

## **BOCA DO INFERNO NA LITERATURA BRASILEIRA**

Juarez Donizete (FSA)<sup>1</sup>

"A importância desse livro será ainda maior do que se possa presumir no momento."<sup>2</sup>

183

*Boca do inferno* é o segundo livro da produção de Otto Lara Resende e foi publicado em fevereiro de 1957, pela José Olympio Editora, estando, por isto, há cinquenta e nove anos de seu lançamento.

João Cabral de Mello Neto e Hélio Pellegrino, à ocasião muito próximos do autor devido ao trabalho jornalístico, teriam parcela de responsabilidade na edição. O depoimento de Otto fala em rogo e incentivo dos amigos que, ouvidos e acatados, muito ajudaram na dose necessária de coragem para o lançamento (cf. MEDEIROS, 1998).

As sete histórias de *Boca do inferno* – “Filho de padre”, “Dois irmãos”, “O porão”, “Namorado morto”, “Três pares de patins”, “O segredo” e “O moinho” – sempre falarão por si mesmas: como eficazes representações do conto, em suas argumentação e estrutura já traziam a plena justificativa para a edição e forma impressa, naquele quase final dos anos 50. A publicação com a qual se trabalhou, contudo, para a fatura deste artigo é a de 1994, produzida pela Companhia das Letras, editora que se empenhou em resgatar a obra do autor após sua morte, em 28 de dezembro de 1992.

A experiência concreta e total do mesmo resgate foi a publicação de uma parte da obra que ainda não conheceu o formato de livro, bem como a republicação dos contos de 1957 e do romance de 1963 – *O braço direito*.

A reedição dos contos que se menciona não é literalmente, no entanto, a primeira publicação. O próprio título já o revela. Na reedição de 1994, a ele vem acrescido um determinante – o artigo feminino –, fato que permitirá, segundo os informes que apuramos, a distinção entre o livro de contos de Otto e o romance homônimo de Ana Miranda, também constante do catálogo de publicações da Companhia<sup>3</sup>. O título original, no entanto, foi o conservado neste escrito. Ainda quanto ao histórico da segunda edição (e que obviamente ajuda a distingui-la da primeira) tem-se a dizer que a editora<sup>4</sup> acatou as alterações que o escritor, em data que não conseguimos precisar, efetuou em *Boca do inferno*.

As alterações às quais aludimos ocorrem somente no texto e, curiosamente, se efetuaram apenas em seus primeiro e quinto contos, como se pode perceber em exemplar de trabalho (obviamente da edição de 1957) que se tornou o manuscrito, onde ocorreram as anotações de reescrita.

O precioso exemplar pertence ao acervo da biblioteca de Otto que passou, após o seu falecimento, à salvaguarda do Instituto Moreira Salles, também depositário do arquivo de recortes do escritor, por ele montado em vida. Ao mesmo arquivo o autor, então, recolheu a sua produção jornalística e o conjunto, por conseguinte, acabou também coligindo os textos que *Boca do inferno* recebeu da crítica, assunto de interesse, quando se pensa a recepção da obra em seu lançamento.

Quanto às modificações feitas, tem-se primeiramente a dizer que, alterando sua escrita em texto já editado ou fundindo letra manuscrita à impressa, por mais este aspecto Otto filiou-se a uma tradição.

No procedimento, quando pouco, nos remete a Machado de Assis, a Eça de Queirós e a outros que estão entre os primeiros de nossa citação e o autor de nosso interesse em suas práticas e idiossincrasias.

Conhecido que é, no entanto, o gosto de Otto pela reescrita constante de seus textos<sup>5</sup>, pode-se dizer das alterações de *Boca do inferno* que elas fogem em quantidade, ao padrão de procedimento do Otto assíduo revisador de seus escritos.

Das mesmas alterações, na moderada porção de sua quantidade, talvez se pudesse afirmar que fossem, em hipótese, um pouco da expressão dos ressentimentos do autor com o espírito infenso da crítica que, em 1957, recepcionara seu livro.

Com a repercussão de *Boca do inferno*, as dificuldades surgiram para Otto, conforme seu próprio depoimento<sup>6</sup>, após a suspeita quase generalizada a que livro e escritor foram submetidos, devido ao conteúdo (nefasto para muitos) das histórias.

Àquela altura, representantes de nossa crítica literária e outros segmentos de leitores mostraram-se, a nosso ver, indevidamente pouco receptivos à obra; foram pouco sensíveis à percepção, ao entendimento do livro substancial que se fazia editar naqueles inícios de 1957<sup>7</sup>.

As circunstâncias explicitadas, entretanto, não nos inibem quanto a dizer que, em nossa avaliação, o primeiro e o quinto contos da edição de 1994 (os mesmos da edição de 1957, isto é: “Filho de padre” e “Três pares de patins”) são escritos bem mais apurados na forma, no poder de expressão que os supostos mesmos escritos da década de 1950.

No processo das alterações, percebe-se que o intuito foi a redução de palavras<sup>8</sup>, na busca do mais verdadeiramente essencial. Noutros termos, a máxima implícita estaria sendo, em nossa leitura, o dizer-se mais, só que em forma condensada.

A intenção, em sua virtude, revela também o escritor no enalço de um estilo que está sempre se fazendo e que suspeita de si mesmo, mas eficazmente se concretiza. “Filho de

padre” e “Três pares de patins” tornam-se exemplos desta culminância. Ousamos afirmar que as outras cinco histórias – as não alteradas em sua escrita – já o eram.

A forma em Otto, então, acontece com precisão e, por intermédio dela, com certeza se pode divulgar que o seu autor é um estilista da língua. Sem a mínima sombra do antigo e parnasiano culto à forma, a escrita de Lara Resende, em suas atitudes e resultados, alega e comprova que o bom feitio é necessário. As histórias de *Boca do inferno* com sucesso sustentam o afirmado.

