculiar ao conto.

Como todo o foco da narrativa está centrado no narrador, também no plano do conteúdo e significação está intimamente ligada ao próprio desenrolar de sua existência, sobretudo na última parte onde narrador e autor estão mais nitidamente unidos.

Dissemos na primeira parte do trabalho que a oralidade constitui a intencionalidade da obra e que o que importa para o narrador não é o enredo, e sim a sua comunicação com o leitor. Tentaremos então verificar a pertinência da afirmação.

O narrador pretende escrever contos como quem conta histórias e neste sentido realiza plenamente o seu objetivo: aqui realiza a conversa à-toa, aproximando-se das "formas simples" de Jolles, ainda que, para que isto se realize, tenha que trabalhar a linguagem: quebrando regras de pontuação; manipulando regras de construção do diálogo, enfim, tentando tudo o que possa facilitar a aproximação com o leitor: aqui realiza a conversa que é fio, elaboração, "forma artística". No plano da expressão justificamos a afirmativa quanto ao papel da ambigüidade como princípio que rege a obra.

No plano do conteúdo, a ambigüidade fica por conta do conto que resistiu à análise e que teria uma possível colocação, considerando a sua tendência ao chiste, à anedota.

Se o homem sai de seu paraíso, numa viagem cujas desilusões desfazem a sua perspectiva deste paraíso e cujo fim do caminho é sempre o caos, então a vida não passa mesmo de um blefe.

Entre a loucura como final de tudo e o humor, o narrador prefere o segundo; talvez como uma forma de transformar o desprazer em prazer; talvez querendo nos dizer que, na verdade, o sentido, a lógica da obra não interessa muito. O importante é o discurso e este está tecido, tem sua própria lógica e se basta enquanto discurso.

## II — CONCLUSÃO

O ponto de realce do livro *Conversa fiada* de Teoberto Landim, está nitidamente centrado na linguagem. Acima de tudo o seu estilo comunicativo e despojado, a sua fala tão autenticamente cearense, que lendo seus textos ouvimos o "sotaque". Disse "ouvimos" porque é justamente esta aproximação com a oralidade sua característica maior. Na obra em questão, Teoberto vai além; quer chegar o mais próximo possível do seu leitor e trabalha as técnicas da linguagem, da elaboração da narrativa para dar à obra o tom íntimo e descompromissado da "conversa".

Dividido o trabalho em duas partes, verificamos que, no plano da expressão, conforme proposto na introdução, a ambigüidade do título determina os dois níveis em que a linguagem é trabalhada. Primeiro, como um discurso que pretende



a oralidade; segundo, como um discurso que se sabe elaboração, forma artística, literária. Aqui, os dois níveis se interligam pois a linguagem é elaborada em favor desta oralidade. Desta forma o autor realiza a sua conversa fiada (sem objetivo aparente) e fiada enquanto matéria com que tece o texto literário.

Vimos também como os contos se configuram como contos modernos na medida em que neles dá-se a ruptura com o grande acontecimento, característica dos contos tradicionais e que é ainda na linguagem que o autor estabelece a marca definitiva da diferença, quando em seus textos se interligam e relacionam a linguagem comum (Verdade) e a linguagem poética (Beleza).

O plano do conteúdo mostra-nos que a aparente banalidade dos temas encerra os questionamentos existenciais do narrador, que são na realidade as angústias e perplexidades do homem atual.

Entre a loucura como final de tudo e o humor, o narrador prefere o segundo; talvez como uma forma de transformar o desprazer em prazer; talvez querendo nos dizer que, na verdade, o sentido, a lógica da obra não interessam muito. O importante é o discurso e este está tecido, tem sua própria lógica e se basta enquanto discurso.

O mais importante é que a obra fecha-se numa circularidade em que o plano da expressão e o plano do conteúdo se completam, de maneira coerente, onde nada fica à deriva, mas firmemente enlaçados pelo fio da narração.

Teoberto Landim quer ser um "contador de estórias" mas é um contador-criador, é um contista. Aproximando-se das narrativas orais "formas simples" seus contos são no entanto contos literários, "forma artística", elaboração estética.

#### NOTAS:

- (1) Teles, G.M. — p. 305.
- (2) Moisés, Massaud. — 1979, p. 28.
- (3) id. ib. — p. 28.
- (4) Landim, T. — 1985 — p. 10 (Prefácio).
- (5) id. ib. — p. 17.
- (6) id. ib. — p. 13.
- (7) id. ib. — p. 20.
- (8) Gotlib, N. B. — 1985 — p. 47.
- (9) Oliveira, J.M.P.F. de p. 9.
- (10) Teles, G.M. — p. 91.

- (11) Poe, E.A. — 1950 — p. 284.
- (12) id. ib. — p. 286.
- (13) Teles, G.M. — p. 293.
- (14) id. ib. — p. 295.
- (15) Landim, T. 1985 — p. 17.
- (16) id. ib. — p. 17.
- (17) id. ib. — p. 32.
- (18) id. ib. — p. 32.
- (19) id. ib. — p. 32.
- (20) Teles, G.M. — p. 294.
- (21) Stierle, K. p. 147.
- (22) Landim, T. 1985 — p. 70.
- (23) id. ib. — p. 70.
- (24) Moisés, Massaud — 1979 — p. 35.

NOTAS:

(1) A respeito da estrutura narrativa, ver Landim, T. (1985), p. 17.

(2) Moisés, Massaud (1979), p. 35.

(3) Landim, T. (1985), p. 70.

(4) Landim, T. (1985), p. 70.

(5) Landim, T. (1985), p. 70.

(6) Landim, T. (1985), p. 70.

(7) Landim, T. (1985), p. 70.

(8) Landim, T. (1985), p. 70.

(9) Landim, T. (1985), p. 70.

(10) Landim, T. (1985), p. 70.

(11) Landim, T. (1985), p. 70.

(12) Landim, T. (1985), p. 70.

(13) Landim, T. (1985), p. 70.

(14) Landim, T. (1985), p. 70.

(15) Landim, T. (1985), p. 70.

(16) Landim, T. (1985), p. 70.

(17) Landim, T. (1985), p. 70.

(18) Landim, T. (1985), p. 70.

(19) Landim, T. (1985), p. 70.

(20) Landim, T. (1985), p. 70.

(21) Landim, T. (1985), p. 70.

(22) Landim, T. (1985), p. 70.

(23) Landim, T. (1985), p. 70.

(24) Landim, T. (1985), p. 70.