

O MENINO E O VELHO: UMA TOPOANÁLISE¹ *THE BOY AND THE OLD MAN: A TOPOANALYSIS*

Fabricio Flores Fernandes²
Zília Mara Scarpari³

RESUMO

O conto “O menino e o velho”, de Lygia Fagundes Telles, apresenta uma estrutura em que o espaço da narrativa é privilegiado na construção das significações ocultas do texto. Nesse sentido, os trabalhos teóricos de Gaston Bachelard e Jean Verrier são fundamentais para a compreensão da simbologia e da técnica empregadas pela escritora.

Palavras-chave: literatura e imaginário.

ABSTRACT

The tale “The boy and the old man”, by Lygia Fagundes Telles, presents a structure in which the space of narrative is the most important aspect to build the secret meanings of the text. In this way, the theoretical works of Gaston Bachelard and Jean Verrier are a necessary embasement for the understanding of symbology used by the writer.

Key words: literature and imaginary.

INTRODUÇÃO

Em março de 1998, a escritora paulista Lygia Fagundes Telles foi o tema da edição número 5 dos *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA* (1998), do Instituto Moreira Salles, que nos informava sobre o seu mais recente livro, *Invenção e memória*, na ocasião ainda a ser editado pela Rocco. Como é de praxe na referida publicação, a seção “Inéditos” trazia três contos do novo livro. Um deles, “O menino e o velho” (p.63-65), presta-se, perfeitamente, a uma análise dos elementos que estruturam o espaço de uma narrativa.

Para tanto, faz-se necessário conhecer a teoria do filósofo francês Gaston Bachelard, que estudou as imagens suscitadas pelos quatro elementos

¹ Trabalho de Iniciação Científica.

² Aluno do Curso de Letras-Português - UNIFRA.

³ Orientadora.

– ar, água, fogo e terra – e as complementou com uma análise dos espaços da vida íntima do ser humano. Entre seus livros, os que mais de perto interessam a este estudo são *A água e os sonhos* e um capítulo da obra *A poética do espaço*. Como complemento à análise do espaço e de seus significados na construção do sentido em “O menino e o velho”, impõe-se um estudo do que TOMACHÉVSKI (1971) chama de motivos, ou seja, um estudo dos reforços presentes na narrativa para caracterizar uma ação, uma personagem ou um ambiente.

ESPAÇO E IMAGINÁRIO

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1 (...) uma história visível esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e pragmático. O efeito surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

Ricardo Piglia

Em alguns escritores, uma história singela é apenas uma história singela. Em outros não. Lygia Fagundes Telles faz parte desse último tipo. Seus textos, não raro, apresentam uma estrutura complexa, em que, por trás de uma história, lê-se uma outra que, na verdade, ajuda na compreensão da primeira. O conto “O menino e o velho” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998) exemplifica, muito bem, esse tipo de construção, que os franceses chamam de *mise en abyme* ou estrutura em abismo.

O enredo desse conto é o seguinte: o protagonista, também narrador em primeira pessoa, entra num pequeno restaurante à beira da praia, que ele costuma frequentar. Numa mesa próxima à sua, estão sentados um velho e um garoto, que lhe chamam a atenção. O narrador logo percebe que não se trata de um avô e seu neto, devido ao contraste entre o modo de se vestir das duas figuras. O menino é pobre. Algumas semanas depois, volta e, na mesma mesa, surpreende-se com a presença dos mesmos personagens. Dessa vez, porém, o menino está bem vestido e com uma mochila nova. Essa nova imagem permanece em sua mente enquanto caminha e observa o mar. No fim do ano, quando volta ao restaurante, o narrador olha através da janela antes de entrar, pois não deseja encontrar os mesmos personagens. Eles não estavam. O narrador fica sabendo, então, pelo garçom, que o garoto enforcara o velho. Como se pode perceber, os acontecimentos se passam num local público, à beira de uma praia, mais especificamente num restaurante com vista para o mar. O narrador centra o seu foco no menino e no velho e, mesmo quando não fala deles, recorda um filme antigo, cujo ator principal lembra-lhe o velho.

A pergunta que logo surge é sobre o destino das personagens observadas. Tudo parece normal: um velho e um menino, que poderia ser seu neto, tomam sorvete à beira da praia. O narrador, no entanto, rapidamente afirma que “não era um avô com seu neto” (p.63). Essa dupla chama-lhe a atenção, mas ele não explica por quê. Volta, então, a falar das aparências e avisa: “Na aparência, tudo normal: (...) o avô foi buscar o neto na saída da escola e agora faziam um lanche, gazeteavam?”, e logo complementa: “Mas o avô não era o avô.” (p.64).

Esse jogo de aparências persiste até o final do conto, em que, finalmente, o narrador tem a notícia do assassinato do velho pelo menino. Será este o motivo do conto: a surpresa do narrador com o súbito assassinato de um homem idoso por um menino ingrato? Uma análise mais profunda provará que não.