Dos sete contos ainda emana a ideia de que forma e sobriedade são posições que querem se confundir, que há na referida forma o desejo de expressão e elegância, sem obviamente qualquer indisposição que o termo possa suscitar.

Em nossa leitura, a expressividade do *Boca do inferno* editado pela Companhia das Letras também se apresenta aumentada, graças às ilustrações que contém. Apesar de poucas e se fazendo constantes pela repetição, elas portam um conteúdo que, de algum modo, interage com os sentidos dos contos.

Nesta preleção sobre o livro, contudo, nosso texto pretere, em sua primeira instância, análise mais detida dos, acreditamos, significativos aspectos gráficos da edição. Ele busca fixar-se apenas no texto de Otto que é, pensamos, o material mais importante.

Induzidos, assim, pelas sugestões da escrita dos contos, prosseguimos, afirmando que, indubitavelmente, o livro é um todo de expressivo valor literário e (por que não o dizer) social. Nas histórias, forma, modo de expor e conteúdo se conjugam em imagens de impacto e tragicidade que fazem pensar. Também sustentam o livro, em nossa opinião, no patamar de obra que se perpetua para as novas e futuras gerações de leitores em Língua Portuguesa.

Do universo em evidência, os teores seriam, então, aqueles do mergulho na dor e no profundo desconforto, curiosamente em meio a uma ambiência interiorana, de bucolismo duvidoso, já que, em verdade, espaço de sofrimento.

No texto introdutório (infelizmente não assinado) à edição de *Boca do inferno*, de 1957, afirma-se que a “ambiência” a que nos referimos pertenceria a “uma pequena cidade imaginária do interior de Minas Gerais”.

O nome do estado, entretanto, não é literalmente citado em nenhum dos contos, mas peculiaridades de sua cultura se fazem denunciar, por exemplo, na fala de algumas personagens, como é o caso da Rosária, de “O moinho”.

O título (já várias vezes citado em nosso texto) por sua vez é tomado de empréstimo ao conteúdo do primeiro dos contos. A narrativa tem como parte de seu cenário uma espécie

de gruta, formada obviamente por lajedos, entre os quais vai se refugiar a personagem central – o menino Trindade – após haver cometido um homicídio.

Em afinado grau de pertinência mostram-se, por isto, as ilustrações escolhidas para a edição de 1994. Em rápido comentário, lembramos que as vinhetas – que são pinturas rupestres<sup>9</sup> – estão, em várias de suas verídicas ocorrências, em grutas e cavernas e, na dinâmica de alguns de seus sentidos, revelam a rocha se desdobrando em si mesma, tal como se tem em “Filho de padre”.

Por isto, no conto, ela – a caverna – passa a conter e difundir, deste modo e em sua duplicação, as dimensões de lar, palavra que, no caso de Trindade, lemos como refúgio, esconderijo e, de algum modo, templo onde se celebra uma interioridade que se agita dilacerada, que contempla a si mesma, enquanto vítima que está, quase pintura, sobre a pedra sacrificial.<sup>10</sup>

Repetindo-se, e variando conforme a pertinência, a situação descrita faz-se, então, presente em cada um dos enredos do livro, sendo mais que evidente na narrativa inicial de *Boca do inferno*.

À gruta presente no cenário do conto dá-se, na história, o nome de “boca do inferno”, designação que tem, no desenvolvimento pleno da história, dimensões metafóricas, na sintonia de gruta e caverna.

Ela se torna para Trindade, entre outras alternativas, a gruta interior, aquela onde, mais do que nunca, o menino está entocado, vivendo as agruras de um inferno existencial que será comum a todos os personagens centrais dos sete enredos do livro de Otto.

Na perpetuidade das correspondências, a gruta passaria a estar, então, no ser. Representaria na personagem o profundo do que não se vê ou, noutros termos, o remoto de uma subjetividade, o subterrâneo.

Ainda no espraiamento das ilações, “subterrâneo”, por sua vez, teria como sinônimo, na irradiação dos enredos, o termo “encoberto” (secreto, segredo), palavra em parte também tocada por certa carga de “grotesco”, de “agressividade” e mesmo “terror”, todos conteúdos a se projetar em “porão”, “recôndito”, “intimidade”, “montanha” e, ao fim, “inferno”.

A última associação, por sua vez, aumentaria a sua viabilidade ante o texto de Otto, se nos lembrarmos de que o inferno é, para certas concepções, uma geografia que se encontra sob a terra, que está embaixo e abaixo, também o espaço do inferior, do abjeto, do ínfimo.

Os significados que compõem a caverna, entretanto, não se encerrariam no conjunto das proposições até aqui desenvolvidas. A gruta, em *Boca do inferno*, ainda se estende e a

flexibilidade de sua equivalência acaba por ser o mais forte valor na composição do quadro de riquezas do livro.

Em seu significado, por isto, também se encontra o parecer de que ela representa o inconsciente. Neste enquadramento, a caverna, então, passa a ser o conjunto dos recalques da personagem que estiver em foco.

Noutros termos, a caverna, por associação, quer ser o conjunto dos mecanismos de defesa de uma interioridade, ativados principalmente nas circunstâncias em que a vida se lhe mostra adversa, fato constante e em grande comunhão com o histórico das personagens que nos contos se evidenciam. Os mesmos personagens, devido a isso, se irmanam na dor. No caso, entretanto, também se irmanariam na imagem da caverna que a todos contém e, de algum modo, os apresenta.

O movimento desta apresentação, por sua vez, muito revela. Ele vai do recôndito para fora, do sub para o sobre, do nebuloso para a exterioridade e, simultaneamente, refaz o trajeto em ação inversa.

Paralelamente, o sésamo<sup>11</sup>, para a abertura da propalada caverna, acaba por ser a agressão sofrida. Os enredos de *Boca do inferno* confirmam o fato e mostram que o tesouro da primeira expectativa teve sua essência alterada.

