



ANÁLISE DA CATEGORIA DESCRITIVA EM “AMOR”, DE ADRIANA LISBOA

Osmar Casagrande Júnior
(PPGLetras-UFMS)

Rauer Ribeiro Rodrigues
(PPGLetras-UFMS)

Resumo: Analisamos a categoria descritiva no conto “Amor”, do livro *Caligrafias* (2004), de Adriana Lisboa. Essa leitura considera o debate sobre a descrição na literatura, partindo de Lukács, passando por Philippe Hamon, Gérard Genette, Antonio Candido e Luis Alberto Brandão. Propõe-se que a descrição do espaço constitui função narrativa e não apenas acessória ou contextual nesse conto. A partir disso, mostra-se como o espaço ficcional permite a leitura de “Amor” como pertencente ao gênero conto, considerando as teses de Ricardo Piglia.

Palavras-chave: Categoria descritiva. Espaço ficcional. Conto.

ANALYSIS OF THE DESCRIPTIVE CATEGORY IN “AMOR”, BY ADRIANA LISBOA

Abstract: *We analyzed the descriptive category in the tale “Amor”, from the book *Caligrafias* (2004), by Adriana Lisboa. This reading considers the debate about the description in the literature, starting from Lukács, going through Philippe Hamon, Gérard Genette, Antonio Candido and Luis Alberto Brandão. It is proposed that the description of the space constitutes narrative function and not only accessory or contextual in this tale. From this, it shows how the fictional space allows the reading of “Amor” as belonging to the tale genre, considering the theses of Ricardo Piglia.*

Keywords: *Descriptive category. Fictional space. Tale.*

“Amor”, conto do livro *Caligrafias* (2004), de Adriana Lisboa, constitui-se basicamente na descrição de uma aula de pós-graduação em literatura, numa universidade pública. Com concisão e simplicidade, a autora consegue mostrar nesse pequeno texto, talvez um microconto, o rigor de sua escrita. Nossa leitura aponta uma aparente contradição: um texto com força narrativa que usa basicamente a categoria

descritiva. Objetivamos mostrar como, ao descrever, a autora narra, contrariando posições crítico-teóricas que desvaloram a função descritiva na ficção.

Caligrafias tem um caráter experimental. Seus breves textos situam-se num limiar entre o poema em prosa e o microconto, tal como os apresenta o site pessoal da autora. A folha de rosto do livro afirma que se tratam apenas de pequenas narrativas (LISBOA, 2004, s.p.). Lê-se ainda na folha de rosto que os textos são de 1996 a 2004, mas a obra não traz as datas originais de cada um, individualmente. Assim, reúne-se escritos originalmente anteriores ao livro de estreia de Lisboa, o romance *Os fios da memória* (1999), até posteriores ao seu terceiro romance, *Um beijo de Colombina* (2003), passando pelo segundo, *Sinfonia em branco* (2001), já finalista do Prêmio José Saramago (2003). Temos, portanto, um projeto bastante pessoal da autora, com escritos prévios à sua primeira publicação, até após sua maturidade e reconhecimento, pelo que se infere que houve revisão dos textos mais antigos pela autora quando já consagrada. *Caligrafias* também traz o trânsito entre prosa e poesia, que mais tarde se consolidaria na produção de Adriana Lisboa. Em entrevista anterior à publicação de seu primeiro livro de poemas, *Parte da paisagem* (2014), ela afirmava:

Adoro ler poesia, sempre gostei. E, quando me deparo com aquela pergunta - “quais são as suas influências?” —, muitas vezes acontece de eu citar mais autores de poesia que de prosa. Isso vem desde muito cedo, desde criança eu gostava de ler poesia. As primeiras coisas que escrevi na vida foram poemas, lá na infância (LISBOA, 2011, s.p.).

