

Construção de microtextos e personagens na obra de Mário-Henrique Leiria

Construction of micronarratives and characters in Mário-Henrique Leiria' work



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Enero 2021
Artículo aceptado:
Marzo 2021

Número 9, pp. 47-58

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n9a4>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional CC-BY-NC-ND

Tania MARTUSCELLI

University of Colorado Boulder

tania.martuscelli@colorado.edu

ID ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5929-7468>

RESUMO

A construção de personagens nos textos de ficção tem mudado ao longo dos anos, especialmente se consideramos o conceito de “personagens” tal como aparece no trabalho de E. M. Foster (1923). Ao focar nas micronarrativas, os conceitos teóricos do conto também merecem atenção no sentido da evolução do gênero e o reflexo da sociedade que usualmente é apresentado nestes textos. O trabalho lida com as micronarrativas de Mário-Henrique Leiria, bem como na construção dos personagens em seus textos. Começamos por basear nossos argumentos na inaugural teoria do conto de Vladimir Propp sobre a construção de personagens, passando a atentar para uma discussão desenvolvida pelos críticos brasileiros e portugueses, bem como a própria visão de Leiria em relação à composição textual).

PALAVRAS-CHAVES: micronarrativa; personagens de ficção; surrealismo; teoria do conto; Mário-Henrique Leiria; *Contos do Gin-Tonic*.

ABSTRACT

The construction of characters in fictional texts has been changing along the years, especially if we consider the concept of “people” as it appears in the work by E. M. Foster (1923). By focusing on micronarratives, the theoretical concepts of short story also deserve attention in the sense of the evolution of the genre, and the reflection of the society that are usually presented in these types of texts. This paper deals with Mário-Henrique Leiria's micronarratives, as well as the construction of characters in his texts. We start to base our arguments on the original theory of short story by Vladimir Propp's review of the construction of characters and continue to a discussion developed by Portuguese and Brazilian critics, as well as Leiria's own definition of textual composition.

KEYWORDS: Micronarrative; fictional characters; surrealism; theory of short story; Mário-Henrique Leiria; *Contos do Gin-Tonic*.

Construção de microtextos e personagens na obra de Mário-Henrique Leiria

Mário-Henrique Leiria é celebrado por seus *Contos do Gin Tonic* e os *Novos Contos do Gin* e, ainda que os títulos pré-determinem o género dos textos apresentados, além os volumes contarem com contos e microcontos, também trazem poemas e textos ilustrados. O escritor, aliás, é responsável por marcar sua geração ao inovar o mercado editorial quando decide incluir distintos géneros literários e modos de composição textual em seus livros em princípios dos anos de 1970. Mais recentemente, ao aceder à sua variada obra completa disponibilizada pela editora E-Primatur, percebe-se que a utilização da narrativa ultrabreve para a qual atentamos no presente estudo, aparece em muitos projetos que até então tinham ficado dispersos ou inéditos.

Neste contexto, vale a pena discutir o género do conto e suas ramificações, portanto a narrativa breve e a ultrabreve, tomando em conta a construção dos personagens leirianos. Já é reconhecido, no caso da obra ficcional de Mário-Henrique Leiria, que seus livros de contos “tocam vários géneros sem pertencer a nenhum de modo exclusivo” (Datia, 2012: 23). Propõe-se, desse modo, averiguar se a narrativa mínima, ultrabreve, ou o microconto (termos que neste estudo se utilizam como sinónimos) de Mário-Henrique Leiria segue ou não o processo de criação de personagens do conto tradicional. Como ponto de partida para a discussão, cabe uma breve discussão da evolução da teoria do conto ao longo do século XX. Desse modo, no lugar de atentar para a teoria do micro-conto, propõe-se seguir as pegadas do próprio Leiria, escritor de contos tradicionais e menos tradicionais na segunda metade do século XX, no sentido de revisar a noção do género, bem como observar o processo da construção de personagens nesse contexto “limitado” à brevidade do texto.

Ainda que o fenómeno das narrativas mínimas tenha se proliferado com a democratização da tecnologia que passou a ser utilizada num contexto doméstico, não sendo mais exclusivo das grandes indústrias e empresas, a partir da segunda metade do século XX a questão do conto enquanto forma curta da novela se radicaliza à forma do micro-conto. Não sendo necessariamente uma novidade contemporânea às aplicações ou *apps*, na época em que Leiria compôs sua narrativa ultrabreve mereceu elogios da crítica por sua liberdade artística (Horta, 1973).