Se, na perspectiva do conto oriental, o “Abre-te, Sésamo” leva à riqueza acumulada por Ali Babá e seus comparsas, em *Boca do inferno* levará à dureza de uma rocha que, humanizada, é feita de extremos de dor.

Assim, na referência dos sete contos, sésamo se modifica e deixa de ser parte da fórmula mágica<sup>12</sup>. Ele se assume como caverna existencial e humana, na qual se rompeu com a ideia de grão e, no estendido da metáfora, se rompeu com a simbologia da fecundidade. Na semente que não se abre, que não germina – porque as crianças foram brutalizadas – as riquezas da terra não se revelam, vencendo, então, a aridez de sucessivos desertos.

No múltiplo de suas possibilidades, a caverna não deixaria de ser também um forno. À sua volta, brincam, por sua vez, crianças que, conforme a tradição, têm de fazer tudo o que o mestre mandar, sob o perigo de virem a sofrer medonho castigo. Por isto, não sem uma essencial razão, o estribilho da brincadeira reitera em *memento*: "boca do forno, forno", querendo lembrar a proximidade da tribulação, que pode sobrevir aos incautos e aos incompetentes no cumprimento de tarefas.

Na extensão dos fatos, o mesmo forno, que está para caverna, se reitera em inferno e o jogo das palavras vem para o literário, ganhando, entretanto, densidade de chamadas nos significados da escrita de Otto.

Ainda entrelaçado à mesma circunstância, estaria, na abrangente significação, o resgate que o autor efetua de lembrança de sua infância, episódio no qual, segundo seu depoimento<sup>13</sup>, ele – Otto – costumava visitar a fazenda dos avós maternos<sup>14</sup>.

Na propriedade, havia um local chamado de “boca do inferno” pelos parentes, geografia interdita às crianças, ao que tudo indica por sua periculosidade, mas, por isto mesmo, local atraente, com poder de fascínio por sua beleza rústica, natural e de algum perigo, tal como se tem em “Filho de padre”.

Em perspectiva paralela, na força de sua expressão, *Boca do inferno* angariará para seu autor, ao menos por algum tempo, a pecha de (ousamos dizer) maldito<sup>15</sup>, o que lhe gera diversos transtornos.

Como de outro modo já se disse, a crítica oficial e outros leitores que, recepcionaram o livro em seu lançamento, padeceram de certa dificuldade em separar autor e homem<sup>16</sup>, fato que, infelizmente, não é pouco comum.

Ao mesmo tempo, não se pode negar que os fatores elencados tiveram o poder, em nossa interpretação, de alçar o livro de Otto à situação de emblemático: ele torna-se referência, quando se pensa o universo literário do escritor de São João Del Rei; ele passa a ser paradigma, quando se recorre a todos os textos do autor que têm, ao menos em alguns de seus episódios, por personagens centrais crianças e adolescentes<sup>17</sup>.

Em meio a estes parâmetros, a possível situação de escrito anterior ou posterior de um outro texto de Otto, enquanto cronologia de escrita ou publicação, não retira a primazia de *Boca do inferno*, não lhe tira o poder da referência, o papel de o livro aglutinador de tensões nada idealizadas a que as faixas etárias em destaque foram submetidas.

À impossibilidade de catarse das personagens centrais prendem-se, na órbita do livro, as tensões nada idealizadas referidas. Sua significação, entretanto, está em tensões “nada brandas ou amenas”, pois, para Otto, mesmo a criança feliz está muito vocacionada para o sofrimento (cf. SANTOS, 2002), visão que é um componente trágico do sentimento de mundo do autor.

Em sequência de raciocínio, apesar da obviedade da informação, é preciso que, nos repetindo, ainda se reafirme de *Boca do inferno* que é um livro de contos, o gênero literário mais praticado por Otto Lara Resende e criação na qual as marcas do escritor de talento e sensibilidade puderam aparecer e bem se corporificar.

O fato, no entanto, não desmente a vontade do autor de também se expressar no campo romanesco, seara que se vê concretizada, como já o afirmamos, em 1963, com a

publicação de *O braço direito*, obra que corresponde a um anseio de juventude formada, em sua vertente literária, na ideia de que a obra de maior competência é o romance.

A mesma crença envolve outros escritores contemporâneos de Otto, sendo em parte, por exemplo, justificativa, em nossa avaliação, para o empenho de Fernando Sabino na escrita e publicação de *O encontro marcado*<sup>18</sup>, escrito de importância em nossa expressão literária do pós-guerra, lançado em 1956.

Antes do lançamento de seu romance, entretanto, Otto já se fizera publicar três vezes e na representação do conto, atividade que, por isso, sua escrita ajuda uma vez mais a consagrar. *Boca do inferno*, apesar de ainda segunda obra de uma carreira, colabora para este elogio, sobressaindo-se devido ao fato e não apenas, como se percebe, pela celeuma que o teor de seus enredos moveu.

As controvérsias geradas destacam o livro quando de sua publicação, mas, de algum modo, acabam por encobrir, em nossa leitura, alguns e importantes aspectos da obra. Um deles estaria, para exemplo, no didático e, em nossa interpretação, tencional número de suas histórias.

Sete, então e como já se afirmou, é o cômputo das narrativas. A cifra, contudo, gera controvérsias por conta da ampla gama de suas significações. Uma tentativa de análise do número implica lembrar, quando pouco, que ele simboliza a totalidade do espaço e do tempo e, na extensão, a totalidade do universo em movimento.

O sete ainda seria o sabá, isto é, o sábado que (ao contrário do que se imagina) não é o repouso. Repousar seria atitude externa à criação e o que se busca, em uma conclusão de trabalho, é o coroamento, a sensação do dever cumprido, valor mais condigno.

Esses significados, entretanto, põem-se, em nossa leitura, distantes dos sentidos das histórias de *Boca do inferno*. Habita-as tão carregada tensão que não conceberíamos essências de viés lírico ao número total de narrativas do livro.