Optamos, portanto, por uma leitura que parte da dualidade e a ultrapassa. Em *Caligrafias*, a simplicidade e a brevidade aliam-se à profusão de significados. O limiar entre poema em prosa e microconto não são resultado uma escrita intuitiva, espontânea ou confessional, resultado da imperícia com os gêneros literários. Esse é um caso típico em que o domínio dos gêneros leva à sua transgressão. No caso de “Amor”, a acuidade do olhar lírico e a aparente ausência de ação possibilitariam a leitura do texto como poema em prosa. Todavia, a riqueza do texto permite sua leitura também como conto, no sentido apresentado em *Teses sobre o conto* (2004), de Ricardo Piglia, quanto à sua afirmação que um conto sempre conta duas histórias. Como o aspecto poético é mais evidente, mostraremos que “Amor” também é narrativo. Por nos atermos à leitura de Piglia, trataremos o texto genericamente como conto, sem entrarmos no mérito ou nas especificidades do microconto.

Sobre o livro, Marcelo Pen afirma que “a imbricação entre realidade e ficção [...] pode ser vista em *Caligrafias*, microcontos de Adriana Lisboa. Poderíamos chamá-los de

esboços, não fosse o rigor que marca a escrita da autora” (PEN, 2005, s.p.). Há aí mais um aspecto dual, realidade e ficção, relevante ao debate sobre o papel da descrição na literatura, comumente atrelada a um debate sobre o realismo. “Esboços” remete a “rascunhos”, “manuscritos”, ou seja, escritos em caligrafia, à mão. Manuscritos normalmente são a versão menos elaborada do texto final. Todavia, a caligrafia remete também à arte de adornar com esmero o desenho das letras. Particularmente no livro de Adriana Lisboa, essa remissão é à caligrafia oriental. Esse livro tende ao minimalismo, à forma do haicai, à precisão da palavra. Lisboa tem influências de Bashô, considerando que seu romance *Rakushisha* (2007) foi escrito com base do diário e nos haicais do poeta. Em *Caligrafias*, o conto “Mergulho” dialoga diretamente com um dos poemas mais conhecidos de Bashô. O livro também é ilustrado com pincel chinês e nanquim, remetendo aos ideogramas.

Frente a esses pares, escolhemos dois. Primeiramente mostramos como a descrição narra. Tratando-se de narrativa, elucidamos por que “Amor” pode ser lido como conto, na perspectiva de Ricardo Piglia.

Lukács deu início a uma polêmica sobre a função descritiva na ficção com a publicação de “Narrar ou descrever” (1936). Segundo o ensaísta, a boa narrativa é aquela que encadeia epicamente ações, enquanto descrições apresentariam a vida como uma cena estática. Para ele, as inserções descritivas, que interrompem a narração, são mera contextualização social, e podem inclusive ser autônomas em relação ao destino das personagens (cf. LUKÁCS, 1965, p. 43-94). Lukács faz sua análise a partir da leitura de obras realistas e naturalistas. O alvo de sua crítica é Zola, que, para o ensaísta, faz descrições que seriam autônomas em relação à trama, ou seja, sugere que elas poderiam ser suprimidas do texto. Trata-se, portanto, da depreciação de muitas obras do Realismo e do Naturalismo, abundantes em descrições, visto que a concisão é cara à literatura, nada deveria sobrar num texto.

A crítica de Lukács, todavia, estava impregnada pela ideologia do Partido Comunista: era necessário colocar o proletário como herói, no centro da ação, jamais como mero componente de uma paisagem naturalizada. Ele foi criticado já na época da publicação de “Narrar ou descrever”, por exemplo, no texto de Bertold Brecht “Observações sobre um ensaio” (s.d.), que denuncia Lukács por forçar um heroísmo e um individualismo do homem comum ao exaltar os grandes heróis de Balzac e Tolstói (BRECHT, 2016, p. 300-304). Essa polêmica integrou o chamado “Debate sobre o expressionismo”, uma vez que Lukács também depreciou as técnicas expressionistas como o fez com o realismo de Zola. Para Sérgio de Carvalho, todavia, “o chamado

'Debate sobre o Expressionismo', [...] foi a rigor um debate sobre Realismo” (CARVALHO, 2015, p. 314), e o que o orientava era “uma oposição discutível – é essa a vulgata que perdura até hoje – entre obra de arte orgânica (ou realista) e a obra vanguardista (não orgânica)” (CARVALHO, 2015, p. 314). Ou seja, o problema ultrapassava a questão das escolas literárias, estendendo-se à capacidade de certas técnicas narrativas representarem ou não a realidade.