Como boa escritora que é, adequando o “que” contar com o “como” fazê-lo, Lygia Fagundes Telles pontuou seu texto com índices que ajudam na compreensão de seu sentido. O primeiro deles, certamente, é a reiteração de que o velho não é avô do menino, conclusão a que chega o narrador pelo contraste das roupas que vestem. Essas, juntamente com a mochila, ou melhor, as mochilas do garoto, tornam-se, assim, um “motivo livre”, segundo a definição de TOMACHÉVSKI (1971, p. 157-168), ou seja, são um reforço na compreensão da narrativa. Para o teórico russo, o “motivo livre” é aquele que não é imprescindível, mas, se excluído, pode danificar a trama. Dessa forma, a mudança nas roupas e a nova mochila são sintomáticas da forma de relacionamento que se estabelece entre o menino e o velho. Há, no entanto outros índices espalhados no texto. Assim, o rosto do menino dá sinais do que pode acontecer: “Os olhos oblíquos sorriam acompanhando a boca, mas o anguloso rostinho guardava a palidez da fome” (p.63). Essa frase apresenta, pelo menos, três expressões significativas. Primeira: os olhos oblíquos do menino, olhos que não se fixam num ponto, mas dissimulam. Segunda: o rosto pálido do menino. Palidez que lembra a morte e que, dessa forma, torna-se o primeiro sinal do final trágico do conto. Por último, a alusão à fome do menino. Fome essa que pode levá-lo a agir de forma desesperada, como roubar e matar, por exemplo.

Até aqui, ainda não se definiu a relação do velho com o menino. Essa relação fica patente na descrição dos olhos do velho, que lança ao menino um “olhar cálido, demorado, enquanto ia acendendo o cachimbo com gestos vagarosos, compondo todo um ritual de elegância” (p.63). Nesse trecho, o fogo do cachimbo faz par com o calor do olhar do velho. Esse calor, aliás, é explicitado: “consertou o colarinho da camisa branca que aparecia sob o decote do suéter verde-claro, devia estar sentindo calor, mas não tirou o

suéter” (p.63). Assim, facilmente, pode-se associar esse “calor”, esse “fogo” à sexualidade, que se manifesta, aqui, num jogo de sedução. O narrador parece compreender esse jogo, quando pensa: “Cheguei a dizer que não gostava dele ou só pensei em dizer?” (p.64); ou quando age: “Puxei a cadeira para ficar de costas para os dois” (p.64). Nessa frase, o narrador senta-se de costas para não encarar a realidade. A vontade de distanciamento fica evidente, também, quando, na segunda visita ao restaurante, sai para a rua e, vendo o velho um pouco adiante, decide tomar “a direção oposta” (p.65). Já na terceira visita, no final do ano, o narrador afirma que “não queria encontrar o velho e o menino, não apetecia vê-los, era isso, questão de apetite” (p.65). Assim, afiguram-se claros dois fatos: o primeiro é que o narrador sabe da relação entre os dois; o segundo é que, por saber, ele quer evitá-los.

A narrativa principal é intercalada por digressões do narrador, nas quais, seguidamente, a lembrança de um filme surge-lhe à consciência. Esse filme apresenta uma ambientação tétrica: “Não era um filme de terror, mas o cenário noturno tinha qualquer coisa de sinistro com seu castelo na ventania” (p.64). Esse castelo noturno representa ambigüidade: “O castelo às escuras (...) simboliza o inconsciente, a memória confusa, o desejo indeterminado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p.199).

A recorrência da imagem do filme adquire um papel importante na narrativa, na medida em que colabora na construção do seu sentido. Esse tipo de estrutura, em que duas histórias são contadas paralelamente, é denominada estrutura em abismo e foi estudada por Jean Verrier, no artigo “O relato refletido” (CARVALHAL, 1976, p.31-46) e mais amplamente por DÄLLENBACH (1977). A estrutura em abismo constitui-se numa narrativa segunda – ou micronarrativa – que vem sobrepor-se à narrativa principal – ou macronarrativa –, com a qual apresenta analogias. Dessa forma, a micronarrativa desvela o que a outra quer esconder. A imagem, então, do filme de terror com seu castelo, prepara o leitor para o final trágico do conto, em que a forma como o menino mata o velho é típica de um filme desse tipo.