Em meio aos sentidos que, então, para o sete cogitamos, ante *Boca do inferno*, escolhemos a ideia de que ele representa a ansiedade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 826-831). No encerramento do ciclo de histórias do livro é o sentimento que nos fica, seguramente atrelado à preocupação com o que ainda poderia suceder a crianças já tão martirizadas ou, noutra instância, quais os seus futuros, se os fatos se perpetuassem na estrutura ficcional.

Sob outro aspecto, ainda ousaríamos dizer que o destino pintou o sete na vida das crianças e adolescentes do livro de Otto e que a tinta, de uma substância vivencial, ninguém a consegue remover ou esmaecer sua cor.

Noutro parâmetro, o precioso ainda estaria se expressando no respeito à significação de conto, gênero cujos teores Otto bem conhecia (assim interpretamos) e não apenas devido à sua condição de leitor de talentosos contistas de nossa língua e da francesa, cultura que muito marcou o autor ao longo de sua vida<sup>19</sup>.

Ao que tudo indica, Otto preocupava-se com o gênero e o estudava, havendo em meio a seus livros algumas provas de seu interesse pelas técnicas deste módulo literário<sup>20</sup>.

Tocado, em nossa perspectiva, pelos conteúdos desta preocupação, é o próprio Otto quem nos lembra, em momento avaliativo e sem cair no óbvio, que conto significa “criação verbal” (SANTOS, 2002, p. 109), querendo com isto afirmar, em nossa interpretação, que ele – o conto – deve ser manuseio acurado do vocábulo.

A mesma palavra, em sua busca de expressividade e, ao mesmo tempo, precisão, deve entrelaçar-se à ideia de que é leitura e, mais que isto, tempo de leitura ou uma duração “que se lê de uma sentada”, ainda com o compromisso de “desvendar algo de novo, que ressoe para sempre”, o que é pretenciosa incumbência, contudo resultado que se alcança nos contos de *Boca do inferno*.

Frequentando-se seus escritos autobiográficos, percebe-se a ligação de Otto ao gênero. Em situação específica, ele cita autores que neste campo o antecederam<sup>21</sup>. Machado de Assis é sua primeira admiração e seu primeiro professor no gênero<sup>22</sup>. Mário de Andrade – unanimemente o amigo-conselheiro de todos os jovens literatos do circuito belo-horizontino a que Otto pertencera<sup>23</sup> – também é sua referência (cf. SANTOS, 2002, p. 109). Já entre os mais contemporâneos, a apreciação recai sobre Clarice Lispector, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, autor a quem Otto admirava, por conta da maestria do paranaense no microconto.

Outros procedimentos de importância, entretanto, ainda caracterizam a escrita dos contos de Otto e, no caso, também *Boca do inferno* será o espaço para seu acontecimento. Trata-se da obediência, por exemplo, às normas da sintaxe de colocação, distanciando-se, por isto, seu estilo de algumas práticas que a geração modernista já incorporara ao seu dizer, e práticas que o Otto Lara Resende leitor já havia constatado.

Em atenção a outras características da escrita do autor, deve-se citar também o límpido de sua frase, ligado a um gosto pela ordem direta dos termos e por uma estrutura de período que, mesmo quando se apresenta composta, se faz por um número reduzido de orações.

Nos sete contos, o mensurado uso do adjetivo torna-se outro aspecto de escrita que ainda se deve mencionar. Na busca da anunciada expressão feita pelo mais nuclear, o autor acaba por ser mais parcimonioso no uso de adjetivos e outros determinantes. Com o procedimento, por conseguinte, o centro nominal, no texto, representa mais em si e o artifício,

em instância última, porta uma revelativa cota de responsabilidade no jogo das tensões que perpassam as páginas. Circunstância que também ligamos à elegância do dizer de Otto está em sua sutileza de não permitir que seu narrador diga explicitamente o que de mais terrível se passou com suas personagens.

*Boca do inferno* é, neste aspecto, exemplar representação. Em suas situações de clímax, impera a sugestão, o dizer pelo não dizer, prática que, de modo algum, entretanto, exclui o leitor do entendimento da mensagem.

Quanto à mesma estratégia, ainda se poderia dizer, pensamos, que ela seja modo de afastar da via literária a sordidez do cotidiano<sup>24</sup>, mas sem a negar enquanto conteúdo, enquanto cabal parte das existências, inclusive de crianças e adolescentes, as personagens de centro do livro em questão.

Por assim o ser, em *Boca do inferno*, sabe-se, para exemplo, do estupro, mas sem que se mencione a palavra, sem que a escrita detalhe o gesto; sabe-se do assassinato, mas sem que se escreva o vocábulo.

A tática, em nosso modo de interpretar, convida o leitor a mais intensamente fruir o texto, a dar a ele mais atenção. O procedimento, na indução de nossa leitura, estende ao mesmo leitor o prévio aspecto de intérprete.

Acerca do mesmo fato, é preciso ainda que se declare, estendendo nosso raciocínio, que a ausência anunciada é mais que tencional. O convite à ação do leitor ante o escrito é fato sob o qual se desenvolve a ideia de que o texto é também o que se estende no silêncio.

Em simultaneidade, outra substância, por sua vez, ganharia forma. O que a constitui é o parecer de que, no mesmo silêncio, o que se tem, em verdade extrema, é a palavra como desnecessária ou, sob outro ângulo, a palavra como signo gasto.

O termo (signo gasto), remetendo-nos a Barthes (1993), põe-nos também em contato com a ideia de que silêncio seria, no contexto de que faz parte e do modo como acontece, função poética.

À constatação prende-se a equivalência de que, na função poética do silêncio, a mesma palavra que o antecederia apenas fora uma isca<sup>25</sup>, para que, em intenção última, chégássemos ao indizível dos mundos das personagens centrais, tão marcadas (quase todas) da atroz violência.