Não obstante estudiosos marquem o *boom* dos micro-contos como consequência da vida cotidiana resultante do referido contexto urbano, predominantemente tecnológico, é de se notar que foi no momento do Modernismo e das vanguardas, portanto entre fins do século XIX e do entre-guerras na primeira metade do século XX, que o experimentalismo textual e o advento da publicidade (consequência do mercado de produção em massa) inspiraram os escritores a retrabalharem a linguagem, bem como os artistas a redimensionarem a arte visual. Nos dois casos, passaram a explorar a rutura de limites do género literário e visual, por exemplo, bem como as regras academicistas inerentes a cada contexto. Esse experimentalismo acabou por romper com a tradição formal do texto e alcançou um impacto, ou uma nova experiência estética também no leitor. Essa breve retomada histórica merece atenção no presente contexto uma vez que Leiria participou do movimento de vanguarda surrealista em Portugal. Ainda que em França tivesse sido inaugurada em 1924 com o *Primeiro Manifesto do Surrealismo* de André Breton, em Portugal foi em fins dos anos de 1940 que o movimento gerou pública controvérsia entre a crítica e o público (e entre os próprios surrealistas, aliás!), como se apreende do trabalho de Maria de Fátima Marinho (1987).

Sendo não somente herdeiro do Surrealismo, mas também um de seus ativos criadores, a análise da narrativa mínima de Leiria não deve ser distanciada de sua experiência artística.

Do contexto histórico do conto leiriano

Em 1928, contemporâneo ao Surrealismo, o crítico estruturalista, Vladimir Propp, foi um dos pioneiros a analisar o conto. O russo toma como ponto de partida a tradição das estórias populares e folclóricas recuperadas da oralidade, as quais aproxima da discussão do “maravilhoso” e do “fantástico”. A crítica posterior em língua portuguesa tende a concordar com as assunções de Propp, uma vez que consideram o conto “a forma espontânea da prosa popular” –como é o caso do brasileiro Alceu Amoroso Lima (*apud* Hohlfeldt, 1988: 13)– e, ainda, que “revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social”, segundo o estudo de Luís da Câmara Cascudo (14). Ainda, em concordância com Roger Bastide de que o conto é remanescente da tradição oral, sublinhando a história curta como fenómeno criado pelo povo e dirigido ao povo, anote-se o que Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes sublinham acerca do “conto popular”: “partilha algumas das propriedades que caracterizam o conto literário consagrado (...), mas constitui uma modalidade específica de discurso” (2007:82).

Se Propp foi um dos primeiros a fixar a caracterização do conto como universal, geral, fluido e moral, com “sentimento quase ingênuo de justiça e equilíbrio” (Hohlfeldt, 1998: 17), no caso de seu efeito enquanto texto curto, pode-se tomar de Edgar Allan Poe o argumento de que uma estória deve ser intensa, breve e coesa (*idem*). Além disso, o efeito de unidade (ou coerência) deve criar a impressão de algo natural, ou de *verdade*, “para ser bem aceito pelas massas” (18). Em termos de sua construção formal, o conto surge de um acontecimento –seu ponto de partida é o desenlace de um (ou diversos) facto(s). Mário-Henrique Leiria se coloca em acordo com a noção de unidade preconizada por Poe, cuja função é a de causar um efeito de intensidade no leitor. A contística leiriana também corresponde com o argumento de Cascudo, uma vez que revela informações inerentes à cultura e sociedade (e política) de seu tempo. Ainda, tem relação com os estudos de Propp, uma vez que apresenta em seus textos o referido “sentimento quase ingênuo de justiça e equilíbrio”. Não obstante, tal *quase ingenuidade* no caso leiriano passa pelo filtro vanguardista, uma vez que sua ficção *aparenta* uma simplicidade com vocabulário simples, popularesco até, cuja espontaneidade rompe com a moral social conservadora (retrato de uma época de autoritarismo político também conservador), portanto apresentando uma chave revolucionária, contestatária. Partilha ainda, como apontaram Reis e Lopes, de certas características do conto popular, mas enquanto surrealista, extrapola o limite tradicional do texto, revelando a informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica e social – para voltar a referir a observação de Amoroso Lima – pelo avesso do discurso oficial.