Philippe Hamon retoma a polêmica em “O que é uma descrição” (1972), em leitura semiológica. O autor afirma em sua análise imanentista que “[...] toda descrição se apresenta como um conjunto lexical metonimicamente homogêneo cuja extensão está ligada ao vocabulário disponível do autor, e não ao grau de complexidade da realidade em si própria considerada” (HAMON, s.d., p. 67). Hamon exemplifica essa afirmação ao dizer que, se numa narrativa aparecer um jardim, é muito provável que o paradigma lexical será de espécies de plantas (HAMON, s.d., p. 63). Hamon se alinha a Lukács ao tratar a função descritiva como monótona, interruptiva da ação e que, enfim, acaba não cumprindo sua pretensão realista, pois

A atitude realista repousa, pois, numa ilusão linguística, que é a de uma linguagem monopolizada apenas pela sua função referencial, na qual os signos seriam os análogos adequados das coisas, uma grade transparente duplicando o descontínuo do real. [...] Vê-se, pois, que a característica fundamental do discurso realista é negar, tornar impossível a narrativa, qualquer narrativa. Porque, quanto mais se satura de descrições, tanto mais, concomitantemente, é constrangido a multiplicar temática vazia e redundâncias, mais também, se organiza e se repete, logo, se fecha sobre si: de referencial, torna-se puramente anafórico; em vez de citar o real, cita-se a si mesmo perpetuamente (HAMON, s.d., p. 75).

Gerard Genette avança um pouco a frente quanto à depreciação da função descritiva. Em “Fronteiras da narrativa” (1971), questiona a convenção de que narrativa seria a representação de uma série de acontecimentos. Ele remonta a Platão e Aristóteles para abordar a *mimesis* e a *diegesis*. Em suma, afirma que, para os dois filósofos gregos, o poema épico narra, é basicamente *diegesis* ao narrar as ações das personagens, técnica que não seria imitativa da realidade; a tragédia, e o discurso direto na épica, são miméticos, pois imitariam a fala real das personagens. Para Genette, a própria essência da linguagem desconstrói essa lógica, pois seu funcionamento consiste num signo verbal representando um objeto não verbal e, portanto, a única forma representar a coisa tal qual ela é, seria colocando o objeto no lugar da linguagem.

Portanto, Genette se opõe à posição aristotélica de que *mimesis* seria uma imitação perfeita e *diegesis*, imperfeita, pois só há imitação imperfeita. Para o estruturalista, *mimesis* é *diegesis* (GENETTE, 2011, p. 265-272).

Genette explica que, por consequência, a narração não se opõe à descrição. O ensaísta propõe que é senso comum atribuir à narração a representação de ações e acontecimentos e, à descrição, a representação de personagens e objetos. Genette destitui essa concepção mostrando que na linguagem é mais natural haver descrição sem ação do que ação sem descrição. Para ele, mesmo na frase menos descritiva, sem qualificadores, como “O homem aproximou-se da mesa e empunhou uma faca”, há descrição ao se designar seres e objetos. E conclui que a diferença entre descrição e narração refere-se tão somente ao conteúdo, pois suas fronteiras na enunciação são indeterminadas (GENETTE, 2011, p. 272-277).

Consideramos que há um avanço por parte de Genette quanto à valorização da categoria descritiva, mas apenas no discurso. Apesar dessa exposição, o ensaísta ainda considera que na literatura a descrição é sempre auxiliar de uma narrativa, e que não se poderia imaginar um gênero em que o contrário ocorresse (GENETTE, 2011, p. 273-274). Gama-Khalil chama atenção para essa conclusão de Genette, também em comparação com Lukács e Hamon, e considera que ele ainda mantém a depreciação do espaço na narrativa (2018).

Antonio Candido retoma o debate. Dirigindo-se ao texto de Lukács e, numa análise do romance *L’assommoir*, de Zola, o crítico desconstrói a teoria lukacsiana:

Num romance naturalista, materialista por pressuposto, a descrição assume importância fundamental, não a modo de enquadramento ou complemento, mas de instituição da narrativa. É ela, de fato, que estabelece como denominador comum a supressão das marcas de hierarquia entre o ato, o sentimento e as coisas, que povoam o ambiente e representam a realidade perceptível do mundo, a que o Naturalismo tende como parâmetro (CANDIDO, 2004, p. 67).