Com o dito acima, não se sugere, no entanto, que o silêncio aludido seja das personagens. Reiteramos a ideia de que, para nós, trata-se, no assunto evidenciado, de um silêncio pertencente ao texto, à sua escrita; trata-se de um aspecto que, em nossa leitura, acaba por ser a expressão de um estilo.

Já às personagens de *Boca do inferno* (ao menos às principais) cabe, no contexto de cada um dos enredos e em nossa apreciação, não o termo “silêncio”, mas sim o vocábulo “mutismo”, para designar-lhes a ausência de palavras no extremo das angustiantes situações que as atingem<sup>26</sup>.

Nossa apreensão não ousa tomar por sinônimos os vocábulos (no texto-leitura, não vocábulos, mas certamente os sentidos ante o mundo), apesar da proximidade semântica entre ambos, se frequentarmos dicionários.

Em nosso contexto, mutismo é oposição a silêncio. Quando o empregamos na vinculação às personagens, lembramo-nos de obstrução, ocultamento, degradação, medo, todos os sentidos que contrariam a “liberdade” que, muitas vezes, o silêncio oferece<sup>27</sup>.

A liberdade presente no silêncio estaria, por sua vez, para uma revelação, semântica que, como se constata em nosso raciocínio, o mutismo oblitera. A revelação, por isto, estaria sempre para uma hipótese de elevação, possibilidade interdita às personagens centrais de *Boca do inferno*.

O fato, contudo, também se estende, em sua força, sobre o adulto opressor. A ação negativa que ele desencadeia encontra origem em interioridade deturpada, na ausência de uma iluminação que, se existente, para o positivo tudo poderia modificar.

Fato que, em *Boca do inferno*, também interage diretamente com aquele que lê seus contos é o tratamento dispensado ao narrador, figura que, mesmo com sua existência em terceira pessoa por todos os sete enredos, nada traz das práticas da onisciência absoluta.

Sua ação é a de estar com a personagem e, na extensão, tê-la como seu limite. Ao longo das sete histórias, as personagens inibem a menção direta ao narrador. Ele, contudo e curiosamente, vive a responsabilidade da transmissão da maioria dos informes que nos chegam, pois poucos são os episódios de discurso direto nas narrativas.

No mesmo valor e poder destas afirmações, *Boca do inferno* ainda traz, como recurso do seu estilo, uma linguagem que, sob a ação do narrador, mimetiza a brutalidade à qual os personagens infantis e adolescentes são submetidos<sup>28</sup>.

A prática diretamente nos filia a raciocínio desenvolvido em parágrafos anteriores, mas, neste momento de nosso texto, indica-nos o responsável por um procedimento que, em verdade última, será de escrita ou, ainda, de escolha de um modo de escrever.

A cena do estupro de Silvinha bem exemplifica, em nossa avaliação, o que se afirma. Falando o narrador, somos advertidos para o fato de que a menina foi dobrada sobre o sofá (p. 89), situação que, na aparente inadequação do verbo dobrar, causa o estranhamento.

No contexto, entretanto, o mesmo verbo, na tencionalidade da escrita, indiretamente revela a participação forçada da menina. Na instância, Sílvia foi submetida à conjuntura. No dobrar (dobrá-la) está a força despendida pelo agressor e o sádico da imposição da vontade do adulto ao corpo sem movimento, endurecido, mas frágil da criança.

À menina coube, na cena, fechar os olhos, gesto que, em sua concretude, é tentativa de ausentar-se ou momentaneamente morrer, para negar o ato e as marcas indelévels – mais que físicas – que dele ficarão.

Toda esta carga emocional, no entanto, condensa-se no texto em três curtas orações. A tensão, com isto, chega à culminância e, vencido o repúdio à brutalidade, vence o texto no poder de expressar.

A “sugestão” já mencionada encontraria, assim, suas causas no narrador, elemento da narrativa que, no livro em análise, estrutura uma igualdade entre a voz de dentro dos enredos e a voz de fora.

O narrador, enquanto causa da sugestão, dá, assim, ao texto (ao texto que é sua fala) um caráter eufemístico. Noutros termos, ele seria quem tem a capacidade de suavizar o poder conotador da palavra, já que sua expressão não se utiliza do vocábulo específico, nem se detalha.

O expediente do narrador, contudo, perante a rudeza da realidade, poderia soar para alguns leitores como mera retórica ou modo de ocultar o caráter sádico, em verdade última do narrador. Entretanto, se existente o raciocínio, com ele não concordamos. Cremos noutro argumento. Como atitude do narrador, o recurso eufemístico – parceiro correlato da fluência do mesmo texto – seria contraponto ao abissal da vida das personagens.

Noutra esfera, o recurso ainda corresponderia a modo (curioso modo) de destacar o aviltado, em gesto de possível solidariedade. Por sua vez, o recurso estilístico que representaria, nos contos, o mesmo abissal é a reificação, sempre sinônimo do humano embrutecido, desrespeitado, privado de sua merecida e prosopopeica ascensão.

Nesta circunstância, pedimos, assim, que se deduza que também a fluência anunciada da escrita está, no texto, como contraponto, como recurso de oposição que vale apreciar, entender nas dimensões do eufemístico.

Para a mesma circunstância, direcionar-se-ia a questão das vozes. Nomeando-as, dizemos que a de dentro seria a voz da personagem; a de fora, a do narrador. A estreita convivência entre ambas, entretanto, estabelece o que, anteriormente, chamamos de igualdade. Noutra instância, uma quase fusão, fato que, se verdadeiro, torna menos rarefeita a hipótese de narrador solidário.

A atitude também se materializa, em nossa interpretação, no convite para, no processo de leitura, a já citada ação mais participativa do leitor que, devido a este artifício, se vê na condição de maior identidade com as personagens nos seus acontecimentos de vida.

Nos enredos, a condução de quem lê também se faz pela disseminação de um suspense, recurso que, mais uma vez graças ao trabalho do narrador, vai se desenvolvendo gradualmente na extensão de todas as histórias.