Em dados momentos de sua vasta obra, Mário-Henrique Leiria apresenta sua defesa como contista em contraposição à ideia de escrever romances: “Não escrevo um romance: conto aquilo que me aconteceu e aquilo que me poderia ter acontecido. (...) É isso que eu escrevo aqui. Só isso” (Leiria, 2019: 657). O jogo da verossimilhança que é aludido neste trecho é um recurso bastante explorado pelo autor, de forma que sua imagem acaba por se confundir com a de seus personagens. Por muitos anos acreditou-se numa aventura experienciada pelo escritor no Brasil em sua luta contra a ditadura, o que, entretanto, não foi exatamente o caso. De qualquer modo, faz parte do projeto leiriano a intenção de borrar a fronteira entre ficção e realidade, tal como acontece na

tradição das histórias orais, de modo a conseguir um efeito estético. É mais que proposital, por exemplo, a nota de advertência aos *Contos do Gin-Tonic*:

[o] autor declara peremptoriamente que qualquer semelhança entre o que se segue e as pessoas, coisas ou acontecimentos realmente existentes, é absoluta pura coincidência.

No entanto, continua a não se sentir impedido de verificar que as coincidências têm causas matematicamente prováveis deveras curiosas. (...) Isto tem tudo a ver com o acaso, nada com o autor.

No entanto nada o impede de verificar que as coincidências têm causas matemáticas bastante curiosas. (Leiria, 2017: 30)

Note-se que, ao mesmo tempo em que afirma “peremptoriamente” o dado ficcional, volta atrás ao duvidar de sua declaração e relativiza “matematicamente” os fatos que parecem coincidentes com a realidade. Isto é, o leitor é provocado a acreditar desacreditando, ou vice-versa, nas histórias e personagens que está prestes a conhecer. O autor obriga, desse modo, o público a pactuar consigo, por via da advertência, o modo de perceber a verossimilhança nos textos.

No segundo livro, *Novos Contos do Gin*, o autor escolhe publicar mais uma advertência insistindo no referido pacto:

O autor repete preocupadamente a prevenção anteriormente já feita de que qualquer semelhança entre o que se segue e pessoas, coisas ou acontecimentos existentes na realidade é pura e absoluta coincidência.

No entanto, continua a não se sentir impedido de verificar que as coincidências têm causas matematicamente prováveis deveras curiosas. (...) Isto tem tudo a ver com o acaso, nada com o autor.

Dada a prova, o autor esquiva-se topologicamente e informa que também não é responsável pelas coincidências. Nenhunas. (Leiria, 2017: 174)

Uma vez mais, Leiria, confundindo-se – e confundindo o leitor – com a noção de autor e narrador, seduz seu interlocutor a entrar no universo ficcional – tal como se dá no universo das parábolas e fábulas, cujas histórias com moral no fim podem ser aplicadas à vida. Os contos de Leiria, tanto os breves como os ultrabreves que aqui se tomarão como objeto de estudo, propõem uma “moral” não necessariamente aplicável ao cotidiano privado, mas funcionando como crítica à hipocrisia da situação política (e consequentemente social) de seu tempo. Tome-se como exemplo o microconto “Amor filial”,

Após se ter visto obrigado a escrever, muito cansado, dois livros para poder sustentar a velha mãezinha parálitica, teve a satisfação de a ver morrer antes de ser forçado a escrever, exausto, o terceiro. (Leiria, 2017: 521)

O narrador expõe em diversos contos, como acontece em “Amor filial”, um universo em que seus personagens, gente comum do povo, passam por dificuldades financeiras. O leitor é capaz de se identificar com esses protagonistas, sobretudo no contexto de crise econômica da ditadura, ao passo que se depara com o humor negro do narrador que denuncia o alívio do filho ao ver a mãe morta. Ainda que justificado pelo facto de o filho não precisar trabalhar demasiado e se sacrificar para sustentá-la, Leiria provoca

uma ruptura com a lógica da narrativa e conseqüentemente com a inicial identificação do leitor. Não obstante, deve-se anotar, à guisa da questão da construção de personagens, a intenção de chocar com uma verdade cruel, reflexo da realidade salazarista, por exemplo, em que a violação dos direitos humanos se mascara sob um discurso moralista-cristão. A “moral” neste caso se reverte a uma crítica ao sistema político do tempo e capitalista em geral, que leva seu público a formar uma opinião sobre a posição – radical – do próprio autor no plano da realidade.