Outro aspecto significativo para a compreensão do conto é o mar. Esse muda de estado – ou parece, ao narrador, mudar – à medida em que os fatos se desenvolvem. Num primeiro momento, o mar “era o mesmo mar de antes, um mar que se repetia e era irrepitível, misterioso e sem mistério na inocência da sua natureza mais profunda” (p.63). Já na segunda vez que o narrador vê o velho e o menino, o mar se transforma: “O mar e o céu formavam agora uma única mancha azul-escura na luz turva que dissolvia os contornos” (p.65). Dessa maneira, percebe-se que o mar acompanha o

estado psicológico do narrador, que, à medida em que toma conhecimento da relação entre o menino e o velho, vê o mar tornar-se mais escuro. Aqui, por sinal, cabe a definição simbólica do mar:

Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p.592)

No texto de Lygia, essa ambivalência conclui-se mal. A analogia com o mar se completa quando o narrador fica sabendo que o menino matou o velho. O mar, então, sofre um processo de animização: “cor de chumbo, rugia rancoroso” (p.65).

Faz-se necessário analisar, também, a relação do mar com o copo de chope do narrador. As “espumas flutuantes” (p.63) do mar encontram eco na “espuma branca” (p.65) do copo de chope. Assim, no momento em que o mar se apresenta “rancoroso” (p.65), a espuma do chope vai “baixando no copo” (p.65), como as águas de um mar que, depois de se tornar bravio, retornam ao estado de calmaria. Essa relação dos grandes espaços – representados aqui pelo mar – com os espaços particulares – a mesa do narrador e seu chope – foi estudada pelo filósofo francês Gaston Bachelard no livro *A poética do espaço*. No capítulo destinado à “imensidão íntima”, BACHELARD (1998b) escreve: “Parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem” (p.207).

Assim, na solidão do narrador, o mar e o seu reflexo nas espumas do chope lembram-lhe o processo de sedução do menino. Não se pode esquecer que o mar possui, também, o estigma da traição. Suas águas podem afogar. Então, um indício de que o menino trairia o velho é esse caráter traiçoeiro atribuído ao mar.

No conto, a transformação das águas de claras para escuras, acontecida no momento em que o narrador fica sabendo da morte do velho, corrobora os estudos de BACHELARD (1998a) sobre a imagem da água em Edgar Allan Poe. O filósofo escreve:

Então toda água primitivamente clara é para Edgar Poe uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma

água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer (p.49).

E completa:

O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios (p.49).

Um leitor atento, com o subsídio bachelardiano, percebe, naturalmente, que o conto não pode deixar de ter um final trágico.

Um último complemento a essa topoanálise diz respeito à ambientação da narrativa. Três pequenas marcações temporais são tão significativas que não se pode esquecê-las. Quando o narrador entra no restaurante pela primeira vez, revela: “A manhã tão luminosa” (p.63). Já na segunda visita, “Entardecia” (p.64). Por fim, no último encontro que ele tem com o velho e o menino, está “Quase noite” (p.65). Assim, paralelamente ao escurecimento do mar, há o escurecimento do ambiente, remetendo simbolicamente ao espaço da morte.

CONCLUSÕES

Há dois tipos de textos. Um está destinado ao leitor comum, ingênuo, cuja preocupação maior é chegar ao final do livro para saber como termina a história. O outro destina-se a um leitor mais exigente, que se compraz na busca de significados ocultos nas entrelinhas. Para esse segundo tipo é que foi escrito o conto “O menino e o velho”.

Com uma análise dos seus interditos, o texto se enriquece e adquire um sentido mais profundo do que se fosse construído tradicionalmente, ou seja, se não existisse uma narrativa periférica. Isso fica mais evidente no conto, porque ele é uma espécie de lembrança, por parte do narrador, do já ocorrido. A memória é sempre uma reinterpretação dos fatos vividos. Quando alguém se recorda de algo, sempre o rememora sob uma outra perspectiva. Nesse sentido, a imaginação convive com o real.

Numa entrevista à revista CULT (1999), Lygia comenta o título de seu novo livro, *Invenção e memória*:

Sempre que você conta um fato a alguém, você percebe que omitiu ou acrescentou detalhes que podem ser frutos da imaginação. Será que eu inventei ou vi esses detalhes, os acessórios? Essa dúvida é o emaranhado da história com o imaginário (p.11).

Com essas palavras, fica evidente que, para a escritora, o inconsciente possui grande importância na construção de uma narrativa. Quando se propôs a escrever um conto no qual um narrador relata, em primeira pessoa, algo de seu passado, naturalmente percebeu que índices do que aconteceria no final deveriam ser colocados desde o início do texto. E o fez muito bem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. 1998a. **A água e os sonhos**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 1998b. **A poética do espaço**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. 1998. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 5, março.

CARVALHAL, Tania Franco et alii. (org.). 1976. **Masculino, feminino, neutro** – Ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1998. **Dicionário de símbolos**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CULT. 1999. **Revista brasileira de literatura**. São Paulo: Lemos Editorial, nº 23, junho.

DÄLLENBACH, Lucien. 1977. **Le récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil.

TOMACHÉVSKI, Bóris. 1971. Temática. In: **Teoria da literatura** – Formalistas russos. Porto Alegre: Globo.