Na trajetória de Floriano, no terceiro conto, tem-se claro exemplo deste suspense disseminado. Antes do assassino frio e calculista, transcorreram-se algumas etapas. Em voga, primeiro, está o menino sádico que maltrata animais. Depois, avista-se o masoquista que escavaca suas pequenas feridas. Em cena, na sequência, está o dissimulado que atrai o amigo crédulo para o perigo fatal que, ao fim de tudo, é o Floriano de plácida, mas sempre dissimulada aparência do início. O fato, por sua vez, entrelaça-se à empresa de condução do leitor ao clímax dos enredos e a mesma condução conhece etapas na narrativa.

Há, em *Boca do inferno*, por isto, equivalência entre condução e suspense graduado, ou, noutros termos, entre condução e tensão medida. No ato da leitura, o mesmo procedimento estabelecerá sutil e, sem contradições, estreita aproximação entre narrador, leitor e personagem.

A sutileza, nas situações dos enredos, acontece, então, como recurso de uma escrita. Todavia, observando-se melhor a estrutura, o que mais se percebe é que o grande artifício que se concretizou foi, ao fim e ao cabo, a aludida triangulação – narrador, leitor, personagem – que tem por base um texto de estrutura primorosa.

Fato também a pedir nota em *Boca do inferno* é a convivência entre o tempo cronológico e o psicológico. Há no livro, contudo, uma sobreposição do segundo ao primeiro.

No conjunto das narrativas, a peculiaridade se vincula, em nossa apreensão, ao drama pessoal das personagens, cujo denso conteúdo, no entanto, teria suas origens na realidade circundante, no social de que as crianças de *Boca do inferno* fazem parte e na situação de vítimas maiores.

Deste social, porém, vai ocorrendo, acreditamos, um discreto e manipulado, distanciamento em alguns contos. Com o paulatino acréscimo da tensão psicológica nas narrativas, o personagem vai, na aparência, como que se apartando dele.

Doquinha, no quarto conto, em seu leito vive, segundo nossa leitura, esta situação. À medida que vai aprofundando a consciência da perda do amado, mais se enreda, presa ao quarto e, na extensão, mais se alheia do mundo. O aparente adeus ao social, assumido na reclusão, dá-se no mergulho em si e também na descoberta da capacidade de sofrer.

Em pensamento a nosso ver mais ajustado, ainda diríamos que o social de *Boca do inferno* estaria, no desenvolvimento das histórias, buscando a camuflagem. No contraponto deste seu gesto, avolumar-se-ia correlatamente a mencionada tensão psicológica, carregada de tragicidade.

Exemplo visceral do fato seria, a nosso ver, Trindade em seu último gesto. Pensá-lo, portanto, no refúgio da gruta faz-se sempre necessário. No esconderijo, está o personagem que quer se ocultar, fundir-se, mimetizar-se e não ser encontrado. No mesmo espaço, contudo, também indiretamente se refugiou e quer se negar o social que gera o pária e seu gesto homicida. Na tensão do personagem entocado, camufla-se, noutros termos, a sociedade, temendo suas culpas. O gesto, porém, acaba sendo tiro pela culatra. Nele, o social se denuncia e se expõe.

Já em segunda instância, o mesmo psicológico que se registra (fusão de tempo psicológico e tensão) é, em consonância com o registro anterior, graduada descoincidência com as medidas temporais objetivas, mas sem que, de modo algum, isto faça o texto incorrer em ilogismo ou chegar, em sua instância última, à fuga ao linear.

Nos contos, não há o mergulho no puro fluxo da interioridade<sup>29</sup>. No texto, o que certamente ocorre é o estabelecimento paulatino de uma consciência interiorizada nas personagens, que corresponde ao saldo de percepção do real com suas atrocidades e descaminhos. Do mesmo elemento desencadeador emanaria, também e obviamente, o discurso da interiorização, a nosso ver o subsídio necessário para a fixação referida.

Ainda no contexto em evidência, do comentado tempo psicológico, é preciso também que se afirme, apesar do perigo de cair em certo lugar comum, que ele existe nas personagens como parceiro correlato de suas almas, que ele é tempo vivencial<sup>30</sup>.

Sua concretude, na narrativa, prende-se ao grande intimismo que marca, página a página, todo o livro de Otto. Do mesmo intimismo, o que ainda se denuncia é que ele não se talha no gratuito ou, explicando-nos, na via romântica, sem que se queira ao último termo amesquinhar.

Em *Boca do inferno*, a sintonia não se faz devida para aquele que queira romanticamente se contar, mostrar, na gratuita confissão, o seu íntimo ou seu modo de ser. A atmosfera dos contos é outra. Neles, intimismo (sem que haja o medo da redundância) é o cerne, é o exclusivo da interioridade, é o âmago.

O termo, no contexto do seu emprego, é o avesso de aspecto, de aparência exterior. Em nossa leitura, seria, por conseguinte, o oposto à dissimulação, pois, no extenso do escrito,

é o que está no ânimo, o que não pode ser adulterado; é, no que se apreende e em palavra última, o essencial.

Com o fato, ao fim das respectivas histórias, Doquinha é – quase em teores da tragédia antiga – a viúva; Sílvia, a vítima do abuso sexual; Floriano, o assassino; Francisco, a cria sob posse.

Ainda para corroboração dos fatos, na arquitetura dos sete enredos as personagens não são redimidas. A elas não é permitido conhecer a epifania que contempla a vida em crise de personagens elaboradas por outros autores<sup>31</sup>.

No auge do drama que estão vivendo, a situação como que se cristaliza, e o fato ocasionante da circunstância é o fim da história que, ao longo de toda a sua duração (e isto em se tratando de todos os sete enredos), encontra, em nossa leitura, no grito de dor<sup>32</sup> (que, contraditoriamente, não foi emitido<sup>33</sup>) a sua imagem de síntese, a sua definição última.