Pode-se aventar, ainda, que Leiria foi um precursor de textos de auto-ficção, como no caso de outro texto breve seu, publicado em forma de “Declaração”:

Ex-preso político do Forte de Caxias declara que lhe parece ser de pedir muitas desculpas aos senhores agentes da Ex-PIDE/DGS que certa vez o espancaram. E também desejar-lhes um futuro risonho. Por enquanto, claro.
Assina (sem reconhecimento notarial)
Mário-Henrique Leiria. (Leiria, 2019: 306)

Ao assinar com seu próprio nome, o autor segue com o pacto da verossimilhança com seu leitor, neste momento truncado, já que o personagem de seu texto parece ser ele mesmo. É uma figura ameaçadora, engajada política que sofreu tortura e promete vingança. Leiria chegou a ser preso político em 1952 (cf. Tchen, 2001), o que permite à referência das coincidências “matematicamente prováveis” de sua advertência em um seu livro de contos. É de notar, ainda, que não se pode até hoje comprovar a filiação do artista ao PC português, algo que se acredita popularmente. Por muitos anos era notória a lenda de que Mário era filiado ao Partido e que havia lutado contra os militares no Brasil.¹

Dado o contexto político em que escreve, Leiria se permite tanto à liberdade da linguagem como dos gêneros. O celebrado crítico brasileiro Antonio Candido acredita que na literatura escreve-se sob o “impulso de uma necessidade interior” (1976: 21) que surge temática e formalmente da realidade, de modo que “a síntese resultante age sobre o meio” (idem). Leiria parece filiar-se a este preceito às últimas proporções, pois cultiva no leitor o exercício de compreender a realidade por via da (i/a)moral de sua ficção. A “moral”, desse modo, diferentemente dos contos populares e folclóricos, é resultado estético do humor negro e não propriamente uma intenção de ensinamento, mas de crítica ao *status quo* social.

Da estrutura do conto leiriano

Ao atentar para a teorização do conto de Vladimir Propp, sobretudo no que se refere às *funções* que se exigem dos personagens, que são “esferas de ação” nos textos, Paul Ricoeur sublinha a ideia de “afastamento, proibição, transgressão, interrogação, informação, engodo, cumplicidade” (Ricoeur, 1995: 61) que tais personagens representam. Estes segmentos, que são as funções, portanto, dos personagens do conto, são desenvolvidos de acordo com possíveis sete tipos: “o agressor, o doador (ou provedor), o auxiliar, a pessoa procurada, o mandatário, o herói, o falso herói” (66). No entanto, ao fazer uma *taxonomia* do conto, que é o que Ricoeur percebe do trabalho de Propp, o crítico francês questiona a ausência da questão temporal, observando que a

¹ Para essa questão do “mito” leiriano, conferir o ensaio de Martuscelli, “A poesia de um auto-exilado: Mário-Henrique Leiria no Brasil”.

ordem das funções e seu encadeamento e conseqüente “movimento”, tal como o estruturalista russo propõe, é alheio à temporalidade. Discorda, portanto, da visão original de Propp no sentido de que a sucessão dos segmentos marque o tempo da narrativa. O francês defende o alheamento da noção de intriga que exige “dois acontecimentos” para poder haver um “enunciado narrativo” no conto. Junte-se à crítica de Ricoeur a noção de tempo no conto definida por Reis e Lopes nos seguintes termos: “o narrador trata de organizar o tempo de forma consideravelmente econômica; por isso, predominam no conto velocidades narrativas tão redutoras como o sumário e a elipse” (2007: 78). Além disso, no caso do papel formal da personagem, como sublinham os autores do *Dicionário de Narratologia*, é uma “entidade funcionalmente indispensável para a concretização do processo narrativo, como suporte da ação (...), mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica.” (318).

Tal discussão torna-se relevante no contexto do microrrelato leiriano, uma vez que, em princípio, não há “espaço” para um tempo subdividido em dois acontecimentos. No caso acima citado do “Amor filial”, por exemplo, observe-se o encadeamento de uma esfera de ação – o filho que escreve livros – para sustentar a mãe parálitica, personagem cujo segmento funciona na narrativa como “informação”, pois só se sabe de sua condição física. A noção temporal se dá por via da *função* do personagem de sustentar a mãe. Por isso, o leitor é informado de que o personagem já havia escrito dois livros e que talvez necessitasse de mais um, se não fosse a morte da progenitora. A proposta de Propp parece, desse modo, funcionar também no caso do microconto, uma vez que o segmento da informação provoca a ideia de ação *do personagem* – e, portanto, a noção de tempo que teria levado a escrever os livros. De outro modo, sob o ponto de vista de Ricoeur, o conto leiriano pode ser analisado como enunciado narrativo de dois acontecimentos: (1) o excesso de trabalho do filho que (2) vai ser aliviado pela morte da mãe. O leitor deve preencher a lacuna temporal uma vez que se depreende do relato que compor dois volumes não é tarefa fácil. O narrador manipula tal noção ao utilizar o termo “exausto” e, sobretudo, ao expor a “satisfação”, isto é, o alívio do filho que se via “forçado” a seguir trabalhando para suprir as necessidades da mãe. A dinâmica entre as personagens mãe e filho dão suporte à ação, ainda que a noção de tempo (para concretização da ação) esteja em segundo plano. É a “afirmação ideológica”, para exemplificar o que Reis e Lopes defendem, o que dá relevo ao microconto. Desse modo, o contrato ou pacto autor-leitor dá-se também no sentido de que o segundo deve trabalhar mentalmente a informação – ou seja, dar um sentido temporal apenas sugerido na narrativa – de modo a compreender o que é mais relevante no texto ultrabreve: sua moral desviada das normas sociais de tradição judaico-cristã.