A partir de um remanejamento do título do texto lukacsiano, Candido afirma que nesse romance “descrever é narrar” (CANDIDO, 2004, p. 63, itálico original), desfazendo uma suposta oposição entre as duas categorias. O que percebemos em todos esses ensaios é que a descrição espacial é comumente considerada um problema relativo ao tratamento do real e à questão da mimese na literatura.

Mais recentemente, estudiosos questionam a necessidade do vínculo entre espaço ficcional e o referente dos espaços reais. Luís Alberto Brandão, em “Cultura e espaço na teoria da literatura” (2005), explica que

Pode-se pensar, em primeiro lugar, que historicamente há distintas conformações de uma realidade espacial, como modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representação do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica. Mas deve-se pensar também na existência de um discurso espacial, conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura, mas também os discursos científicos e filosóficos – no qual se concretiza, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas e um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina imaginário espacial. Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é através de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto-exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (BRANDÃO, 2005, p. 95-96).

Nessa observação, sobre a qual não nos estenderemos, Brandão retoma a mesma questão de Lukács, Hamon e Genette, mas já despido da preocupação de entender a mimese como imitação, o que Candido já o fizera de forma diferente em “Degradação do espaço”, pelo método que ele próprio denominou de redução estrutural. Em nossa análise de “Amor”, trazemos essa observação de Brandão porque o texto flutua entre uma descrição realista e uma autonomia ficcional desse espaço.

Retomando a introdução, em “Amor” basicamente se descreve uma aula de pós-graduação em literatura, numa universidade pública. Primeiramente, o narrador descreve o ambiente: uma tarde quente do Rio de Janeiro, apenas nove alunos na classe, as paredes, carteiras e o insulfilm da janela em situações precárias de manutenção. Em seguida, o olhar do narrador acompanha o professor em seu esforço de fugir da forte luz solar que penetra pelo filme desgastado da janela. Esse olhar parece insinuar uma forma de atração, de fixação. O final do conto, elíptico e talvez enigmático, sugere isso: “Depois que o sol finalmente se pôs, apagando o retângulo roxo no chão, uma sobra veio espreitar. Os carros rugiam lá longe, muito longe, na grande avenida, a quilômetros, a séculos dali” (LISBOA, 2014, p. 43). O mundo está lá fora, de qualquer forma, seja a fixação do narrador pelo lugar, pela aula, pelo professor. Aí confluem as duas histórias do conto, nos termos de Piglia, como demonstraremos.

Há realismo na descrição, mas sem a minudência dos detalhes da escola Realista. Sem nos aprofundarmos na questão do realismo e da mimese, propomos que a descrição em Adriana Lisboa pode ser tomada realista a partir do texto de Tânia Pellegrini, “Realismo: postura e método” (2007). Para ela, hoje o realismo supera sua função de mero registro:

[...] uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas [...] (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Nesse contexto, estão os “pequenos e delicados cortes na realidade de um cotidiano banal, nos contos de Adriana Lisboa” (PELLEGRINI, 2007, p. 153). Mas tratar do banal não significa uma recusa de questões políticas ou históricas. “Amor” assume o que Pellegrini considera, para além do método no realismo, uma postura ética comprometida em mostrar eventos reais e às vezes com intenção política, que ela retoma em diálogo com Raymond Williams (cf. PELLEGRINI, 2007, p. 137-155). Em “Amor”, essa postura é a crítica à precarização da educação pública, com o recorte de uma banalidade apenas aparente.

Ricardo Piglia propõe duas teses para o conto: “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89) e “Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). Para o autor, a forma como a história secreta é apresentada modifica o conto ao longo da história da literatura. Ele afirma que, classicamente, a história evidente é colocada em primeiro plano e, a história secreta, em segundo, a qual é cifrada para revelar-se num final surpreendente (PIGLIA, 2004, p. 89-90). E “a versão moderna do conto [...] trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca a resolver. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. [...] O conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). E Borges faz da história secreta o tema do relato (PIGLIA, 2004, p. 93). A síntese dessas três formas estruturou o objetivo do conto em geral: “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Quanto a “Amor”, não se trata meramente de enquadrá-lo em um dos exemplos propostos por Piglia de como contar duas histórias. Propomos que nesse caso as duas histórias são mais ou menos veladas. A princípio, a palavra amor remete primeiramente

à sua forma romântica, o amor entre duas pessoas, tomando-a pelo seu uso mais comum. Assim, o conto trataria do sentimento do narrador pelo professor em primeiro plano. No entanto, a materialidade do conto, a descrição de uma aula, em nenhum momento deixa isso evidente. Não há palavras na história que apontem para uma atração. Ou seja, interpretar a “primeira história” do conto como sendo o amor de um aluno por um professor parte apenas do convencionalismo desse uso da palavra.