Do cotidiano que circunda as personagens nada aflora, nada vem à tona, à superfície (mesmo que seja o mais prosaico dos fatos), com poder sequer de abrandar-lhes os sofrimentos, quanto mais de extingui-los.

Na vida das personagens em questão, não há acontecimento a se fazer presente, mesmo que da forma a mais inesperada ou sub-reptícia, com o intuito de tornar a existência menos pesada ou de iluminá-la, em proximidade ou distância com o significado religioso que o verbo possa trazer.

Nos contos, em sua ordem estabelecida, o sofrimento não deixa de ser dor. A fatalidade traça para as personagens um caminho sem volta. O afeto, para a maioria delas, foi banido de seus mundos. Premidas em suas circunstâncias de vida, elas ignoram qualquer transcendência.

No interior das narrativas (que, em *Boca do inferno*, é o interior das personagens), o autor trabalha com uma realidade material e psicológica em sua concretude, em sua intensa expressão. Nos sete contos, dor é de fato dor ou, no máximo da concessão porventura desviante, a vida da personagem.

Na circunstância, o que interessa é a fixação do que está contido (inseparavelmente contido) ou implicado na natureza dos seres, embora se saiba que o mesmo contido ou o mesmo implicado seja sofrimento.

Deste modo, o que emana das palavras, na organização e lógica que elas assumem na luta por expressão, é, em *Boca do inferno*, imanência, significado em oposição mais que declarada ao transcendente ou, ainda nos repetindo, ao epifânico<sup>34</sup>.

Elencadas e expostas estas características e idiossincrasias, que pensamos de fato concernentes, quando se buscam os sentidos (alguns sentidos) *de Boca do inferno*, passamos ao convite de que se leiam os contos da segunda publicação de Otto, livro que tem história na história da literatura brasileira.

### **Referências:**

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

DOURADO, Autran. *Uma poética do romance. Matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução de José A. Bragança de Miranda e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2002.

MEDEIROS, Benício. *Otto Lara Resende* (Série “Perfis do Rio”). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

MIRANDA, Ana (org). *O príncipe e o sabiá e outros perfis*. São Paulo: Companhia das Letras / Instituto Moreira Salles / Casa de Cultura de Poços de Caldas, 1994.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PEREZ, Renard (org.). *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1964.

PIRES, Paulo Roberto. *Hélio Pellegrino* (Série “Perfis do Rio”). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

SÀ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SABINO, Fernando. *Cartas na mesa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTOS, Tatiana Longo dos (org.). *Três ottos por Otto Lara Resende*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras pelo Centro Universitário Fundação Santo André (1984), graduação em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André (1989), mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo (2000) e doutorado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo (2007). Atualmente é professor do Centro Universitário Fundação Santo André. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Língua Portuguesa e Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Infância, Adolescência, Imaginário, Otto Lara Resende, Práticas e Representações do Antigo Regime, África, Cabo Verde.

<sup>2</sup> Raymundo Souza Dantas, a propósito do lançamento de *Boca do inferno*, no *Diário de Notícias* (R.J.), em 24 de março de 1957.

<sup>3</sup> Os informes a que se alude são a nós oferecidos por Humberto Werneck, em conversa ocorrida no Instituto Moreira Salles.

<sup>4</sup> A organização do volume junto à Companhia das Letras esteve a cargo de Humberto Werneck.

<sup>5</sup> Benício Medeiros, biógrafo de Otto, dá-nos conta desta peculiaridade do escritor. Ele chega a dizer que Otto Lara Resende é um “perfeccionista”, atormentado por “uma aflição flaubertiana”. Ainda recuperando o que o próprio escritor atestava de si, lembra que Otto dizia que *O braço direito* deveria chamar-se, quase trinta anos depois de sua primeira publicação, *O braço esquerdo*, tanto que o seu autor o reescrevera (cf. MEDEIROS, 1998).

<sup>6</sup> O depoimento a que se faz menção encontra-se em livro organizado por Tatiana Longo, *Três ottos por Otto Lara Resende* (2002).

<sup>7</sup> Dois outros preciosos livros, lançados em 1957, são *Marcoré*, de Antônio Olavo Pereira, e *Solidão solitude*, de Autran Dourado, obras que também trazem instigantes imagens da infância e da adolescência.

<sup>8</sup> Autran Dourado, afirmando suas impressões, chega a dizer que, da parte de alguns escritores, o hábito de reescrever (reescrita enquanto constante retoque, o que implica em alguns casos, a intensa retirada de palavras) transformou-se em obsessão, em martírio, e que Otto é um desses martirizados, conduzido que sempre foi pela “fêrrica disciplina mineira”, que tem no crítico Eduardo Frieiro (*A ilusão literária*), para exemplo, um de seus fortes incentivadores. Autran também menciona a ligação entre Otto e Dalton Trevisan e o papel de crítico que o primeiro exerceu sobre a escrita do segundo, que pedia ao mineiro fosse “cruel” com sua escrita (a dele, Dalton), no processo de apreciação, anterior ao aparecimento em livro (cf. DOURADO, 2000, p. 84-87).

<sup>9</sup> As pinturas rupestres reproduzidas no livro pertencem ao acervo da “arte rupestre espanhola”.

<sup>10</sup> No caso, parece-nos interessante recorrer à ideia de que cavernas e tumbas eram templos para os primeiros cristãos; que, ainda, segundo certa prerrogativa, Cristo teria nascido em uma gruta e que, por fim, muitos altares, quando se pensa o culto católico, contêm relíquias e pedaços de pedras, cuja função é lembrar as sacrificiais, por sua vez memórias de cerimônias recuadas, nas quais sangue era derramado sobre rochas na função de altar (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989).

<sup>11</sup> Sésamo é o vocativo da célebre frase “Abre-te, Sésamo”. Seria, por conseguinte, o receptor da mensagem. Por isto, entendemo-lo, em primeira instância, como a própria caverna.