Massaud Moisés apresenta uma solução ao aparente impasse da teoria de Propp com a de Ricoeur ao sublinhar a concepção do conto como “célula dramática.” Deste modo, torna possível a noção de movimento e conseqüentemente a ideia de tempo, pois a narrativa “gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*” (Moisés, 1983: 20). Ainda em relação à questão temporal, afirma que “o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo” (21). No conto e também no microconto, pode-se pensar a noção de tempo como inerente à função do personagem, quem é responsável pela ação. Argumenta-se, nesse sentido, que Leiria lida com a noção dos segmentos ou da unidade de ação dos personagens por via de um trabalho consciente com a função da linguagem. A importância que dá à construção textual pode ser verificada em um testemunho seu: ao revisar a prosa de sua amiga Isabel da Silva Turner, o autor dos *Contos do Gin-Tonic* compartilha a técnica de sua escritura, que tem relação com o efeito que busca causar no leitor: “tens que pegar logo no início e zás, dares-lhe força e economia de linguagem (...) Ou então, terás que entrar em lentidão[,]”

mas com força emocional suficiente para segurar o leitor. Senão... lá vai o livro para o lado” (Leiria, 2019: 404).

Anote-se que nos anos de 1970 Mário-Henrique Leiria escrevia textos curtos, herdeiros tanto do mecanismo da prosa-poética, como da linguagem publicitária. Ainda, é herdeiro da interseção de gêneros narrativos e visuais modernistas que são bastante explorados no Surrealismo. Tal linhagem permite a concepção de sua escrita como inovadora, para além de provocadora no que refere à reação ou recepção do público e da crítica. São diversos os recursos utilizados pelo artista para a composição da narrativa mínima, mas estão sempre colados à figura do personagem. Carina Infante do Carmo, considera que seus personagens são revelados ao leitor por vezes em modo de “estrutura binária” das frases, e não pela construção por elementos descritivos do ambiente e identificadores (o que possibilita a forma mínima do texto). A crítica menciona que “orações subordinadas temporais” são seguidas pela “justaposição (...) de duas orações simples” (2003: 209) e, em outros casos, o discurso direto tem “o papel de mero retardador da revelação final” (idem).

No contexto da “força e economia de linguagem”, que Leiria defendeu em carta à amiga que se aventurava na escritura de ficção, tome-se o exemplo de uma inovadora estória mínima que surge por via da enumeração dos títulos de cada capítulo de seu “conto de fadas” (outra referência ao gênero popular), “Era uma vez um caçador que matou o bicho mau”:

- I- Da mãe e do pai do caçador
 - II- Do caçador e sua infância
 - III- De como a vida era alegre e como os pássaros cantavam
 - IV- Da chegada do bicho mau
 - V- De como o bicho mau comeu seis milhões de pessoas só ao almoço
 - VI- Do que aconteceu à família do caçador
 - VII- Da zanga do caçador
 - VIII- Das muitas mais malfeitorias do bicho mau
 - IX- De como o caçador ficou enfezado
 - X- Dos impostos, decretos, editais e outras coisas mais que o bicho mau inventou
 - XI- Da danação geral
 - XII- De como o caçador partiu à cata do bicho mau
 - XIII- Das façanhas do caçador
 - XIV- Dos sustos do bicho mau
 - XV- De ainda mais façanhas do caçador
 - XVI- De como o bicho mau continuava a causar medo ui! a muitas pessoas honestas.
 - XVII- De como o caçador e o bicho mau se encontraram na floresta e do que então aconteceu
 - XVIII- Do fim que teve o bicho mau de que Deus nos livre
 - XIX- Da volta do caçador.
 - XX- De quantos filhos teve o caçador e de como ainda veio a ser muito feliz.
- (Leiria, 2017: 515).