Mas a materialidade do conto concentra-se na precariedade da sala, no esforço do professor em se acomodar nesse espaço para que apenas nove alunos o ouçam. Por essa perspectiva, essa seria a primeira história, mas o que ela tem a ver com amor? É aí que a descrição do espaço narra, é parte constituinte da narrativa e não mero pano de fundo ou contextualização social. Sem essa descrição, a sequência de ações indicaria meramente um professor fugindo da incidência solar durante uma aula, a banalidade se encerraria nela mesma. Trata-se da persistência do docente em seu ofício, que, apesar da precariedade da instituição e do pouco interesse pela literatura (apenas nove alunos), continua dia a dia preparando suas aulas e lecionando. Ainda que seja senso comum, e uma falácia, há aí um segundo uso da palavra, como amor à profissão, amor à docência. Abstemo-nos aqui do mau uso político do “lecionar por amor”, discurso usado como pretexto para as más condições a que relegam o professor no Brasil. No entanto, mesmo nesse sentido, poderíamos considerar o conto como uma resposta irônica a tal discurso. Insistir na carreira de professor de literatura só pode ser um tipo de amor, ainda que haja aí uma boa dose de senso comum e de *kitsch*.

Portanto, “Amor” é um exemplo que confirma posições como a de Antonio Candido e Luiz Alberto Brandão quanto à função do espaço ficcional. Descrever é apenas uma outra forma de narrar e, para além da descrição de espaços reais, ou de realidade imaginada, o espaço ficcional institui a própria narrativa, não é mero complemento. Portanto, sem que isso exclua as características de poema em prosa de “Amor”, pode-se muito bem lê-lo como conto. Não se trata apenas de um olhar acurado para o ambiente, que percebe nele os vestígios de uma história genérica da precarização do ensino público. Trata-se de fazer esse ambiente contar uma história singular, a daquele professor, naquela aula, visto por aquele narrador. Tratando-se do gênero conto, em consonância com Piglia, trata-se de contar duas histórias. Pelo menos.

Referências

BRANDÃO, Luis Alberto. Cultura e espaço na teoria da literatura. *Via atlântica*, São Paulo, n. 8, dez. 2015. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50013>>. Acesso: 10 jan. 2019.

BRECHT, Bertold. Observações sobre um ensaio. In: MACHADO, Carlos E. J. (Org. e Anal.). *Um capítulo da história da modernidade: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 2016, p. 300-304.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004, p. 49-82.

CARVALHO, Sérgio de. Brecht e a polêmica sobre o Expressionismo. *Marx e o Marxismo*, Niterói, v.3, n.5, p. 313-324, jul/dez 2015. Disponível em <<http://www.niepmarx.blog.br/revistadoniep/index.php/MM/article/view/144>>. Acesso: 10 jan. 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Anpoll*, São Paulo, v. 47, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166>>. Acesso: 10 jan. 2019.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 265-284.

HAMON, Philippe. O que é uma uma descrição. In: HAMON, Philippe; HOSSUM-GUYON, François Van e SALLENAVE, Daniele. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d., p. 56-75

LISBOA, Adriana. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. Adriana Lisboa. *Jornal Rascunho: paiol literário*, Curitiba, nov. 2011, ed. 127. Editado por Luís Henrique Pellanda. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso: 10 jan. 2019.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965, p. 43-94.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso: 10 jan. 2019.

PEN, Marcelo. Autoras fundem realidade e ficção. Folha de S. Paulo: ilustrada, São Paulo, 15 de jan. 2005. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1501200513.htm>>. Acesso: 10 jan. 2019.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. Formas breves. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.