<sup>12</sup> Literalmente, sésamo é uma semente, cuja estrutura sob a ordem do “Abre-te” quer romper (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 825-826).

<sup>13</sup> O documento ao qual nos referimos se encontra na posse do Instituto Moreira Salles, e seus teores são respostas (datilografadas) que Otto dá a um questionário que lhe enviara Renard Perez, com o intuito de montar texto biográfico (seguido de antologia) do autor e de outros literatos, cuja escrita repercutia nos anos 50 e 60. O texto que Renard Perez chega a editar não traz, entretanto, a informação de Otto referente ao que se afirma no parágrafo a que esta nota pertence (cf. PEREZ, 1964, p. 295-300).

<sup>14</sup> A fazenda a que Otto – menino de cidade – visitava e à qual o adulto faz referência localiza-se em Resende Costa – antiga Vila da Lage (Laje, em escrita atualizada), nas proximidades de São João del Rei.

<sup>15</sup> Volte-se sempre, por exemplo, à dimensão de “caverna” que, em nossa apreensão, os contos veiculam.

<sup>16</sup> Nesta nota expressamos a ideia de que bom seria se “o autor” fosse apenas e tão somente o “conjunto de seus textos”, tal como enfatiza Foucault (2002).

<sup>17</sup> Lembramos que, excetuando-se os contos de *Boca do inferno*, os outros escritos de Otto que têm por personagens centrais crianças e adolescentes seriam: “A pedrada”, quarto conto de *O lado humano*; “O carneirinho azul”, primeiro conto (depois, publicado como novela) de *O retrato na gaveta*; “O guarda do anjo” e “Mater dolorosa”, respectivamente terceiro e sexto contos de *As pompas do mundo*. *O braço direito* conta também com suas personagens infantis e adolescentes que são os internos do asilo da cidade de Lagedo (Lajedo, em escrita atualizada).

<sup>18</sup> Sobre a suposta superioridade do romance sobre outros gêneros Sabino fala a Otto, em carta de 04 de agosto de 1957 (cf. SABINO, 2002, p. 191).

<sup>19</sup> Do Otto apreciador de contos sua biblioteca nos dá notícia, com um acervo de ao menos 120 títulos no gênero.

<sup>20</sup> Na biblioteca que pertenceu ao escritor, no momento sob os cuidados do Instituto Moreira Salles, encontra-se, para exemplo, e com diversas anotações o *A criação literária*, de Massaud Moisés, em, salvo engano, primeira edição.

<sup>21</sup> Em entrevista a Eva van Steen (cf. SANTOS, 2002, p. 82-117).

<sup>22</sup> Na vida de Otto, a presença de Machado, por meio da leitura, é recuada. O autor já é parte do mundo do Otto menino ginasião (cf. MEDEIROS, p. 24).

<sup>23</sup> Um dos depoimentos sobre a importância de Mário de Andrade para os escritores e jornalistas mineiros da geração que sucede a do Modernismo é dado por Hélio Pellegrino (cf. PIRES, 1998, p. 16). Conhecida tornou-se também a crônica de Otto sobre Mário, escrita no primeiro aniversário da morte do poeta em 1946 (cf. MIRANDA, 1994, p.15-17).

<sup>24</sup> “É preciso não fazer da literatura uma sarjeta, engrossar a abjeção humana. E todavia longe de mim atitude edificante, moralizante.” O pensamento é da autoria de Otto e é parte de resposta à pergunta síntese “Quem é Otto Lara Resende”, feita ao autor por Paulo Mendes Campos, para entrevista publicada na Revista Manchete, em abril de 1975 (cf. SANTOS, 2002, p. 61). A sordidez do cotidiano sem meias tintas está, para exemplo, escrachada em textos de Dalton Trevisan.

<sup>25</sup> A palavra “isca” não é nossa; tomamo-la de empréstimo a texto de Clarice Lispector (1973). Também a encontramos em “Catar feijão”, segundo poema de *Educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto (1999, p. 335-367).

<sup>26</sup> Expressivo exemplo é, no caso, Silvia, do conto “O segredo”.

<sup>27</sup> A positividade do silêncio residiria, entre outros aspectos, na hipótese de que ele ocorre, para exemplo e segundo alguns pareceres, antes da criação e após o final das eras, prova de sua ligação com os grandes acontecimentos (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 834).

<sup>28</sup> No mimetizar, o narrador em questão efetua uma *mimese*, isto é, uma recriação de realidade, fato que dá mostras, em nossa opinião, de sua importância no texto de Otto.

<sup>29</sup> O aludido fluxo – também, segundo nossa compreensão, chamado “monólogo interior” – foi exemplarmente atingido por Proust, Svevo, Virgínia Woolf e, em nossa literatura, por Pedro Nava em episódios de *Bau de Ossos*.

<sup>30</sup> Segundo Benedito Nunes (1988, p. 18), “a experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior.”

<sup>31</sup> A alusão, na circunstância, é à Clarice Lispector, autora que tem seus textos celebrados pela crítica com a palavra “epifania”, expressão que se emprega em avaliação interpretativa de certos acontecimentos das vidas de suas personagens.

<sup>32</sup> Na circunstância, a expressão “grito de dor” de nosso texto remete-nos à imagem que constitui “O grito” (“The Scream”), de 1893, quadro de Edvard Munch (1863-1944), pintor norueguês impregnado do ideário expressionista. Esse termo, em nossa leitura, de algum modo ajuda a captar e a definir a densa carga dramática de *Boca do inferno*, atmosfera que é fruto da tensão, do sofrimento a que são submetidas suas personagens.

<sup>33</sup> No episódio, remetemo-nos à distinção que explicitamos entre “silêncio” e “mutismo”.

<sup>34</sup> Ainda quanto ao epifânico vale recorrer a texto de Olga de Sá (2000), mais propriamente ao capítulo IX (“O conceito e o procedimento da epifania”).