O conto é mais um exemplo do exercício de microrrelato leiriano, que desta vez, ainda que siga lançando mão da técnica da enumeração, toma-a na aplicação de outra proposta estilística, que é a da enumeração de títulos para compor a narrativa. Segundo o conceito de Umberto Eco em seu *Pós-Escrito a O Nome da Rosa* (1985) o título funciona como chave interpretativa do texto. No presente caso, a sequência de vinte

chaves de interpretação descreve os acontecimentos em forma que dá movimento ao texto. Em cada título os personagens assumem uma função (mãe, pai, o caçador, bicho mau), de maneira que a enumeração de informações com uma brevíssima descrição desses personagens assumem a noção de esferas de ação. O leitor pode, desse modo, inferir que o caçador havia tido uma infância feliz com seus pais até a chegada de um monstro que matou seis milhões de pessoas e que acabou por afetar também sua família. O tal bicho – que o leitor percebe como metáfora para um sistema governamental em que se controlam os “impostos, decretos, editais e outras coisas mais” – seguiu fazendo maldades, de modo que o caçador não foi capaz de se conter, decidindo enfrentá-lo. Depois de uma série de façanhas, o herói o mata e volta a sua vida cotidiana, agora como pai de família, feliz. Note-se ainda a noção de um largo arco temporal que a sequência dos títulos permite.

Para além da utilização do título como resumo da ação do personagem que deve ser complementada pela imaginação do leitor, pode-se referir o exercício da enumeração surrealista como recurso narrativo. A ênfase que tem se dado na necessidade da relação autor-leitor, faz com que a ação exterior ao texto o possibilite de utilizar o microrrelato de forma radical. No caso da experimentação surrealista, o conto “Três manequins de veludo” permite a análise de que a coesão textual (que, por ser surrealista, aparentemente não é lógica) se aproxima da noção de forma espontânea e natural, mas “maravilhosa”, isto é, não-realista:

Três manequins de veludo e vidro refractário contaram-me a visita que fizeram ao Rei-Galo-Rinoceronte.

Primeiro foram recebidos por sete alabardeiros que iam espalhando pelo caminho olhos e braços de crianças. Depois assistiram a um pequeno incêndio no Banco Nacional onde quase todos os empregados morreram cuidadosamente carbonizados e os que sobraram foram enforcados.

Em seguida lavaram-se num banho de esperma que era trazida semanalmente. (Leiria, 2017: 427)

O recurso da enumeração permite o desenvolvimento da ação de modo a dar ênfase a uma impressão de tempo. Como Ricoeur defende, há uma noção de “intriga” que envolve diversos personagens (os três manequins, os sete alabardeiros, os empregados do Banco Nacional) e ainda dois acontecimentos – o recontar da visita que os manequins fizeram ao narrador, e a sucessão de segmentos de tal visita marcada no texto com “Primeiro”, “Depois” e “Em seguida”. A “unidade de ação”, neste caso, é narrada num passado mais pretérito que o da informação que recebe o narrador – a chegada dos manequins, a visão do incêndio, enforcamento e o banho de esperma, que estão num plano mais antigo que o da conversa com o narrador. Por sua vez, este acontecimento é também anterior ao tempo da própria narrativa. Portanto, pode-se pensar numa sobreposição de ações (a visita, a conversa) de diferentes planos temporais, sendo que o “momento privilegiado”, para utilizar o termo de Moisés, é o mais distante, vivido pelos personagens-manequins, tema central da narrativa.

Outra questão que se pode referir para lidar com a composição de personagens nos microcontos da obra leiriana e que também tem relação com o que o autor demonstrou ser sua técnica para dar força e economia de linguagem aos textos, aparece nos “rodapés e tapa-buracos” que compôs para jornais. Por exemplo, em “Homem prevenido vale por dois. O Fonseca também acreditava nisso. A mulher dele não” (Leiria, 2019: 304) e ainda em outro: “Quando não tiverem mais nada para contar,

contém aquela do netinho que vazou o olho à vovó. Resulta sempre” (305), a combinação da brevidade do texto com a com a ruptura com a lógica (moral da) narrativa é a força-motriz. No primeiro caso, a negativa final, resolvida, “A mulher dele não”, não deixa vez para dúvida em relação ao caráter da esposa. No segundo caso, é o escândalo – a criança que furou o olho da avó – que leva, com sarcasmo, o leitor a depreender o que quer o narrador com seu conselho de tema para quando alguém ficar sem assunto. Nos dois casos pode-se pensar na *taxonomia* de Propp em que a função de transgressão dos personagens dá a noção de movimento ao texto, bem como o que se refere em relação a um sentimento quase ingênuo (porque verdadeiramente não o é) de justiça (a mulher que engana o marido que se julga prevenido) e equilíbrio (se a conversa está fraca, mete-se-lhe um tema que provoque a emoção do interlocutor). A ideologia marxista, revolucionária, anti-conservadora do narrador aparece na narrativa por via de seus protagonistas.

Em outros momentos de sua obra, Mário-Henrique Leiria utiliza o recurso das interartes com imagem e texto para a composição da narrativa mínima. Tal é o caso de “Maternidade”, para manter a temática familiar bastante explorada pelo escritor, que joga com as esferas do privado e do público constantemente em sua obra:

MATERNIDADE



... entretanto, continuava a tricotar o casaquinho azul.

(Leiria, 2017: 112)

Ao iniciar o texto com o advérbio, “entretanto”, que indica uma fase intermediária entre dois momentos, note-se que a unidade de ação, ainda desconhecida, dá ao leitor, com o uso deste termo, a noção de passagem de tempo. Mais ainda, Leiria provoca seu público ao compactuar com o projeto de entendimento do texto ao inserir as reticências no início, seguida da palavra, “entretanto,” em letra minúscula. O texto se converte, deste modo, em microconto de meia oração. A ilustração serve de complemento visual ao tema de “tricotar o casaquinho azul”, que se vê inacabado, assim

como a imagem, a oração e a unidade de ação estão inacabadas. Os fios de lã aparecem num tricô deformado que está num entremeio de confecção e de decomposição, insinuando a situação de quem seria o ser presenteado. A indicação sem resposta clara dá pistas ao leitor de que se trata de um feto, talvez abortado, ou de uma mãe sem talento. Desse modo, é dada ao leitor a função de perceber quem é o personagem que ocupa a presente “esfera de ação”, isto é, quem “continuava a tricotar”. Uma vez subentendida a morte do bebê, percebe-se o sofrimento da mãe (personagem em questão), que segue tricotando mal, marca de sua inconformidade e da deformação do feto.

A brevidade e *multiarte* do texto se abre para ainda outra via interpretativa, não distante de parte da obra leiriana, que é a da ficção científica. Seria o casaquinho, neste caso, para um bebê de três olhos e pés opostos, que a mãe afetuosamente aguardava. Leiria inaugura, deste modo exemplar, a possibilidade de fazer com que o texto se abra a diversas interpretações. Mais ainda, o constante exercício de diluição da fronteira dos gêneros marca o caráter subversivo de seus textos.

Dos personagens subversivos no universo leiriano: à guisa de conclusão

Não distante de uma noção simplista de personagem no texto literário, que funciona como agente dos acontecimentos, resta questionar o papel dos personagens nos microtextos, no sentido de que fogem da tipologia tradicional fosteriana de “planos” ou “redondos” em relação a sua complexidade psicológica, por exemplo. Contemporâneo à época em que Leiria publica seus primeiros contos, Jauss define a construção de personagens sob uma perspectiva “intersubjetiva”, apelando para sua função de representar a individualidade humana e a relatividade dos papéis sociais:

We now subscribe universally to an intersubjective conception of character. The classical principle according to which the individual was directly confronted with a general world situation is no longer valid for an understanding of character which sees human individuality in the relativity of social roles. (1974: 284)

Ainda que o crítico não esteja se referindo às micronarrativas e nem especificamente ao conto, mas dedicando-se ao estudo dos personagens, anote-se que a questão da representação da “individualidade humana” permite a noção de ultrapassagem da ideia de personagem-tipo, e, ainda, de uma figura social complexa. Nos textos de Mário-Henrique Leiria, mesmo nos ultrabreves, como se pretende argumentar, as esferas do público e privado são constantemente relativizadas.

Na esteira das figuras de família, os personagens que são filhos, ou tios, os maridos ou esposas revelam-se inesperadamente aos leitores. O Vovô Gazonha, por exemplo, recorrente em micronarrativas para o jornal, rompe com a imagem dócil dos avós que contam contos de fadas aos netinhos. Gazonha, velho disléxico que além confundir os títulos (“O corvo e raposa” troca por “O torvo e a babosa”; o maneta e o zarolho por “O zaneta e o marolho” e “O rabana e o sacicho” em vez de “O sacana e o rabicho”, por exemplo), ainda subverte a noção da fábula infantil com histórias violentas, cuja moral é uma “estalada nas ventas” (Leiria: 2017, 501), ou um “chuto na peida” (503), “um pontapé no cu” (504) e “uma cacetada” (506) nas crianças. Há ainda ao caso de um marido que, tendo se comprometido na igreja que só a morte o separaria da esposa, matou-a para poder manter a promessa no microconto, “Casamento”:

Na riqueza e na pobreza, no melhor e no pior, até que a morte vos separe.”
Perfeitamente.
Sempre cumpri o que assinei.
Portanto, estrangulei-a e fui-me embora. (106)

Para além dos personagens com função no seio familiar ou gente comum de classe baixa, o universo dos personagens leirianos é repleto de generais e sargentos tão violentos como pouco inteligentes num tempo de ditadura, de revolucionários que se sacrificam pela liberdade, também judeus israelistas: Shoshana, Micha, Maluf, Zaim, Zeev, Lev e tantos outros representam uma cultura e sociedade que merecem mais estudo na obra de Mário-Henrique Leiria.

Ainda, e radicalizando a dicotomia realidade/ficção, anote-se a presença de seres do mundo animal ou inanimados, como observa Maria de Fátima Marinho nos seguintes termos: “Mário-Henrique Leiria *quer dar* a impressão de que as suas personagens pertencem, na sua generalidade, a um mundo mais real. Exceptuam-se, é evidente, os extraterrestres” (1987: 236; ênfase da autora). O universo leiriano dos personagens subversivos pode tanto apresentar dois coelhos a lutarem com a descrição do violento encontro revelada no final como retrato do ato sexual (“Coelhos”, Leiria: 2017, p.462-463), como contar sobre “Uma caixa solitária em pé de guerra” (423), ou um Bacalhau (com letra maiúscula por representar um substantivo próprio) que assume a posição de quem o come, revidando o ato – por uma questão de ser mais barato – e jantar o “afonso” (a letra minúscula para indicar a nova função do humano, neste momento substantivo comum, coisa a ser comida) no conto “A economia” (372). Tais exemplos não deixam de lado a veia surrealista em que o humor negro impera e que, como aponta Marinho, “chega a ser desconcertante” (1986: 237).

Os personagens subvertem a noção de social/privado ou público/privado para além do referido pacto de verossimilhança, de modo que o próprio autor chega a fazer de si próprio um herói de ficção. Aventa-se que o facto de não desenvolver em extensão a narrativa e, sobretudo, ao exigir do leitor um exercício mental, criativo, que vai além da compreensão numa primeira leitura, Leiria escapa dos limites da composição de personagens-tipo, ainda que os nomeie “um homem” ou “o filho”, “a esposa”, um “afonso”, ou um “Sr. Prudêncio,” que aparece em diversos contos, ou ainda, nem sequer lhes dê um nome. Não são, nesse universo herdeiro da modernidade e do surrealismo, os personagens seres sociais abnegados, ao contrário, são figuras que o autor retira de uma situação cómoda no espaço privado, desnudando-os, por via do humor, para pervertê-los ou antagonizá-los, sempre com a ajuda do leitor atento.

Sua prosa, neste sentido, é “aberta” tanto a variados recursos gramaticais como à dissolução da fronteira de géneros artísticos, de modo que se permite a função de denunciar atos e temas censurados no plano da realidade conservadora. Quase todos, senão mesmo todos os anti-heróis do microtexto leiriano, demandam uma reavaliação da noção tradicional de personagem, uma vez que não se limitam ao que E. M. Foster definiu, por exemplo. Não cabe a interpretação dos personagens leirianos enquanto redondos ou planos, mas sim imaginar, ou inventar suas vidas antes e depois do que o texto apresenta.

Referencias bibliográficas

- Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- Carmo, Carina Infante do. “Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria”. *Forma Breve* 1, 2003, p.205-213.
- Datia, Carla S. M. *Actos de Crueldade: Os Contos do Gin-Tonic de Mário-Henrique Leiria*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Tese de Mestrado em Estudos Românicos, Literatura Portuguesa, 2012.
- Eco, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Hohfeldt, Antonio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*, 2a. ed. Porto Alegre, 1988.
- Horta, Maria Teresa. “Contos do Gin Tónico”. *Jornal Expresso* [Lisboa] 12 de Maio, 1973: 30.
- Jauss, Hans Robert. “Levels of Identification of Hero and Audience”. *New Literary History*, v.5, p. 283-317.
- Leiria, Mário-Henrique. *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria – Ficção*, Vol. I. Lisboa: E-Primatur, 2017.
- Leiria, Mário-Henrique. *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria –Manifestos, Textos Críticos e Afins*, Vol. III. Lisboa: E-Primatur, 2019.
- Marinho, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- Martuscelli, Tania. A poesia de um auto-exilado: Mário-Henrique Leiria no Brasil. *Portugal pelo mundo disperso*. Eds. Teresa Cid, et al. Lisboa: Tinta da China, 2013. 283-96.
- Moisés, Massaud. *A Criação Literária – Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Reis, Carlos; Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*, 7a. edição. Coimbra: Almedina, 2007.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e Narrativa*, tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.
- Tchen, Adelaide Ginga. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001.